

# **"Tres Libros de Música"**

## **Alonso Mudarra**

### **Sevilla, España (1546)**

(Versión en español)

**Importante:** Por favor, descargue esta URL (página web) y guárdela o descárguela en su dispositivo para poder acceder al ensayo musical. Muchas gracias por adquirir esta disertación, el 5% será utilizado para obras de caridad. Disfrute del artículo de investigación.

Audio "Romanesca" de Alonso Mudarra grabado por Al Pérez

Escuche el Audio Aquí

<https://open.spotify.com/intl-es/track/7nBazDcTIOOwN2W3dqDdGq?si=f24a2d1f87e04eeb>

Se adjunta partitura de la Romanesca al final de la disertación. Contiene transcripción y variaciones glosadas.

Alberto Pérez (Al Pérez)

[www.albertoperez.net](http://www.albertoperez.net)

[albertoperez.guitar@gmail.com](mailto:albertoperez.guitar@gmail.com)

Tel.: +34 616435682

## **Investigación Musical**

### **Alonso Mudarra**

### **"Tres Libros de Música"**

**Introducción.** Este es uno de los capítulos que pertenece a la tesis doctoral (en preparación) “La Historia de la Guitarra” (a través de su metodología y otras fuentes) cuyo título en inglés es “The History of the Guitar” (through its methodology and beyond). La tablatura original de “Romanesca o Guárdame las vacas,” (pieza para guitarra renacentista extraída de la obra de Alonso Mudarra), la transcripción con variaciones y ornamentos de la misma, así como la grabación que yo mismo he realizado se incluye adjunta a este ensayo. Dicha transcripción junto con otras fueron publicadas por la editorial Alpuerto en Madrid en 2004 dentro del “Volumen I Grandes Maestros de la Guitarra.”

En este capítulo quisiera exponer algunas de las principales ideas extraídas de la obra de Alonso Mudarra “Tres libros de Música”. Su importancia dentro de la historia de la guitarra es capital. Obras originales y transcripciones de obras conocidas para vihuela, géneros musicales utilizados, adornos, grafía musical propia, concepto polifónico de la época, compendio de piezas para vihuela y voz, así como el estilo punteado son las principales características de la obra de Mudarra.

Debemos tener en cuenta que a pesar de las numerosas ediciones de música para laúd en Europa durante el siglo XVI, el laúd no era bien visto en España (los árabes habían sido expulsados recientemente y todo lo que hacía referencia a ellos era mal recibido) por ello no se conocen publicaciones con música para laúd durante este siglo en España. Sin embargo durante el siglo XVI se publicaron en este país, entre otras, numerosas ediciones de música para vihuela; instrumento autóctono español que fue decayendo durante el siglo XVII debido principalmente al auge de la guitarra. Por otra parte debido a los viajes de ida y vuelta, mientras en España la vihuela perdía popularidad en el Nuevo Mundo y especialmente en México la vihuela se asentó, donde de hecho existe hoy la figura del vihuelista.

Es de vital importancia la contribución que Emilio Pujol hizo transcribiendo para guitarra moderna varias publicaciones musicales del “Siglo de Oro Español”, entre ellas la obra de Mudarra. Esta importancia radica en la posibilidad que se abre ante el guitarrista-intérprete de poder acceder a este repertorio, así como para las escuelas de música. Además, las investigaciones de Pujol son muy importantes porque realiza las primeras transcripciones completas de música española para vihuela de diversos autores españoles del siglo XVI y brinda la oportunidad al investigador para profundizar sobre la estilística de la época.

Si bien por otra parte, la transcripción de Pujol es completamente literal (número-nota musical), podría no estar sujeta a los cánones interpretativos descritos en los tratados de la época. La interpretación rigurosa de su transcripción podría estar fuera de estilo ya que en la época no se tocaba como se escribía. Este hecho, es similar a lo que sucede hoy con el jazz.

Debido a que Pujol utiliza las mismas duraciones en las figuras que Mudarra, podría parecer que la transcripción fuera demasiado lenta. La notación musical de la época usaba figuras métricas de mayor duración que las que hoy se usan. Debemos tener en cuenta que Mudarra escribía terminos para indicar la velocidad del compás tales como “Apriesa”. Las transcripciones más recientes reducen el valor de las figuras de las obras originales de Mudarra a la mitad.

En este ensayo se presentarán detalladamente los enunciados de los tres libros y se irán señalando ciertas relaciones derivadas de la técnica de ejecución, interpretación y organología de los tres instrumentos base de la época: vihuela, laúd y guitarra. Además, se introducirán las características en cuanto a notación musical, ornamentos, tempo y compás, técnica y estilística, voz y vihuela, géneros musicales, así como aportaciones de musicólogos e intérpretes en relación a la obra de Mudarra.

**Vida y obra de Mudarra.** No se saben muchos datos sobre la vida de Mudarra. Se cree que por la fecha de publicación de su libro “ Tres libros de Música en Cifras para Vihuela y para Canto y Vihuela ” en 1546 pudo haber nacido dentro del primer decenio del siglo XVI ya que en su libro presenta una gran madurez musical.

Se cría en la casa de los duques del infantado, los señores Don Diego Hurtado de Mendoza y Don Íñigo López. Su libro fue publicado el 7 de diciembre de 1546 en la imprenta de Juan de León. Tenía también Mudarra preparado otro libro en tablatura para arpa y órgano.

Como vihuelista, Mudarra se encuentra muy ligado a la tradición española. Parece ser que viajó por Italia, pues el mismo dice que buenas cosas vio en ese país y posiblemente conociera los primeros libros de laúd publicados en Italia conteniendo obras de Spinacino, Bosinensis, D’Alça, Tromboncino, etc. Seguramente habría conocido en sus viajes a Francesco de Milano, conocido por Europa como el “Divino.”

Mudarra fue un gran humanista llegando a poner música a textos de Virgilio, Horacio, Ovidio, Petrarca y Garcilaso entre otros. Por otra parte se sabe que era canónigo hacia 1547 de la catedral de Sevilla, cargo que ocupó hasta su muerte el primero de abril de 1580 en esa ciudad.

Mudarra dedicó seis obras a la guitarra de cuatro órdenes, cinco años antes de que Adrian Le Roy hiciera lo propio en Francia. De esta manera, se convierte en el primer compositor que escribe para guitarra en el mundo. Escribe una música culta para un instrumento que era prácticamente utilizado para rasguear en las canciones y danzas.

## "Tres Libros de Música"

Existen en la (BN) Biblioteca Nacional de Madrid tres libros con las signaturas R/100708, R/101100 y R/101097 que contienen la obra de Mudarra “Tres Libros de Música en Cifras para Vihuela”. R/100708, R/101100 son dos copias del mismo facsimile con introducción de James Tyler y R/101097 es un facsimile editado por la propia BN. La obra de Mudarra consta de tres libros publicados en un solo volumen que contiene 44 piezas para vihuela, 26 piezas para vihuela y voz y 6 piezas para guitarra renacentista o de cuatro órdenes. Es la tercera obra publicada en España que contiene tablaturas para vihuela después de “El Maestro de” Luys Milán (Valencia 1535) y “Los Seys Libros del Delphin” de Luis de Narvaez (Valladolid 1538). Además es la primera edición en el mundo que contiene música para guitarra de cuatro órdenes o guitarra renacentista.

Según el catálogo musical de la BN de Madrid elaborado por Higinio Anglés y José Subirá, el volumen que contiene la obra de Mudarra “es apaisado de 4 folios sin numerar y 24 pertenecientes al primer libro, más 1 folio sin numerar de portadilla y 27 numerados correspondientes al libro segundo, más 53 folios sin numerar correspondientes al libro tercero y apéndice. Después del colofón siguen 16 hojas sin numerar, las siete últimas con pautados vacíos, escritas en el siglo XVII por mano de un copista. Siguen siete folios con música de cifra, a continuación otros nueve con pautados. Hay dos hojas en blanco al final y otra al principio”. Las medidas son “14’1 x 20 cm. Encuadernación en piel blanca. “

R/101097 está mutilado, faltan varias hojas del capítulo tercero y en los últimos pliegos la esquina superior derecha está arrancada. Por otra parte, según James Tyler solo hay dos ejemplares originales en el mundo y los dos están en España. Uno en la BN de Madrid y el otro en la biblioteca del Escorial, ambos están defectuosos pero entre los dos juntos se consigue un facsimile perfecto. Tyler descarta la posibilidad de que haya otra copia, como se pensaba en Zurich.

El volumen presenta algunos grabados que muestran arpistas y vihuelistas tocando.

En la primera página del primer libro Mudarra escribió lo siguiente:

**“Alonso Mudarra/ Tres libros de Musica en cifras / para vihuela. En el primero ay musica facil y difi/cil en fantasias: y composturas, y pavanas: y gallardas: y algunas fantasias para guitarra. El segundo trata de los ocho tonos ( o modos )/ tiene muchas fantasias por diversas partes: y com/posturas glosadas. El tercero es de musica / para cantada y tañida. Tiene mo/tetes. Psalmos. Romances. Canciones, Sonetos en castellano: y italiano/ versos en latín. Villancicos. Di/rigidos al muy magni/fico señor/ else/ñor don Luys / Çapata.”**

**“Fue impreso el presente libro en la muy noble y leal ciudad de Sevilla en casa de Juan de Leon.”**

Sigue una epístola al muy magnífico Señor Don Luys Çapata. En ella se aprecia la estilística de la época haciendo referencia a la Grecia clásica y la proporción de sus formas; esto es una característica general que encontraremos en el renacimiento europeo durante el siglo XVI y particularmente en el renacimiento italiano del siglo XV. La finalidad de esta epístola es elevar la esencia de la vihuela a la condición divina, donde se halla el espíritu.

Desde mi punto de vista existen ciertas conexiones espirituales entre la trascendencia mística de la música india y la música para vihuela. En ambas se aprecia la búsqueda de un éxtasis desde la quietud. Pero este punto lo explicaré en otro capítulo de esta ambiciosa obra “La Historia de la Guitarra”.

A continuación tenemos la tabla o índice del libro I donde al final van las seis piezas para guitarra renacentista o de 4 órdenes (las primeras publicadas en el mundo). De las cuales elegí la “Romanesca O Guárdame las Vacas” para hacer la transcripción, glosas, ornamentaciones y posteriormente grabarla.

La romanesca se basa en una progresión modal (III/VII/Im/V). Mudarra repite la estructura dos veces con ligera variación al final de la segunda repetición para buscar la cadencia y añade dos compases (IVm-V/I) a modo de cláusula de unión con la siguiente variación. Esta unión es perfectamente comparable con el “turn around” utilizado en el blues y el jazz. La estructura completa es (III/VII/Im/V/ III/VII/Im-V/I/ IVm-V/I). Mudarra repite la estructura tres veces en su libro. La transcripción que presento está basada en la estilística interpretativa de la época, explicada en los tratados de Diego Ortiz, Bermudo, Sancta María, Milán y otros.

La progresión básica de la Romanesca también se presenta así (I-V-VI-III). La guitarra está afinada “a lo nuevo” 4=D 3=G 2=B 1=E.

La transcripción que realizo no es literal (numero-nota musical) si no que además introduzco ciertos matices interpretativos acordes a la estilística de la época . Las glosas respetan íntegramente la estructura de la pieza y las ornamentaciones son de muy diversa índole. La mayoría se ajustan a la modalidad del primer tono o Seculorum, sin embargo otras, siguiendo las enseñanzas de los citados autores, mis maestros y mi propia experiencia reflejan diferentes técnicas y musicalidad derivadas incluso de la guitarra eléctrica. La relación del todo se puede apreciar siempre en la mínima expresión musical. Cuando todo puede ser potencialmente música y el espíritu lo goza, éste conecta con la esencia de la creación, es decir “Lo Divino.”

Para comprender su obra, Mudarra, hace referencia a otros dos libros ya publicados para vihuela; son lógicamente el de Milan y el de Narváez. Según Griffiths, Narváez es el más inteligente de los vihuelistas del renacimiento español pues plasma las ideas polifónicas a cuatro voces en la vihuela. Mudarra se impregna de la obra de Narvaez y especialmente por esta técnica polifónica considerada como la más culta y refinada de la época. Bermudo ( Declaración de Instrumentos Musicales 1555) lo considera como uno de los mejores vihuelistas.

**Notación.** Es interesante como Alonso Mudarra nos explica algunos de sus signos, sobre todo al final de las cláusulas (compases , velocidad, cifra, valor de las notas, y calderón). Esto indica la diversidad de anotaciones musicales por parte de los compositores; cada uno empleaba las suyas.

Alonso Mudarra utiliza el sistema de cifrado (tablatura) para escribir su música. Explica en qué consiste y como se debe de ejecutar pero no hay indicaciones en cuanto a la estilística de la interpretación. De esta manera la articulación queda sujeta a la interpretación del artista. Esto es una constante en la música del renacimiento e incluso del barroco temprano donde el compositor no escribe ligaduras en sus tablaturas.

En líneas generales existían dos cifrados (tablaturas) diferentes. El italiano que representaba el primer orden de la guitarra, vihuela o laúd sobre la línea inferior de la tablatura, (hay excepciones como la de Luys Milán que coloca el primer orden sobre la línea superior de la tablatura). El traste donde se debía pulsar se indicaba con un número. Por ejemplo el “0” era al aire y el “1” era en el primer traste. Por otra parte tenemos el sistema francés, adoptado también por los laudistas alemanes. Es parecido al italiano, pero en lugar de números, utiliza las letras del alfabeto para designar los trastes donde se debe pulsar. Por ejemplo, letra “a” significa tocar al aire y la letra “b” tocar en el primer traste.

Estos dos sistemas de cifrado eran los usados para componer con instrumentos de mango largo en Europa. Algunos hemos buscado un sistema de tablatura español derivado del italiano cuya diferencia radicara en la representación física y no musical de los órdenes en la tablatura, sin embargo este sistema es el más usado por los italianos (Spinacino, Da Milano, Carlo Calvi, Capirola...) por la tanto desde mi punto de vista no se puede hablar de una tablatura española propiamente dicha.

Mudarra utiliza la tablatura italiana desplegada en seis líneas (hexagrama) y coloca la duración de las figuras sobre la parte superior de la misma. No aparece figura nueva hasta que la música lo requiere. Por ejemplo si se van a ejecutar 8 corcheas, él solo escribe la primera entendiéndose que el resto de las figuras son corcheas también. Diego Pisador en su “Libro de Música para Vihuela” utiliza este mismo sistema. Sin embargo Luys Milán (El Maestro 1535) siempre escribe el tipo de figura aunque éstas se repitan.

Durante el siglo XVI, en Europa, se agrupaba bajo la misma denominación a los instrumentos de mango largo. Esto nos lo atestigua Luys Venegas de Henestrosa en su “ Libro de Cifra Nueva “ y Mateo Alemán en su “ Ortografía Castellana.” Con el nombre de vihuela, Fray Juan Bermudo determina una serie de instrumentos con mango y con cuerdas.

El sistema que adoptó Mudarra para escribir la música de canto y vihuela consistía en dos pautas separadas. Es decir, cifraba la vihuela en un exagrama y encima escribía en un pentagrama el canto en notación rímbica.

Otra interesante relación dentro de “La Historia de la Guitarra” es como las tablaturas para guitarra eléctrica son básicamente iguales que las del siglo XVI, lógicamente incluyen otras anotaciones para reflejar el lenguaje moderno de este instrumento como por ejemplo los bendings. Por otra parte, tengamos en cuenta que las tablaturas estuvieron evolucionando y en uso hasta mediados del siglo XVIII cuando la notación de violín sustituyó las tablaturas progresivamente.

En la primera página del segundo libro Mudarra escribió lo siguiente:

**“Libro Segundo de Música/ En cifras pa vihuela. En el cual ay muchas/ fantasías y algunas Composturas Glosadas/ por los ocho tonos que por otro/ nombre mas propio/ se llaman mo/ dos.”**

**“Fue impreso el presente libro en la muy noble y leal ciudad de Sevilla en casa de Juan de León. /1546.”**

Seguidamente tenemos la tabla del segundo libro y luego las cifras.

En la primera página del tercer libro Mudarra escribió lo siguiente:

**“Libro Tercero/ de musica, en cifras y canto/ de organo para tañer y cantar con la vihuela en el/ qual ay Motetes, Psalmos, Romances, Canciones, Sonetos, Versos en latín, Villancicos, como versan en la tabla que/ a la buelta de esta hoja esta.**

**Fue impreso el presente libro en la muy noble y muy/ leal ciudad de Sevilla en casa de Iuan de Leon./ 1546”**

A continuación aparece la tabla y luego las cifras. Al final del libro Mudarra explica que hay algunas correcciones concretando exactamente dónde. Esto podría indicar que las planchas del libro ya estaban hechas, siendo más fácil para él indicar las correcciones que cambiar las planchas. A diferencia de los compositores franceses, los españoles editaban su propia música.

Es el tercer libro el más extenso de los tres. Para concluir su obra, Mudarra, presenta algunas cifras para arpa y órgano. El libro termina con más cifras para vihuela pero esta vez como si fueran un boceto. En la última página hay varios sexagramas en blanco, sin escribir.

Es esta obra de Mudarra muy extensa y copiosa donde lo que abunda es la cifra pero hay muy pocas explicaciones sobre el manejo de la vihuela, su técnica para tañerse o cómo glosar. Por ello el libro estaba dirigido como en el caso de Guerau, aunque sin ser tan explícito, a un público muy selecto y entendido con capacidad de poder comprender e interpretar su obra.

**Ornamentación.** Jorge Fresno, intérprete de vihuela y guitarra renacentista, indica en su estupenda grabación sobre la integral de los “Tres Libros de Música” de Mudarra que las sugerencias hechas por los grandes maestros del renacimiento sobre las libertades rítmicas y elementos de ornamentación, con toda suerte de combinaciones, ofrecen al intérprete una gama insospechada de posibilidades expresivas. Esto es algo que he reiterado en varios de los capítulos de “La Historia de la Guitarra”. Es decir se tañía o cantaba de forma distinta a como se escribía y esta práctica se extendió hasta finales del siglo XVIII.

El mismo Enríquez de Valderrábano decía que “cada uno glose según su mano”. El intérprete podía unir las voces de valores largos con disminuciones, redobles, quiebros, glosas, etc. Sin embargo, apunta Fresno, que mientras los redobles con corcheas eran utilizados por los vihuelistas en los pasajes largos, para los instrumentistas de tecla eran un agregado estético generalmente para adornar las cláusulas que no deben exceder la duración de un compás.

Venegas de Henestrosa dice por ejemplo que “el quiebro es menear el dedo encima de la cuerda y traste, que quisiera tocar, o tenello quedo, y quebrar con el segundo, o tercero dedos, un traste, o dos mas arriba”. Habla también del “quiebro” Tomás de Sancta María en su libro “El Arte de Tañer Fantasía”. Estas descripciones quedan reflejadas en el capítulo que dedico a su obra.

La desigualdad o “inegalité” es otra característica a la hora de interpretar la música de la época. Hoy, estas técnicas interpretativas las encontramos en maestros como Francisco Ortiz, Jorge Cardoso, Ahmet Kanneci, Ingolf Olsen y Javier Hinojosa.

Estos sistemas de ornamentación que comentamos, continúa Jorge Fresno, a partir de textos de teóricos españoles, eran de uso común en toda la música europea del Renacimiento. Inclusive durante el barroco encontramos tratados como el del flautista Quantz en Francia que muestran cómo ha de ser interpretada la música de ésta época.

**Tempo y Compás.** Las indicaciones de tempo respondían a un principio personal de cada vihuelista, Mudarra emplea tres signos para indicar los movimientos básicos: rápido, medio y lento. Es decir: Apriosa, Ni muy apriosa ni muy a espacio y A espacio. Para ello Mudarra emplea unos signos.

**Técnica y estilística.** La vihuela, la guitarra de cuatro órdenes o renacentista y el laúd son instrumentos distintos unidos por el mismo concepto musical. Las técnicas de ejecución son bien parecidas en los tres. Las principales técnicas de la mano derecha son: 1. Figuetta castellana (dedos p,i y pulgar hacia fuera) 2. Figuetta extranjera (dedos p,i y pulgar hacia dentro) 3. Dedos (dedos m,i) 4. Dedillo (dedo i arriba y abjo). 5. Rasgueado.

Las diferencias que existen entre ellos no son de concepto estético ni técnico-interpretativo (las piezas de un instrumento se pueden tocar en cualquiera de los otros dos) sino simplemente culturales y de procedencia.

El contrapunto imitativo es el elemento base y más prolífico en la producción musical del XVI. Este contrapunto da lugar al estilo punteado cuando se aplica a la vihuela guitarra o laúd. El estilo punteado es el principal dentro de la obra de Mudarra. No hay rasgueos ni alfabeto de acordes como encontraremos más adelante en Carlos i Amat, Briceño y todos los guitarristas del barroco. Por ello se considera a Mudarra como un compositor culto y fino.

En cuanto a la técnica interpretativa, Mudarra podría haber utilizado para los redobles “los dedos” (m,i) mejor que el “dedillo” (aunque de éste no dice mal). Los dedos utilizados son el índice y el medio. Son estos dedos la base para hacer escalas en la guitarra clásica y flamenca. En flamenco este tipo de ejecución se denomina picado.

En sus primeras fantasías que llama para desenvolver las manos, Mudarra no indica exactamente con que dedos de la mano derecha se debe pulsar los pasajes rápidos de corcheas “redobles”, pero si indica que usa la técnica de “dedos” y “dedillo”. Según James Tyler (1980), Mudarra usa figueta Castellana (p,i con pulgar hacia fuera). Sin embargo, según Luys Venegas de Henestrosa (siglo XVI) la técnica de “Dedos” se corresponde con los dedos (m,i) y la de “Dedillo” con el índice arriba y abajo como ya expliqué anteriormente. Fuenllana no era partidario de esta última técnica pues entendía que el sonido producido por el ataque alternativo uña-yema al contacto con la cuerda de tripa no era divino. Según su entendimiento conceptual, lo mismo opinaba Bermudo del ataque con la uña del pulgar hacia arriba (alzapúa). Para ambos el sonido divino y puro era el obtenido de la unión de carne con carne, es decir yema con cuerda de tripa. Sin embargo, “La Historia de la Guitarra” nos presenta trescientos años más tarde “el alzapúa” como una de las técnicas más importantes de los guitarristas flamencos que consiste en tocar de manera alternada con la parte superior de la uña del pulgar derecho y su yema.

Dionisio Aguado estableció que el uso de uñas en la mano derecha da mayor sostén, robustez, potencia al sonido, así como mayor agilidad a la interpretación. El propio Sor tras sus conversaciones con Dionisio dejó crecer su uña en el pulgar.

**Canto y vihuela.** El sentido del texto justifica el vuelo de la melodía. Eran los polifonistas del renacimiento grandes maestros en esta técnica de los que vihuelistas como Narvaez y Mudarra la aprendieron para acoplarla en sus tablaturas.

La voz se adapta al texto dándole su justa expresión y la interpretación es diferente en cada época pero guarda los conceptos en cuanto a diferencias, glosas y quiebros al menos desde los siglos XVI al XVIII.

La densidad psicológica de los textos y su carga emotiva son enriquecidas por los grandes maestros italianos, como Monteverdi o Caccini. Mudarra es consciente de la importancia del canto acompañado de vihuela y sus posibilidades dedicando una amplia sección en sus “Tres Libros de Música” a esta combinación. El dúo formado por la voz y un instrumento punteado no le es nuevo a Mudarra. Encontramos fuentes que acreditan esta combinación en: la literatura de la antigua Grecia, en los trovadores y juglares de los siglos XI y XII, en el Cancionero de Palacio del siglo XV, en varias publicaciones de vihuelistas del siglo XVI, en numerosos compositores posteriores como Fernando Sor en sus seguiriyas para guitarra y voz y más modernamente, aunque de manera diferente, en muchos cantantes pop como por ejemplo Bob Dylan o John Lennon.

El desarrollo organológico de los instrumentos hace que éstos puedan soportar las diferentes partes amónicas mientras la voz canta la melodía, como es el caso de villancicos, madrigales, romances, etc. La canción popular tratada de una manera culta, colabora directamente con el origen de la monodia acompañada, especialmente de la vihuela de mano y el laúd.



**Géneros musicales.** Las formas musicales utilizadas por Mudarras son muy variadas. El género musical más utilizado es la fantasía en sus diferentes formas de consonancias y redobles, luego tenemos villancicos, pavanas, gallardas, motetes, salmos, adaptaciones de la polifonía vocal y canciones. Las canciones están escritas en español, italiano y latín (usado por la gente culta en toda Europa).

Estas formas han sido tratadas por Mudarra de manera sensible y profunda y por ello nos encontramos ante uno de los más finos compositores del Renacimiento español.

La obra de Mudarra es muy importante no sólo porque en ella tenemos las primeras obras para guitarra sino también porque refleja en la vihuela el concepto polifónico de la época, aspectos técnicos relativos a su escritura para vihuela, guitarra, así como canto y vihuela. Además, muestra una gran diversidad de géneros musicales, especialmente la fantasía, sus propios signos y notaciones musicales para expresar su universo musical y un repertorio que contribuye a ensanchar la literatura vihuelística española y continuada por otros vihuelistas como Diego Pisador, Valderrábano y tantos otros. Su obra ha inspirado a otros guitarristas.

**Bibliografía:** “Cancionero de Palacio Biblioteca Real Madrid siglo XV”. Luys Milan “El Maestro 1535” Biblioteca Nacional (BN) Madrid. Luys de Narvaez “Los Seys Libros del Delphin 1538” BN Madrid. Alonso (de) Mudarra “Tres Libros de Musica 1546” facsimile BN Madrid. Enríquez de Valderrábano “Silva de Sirenas 1547” BN Madrid. Diego Pisador 1552 “Libro de Música para vihuela” BN Madrid. Diego Ortiz “Tratado de Glosas 1553” BN Madrid. Miguel de Fuenllana “Orphénica Lyra 1554” BN Madrid. Fray Juan Bermudo “Declaración de Instrumentos 1555” BN Madrid. Luys Venegas de Henestrosa “Libro de cifra nueva 1557” BN Madrid. Tomás de Sancta María “El Arte de Tañer Fantasía 1565” BN Madrid. Esteban Daza “El Parnaso 1576” BN Madrid. Dionisio Aguado “Método de Guitarra 1825” BN Madrid. Fernando Sor “Método de Guitarra 1829”. Romanillos “Diccionario de Constructores de Instrumentos Punteados y de Arco” BN Madrid. Higinio Anglé-José Subirá “ Catálogo de Música de la BN Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología 1951” BN Madrid. Emilo Pujol “Transcripciones Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología 1965 BN Madrid. James Tyler “Tres Libros de Música complete facsimile edition with an introduction. Chantarelle, Monaco 1980”.

**Otras fuentes:** Conversaciones con Dr. John Griffiths, Melbourne-Australia. Conversaciones con Dr. Ahmet Kanneci, Ankara-Turkey. Conversaciones con Dr. Jorge Cardoso, Francia. Conversaciones con Francisco Ortiz, Francia. Conversaciones con Ingolf Olsen, Copenhagen-Denmark. Conversaciones con Miguel Angel Jiménez Arnáiz, Madrid-Spain. Jorge Fresno Registro Sonoro de la obra Integral de Mudarra. Conversaciones con músicos indios, Benarés-India.

Romanesca o Guárdame los vaicos. (1546)  
Proporción tres semibreves el compás

Por Don Alonso Mudarra (Palencia 1510 - Sevilla 1580)

Pieza publicada para guitarra de cuatro órdenes

dobles, dentro de su obra "Tres libros de música en cifra para vihuela" en Sevilla, 1546.

(Pieza original para guitarra de cuatro órdenes)

"Transcripción y tres diformios, ma en estilo punteado, otra en estilo rasqueado y otra como reexposición glosada. Por el Profesor Superior y Concertista Internacional:

Don Alberto Pérez Fernández." (2002)

Al estilo de la época siguiendo los tratados de Bermudo,

D. Ortiz, Santa Moria, Baiceno y otros.

Para mostrar al mundo qué siento,

he de canalizar mi inquietud

no sólo para ser comprendido  
sino para comprenderme.

El autor

Solo  
 Ritmo de  
 Base  
 Minimo  
 Sonido de  
 Cauda de  
 Base de  
 semibreves  
 y  
 minimas

LIBRO I. GUITARRA. AL TEMPLO NUEVO. FOL. XXIII 1<sup>o</sup>

Romanes  
 r dame las  
 vacas. Pro-  
 porcion tres  
 semibreves  
 alcopas.

29

Tablatura Italiana.

Durade:

①

Fa M	Do M	Re m	La M
Fa M	Do M	Re<sup>d</sup> La M	Re m
Sol m	La<sup>d</sup>	Re m	

②

Fa M	Do M	Re m	La M
Fa M	Do M	Re<sup>d</sup> La M	Re m
Sol m	La<sup>d</sup>	Re M	

③

Fa M	Do M	Re m	La M
Fa M	Do M	Re<sup>d</sup> La	Re m
Sol m	La<sup>d</sup>	Re m	

Madrid - 8-III-02

"Romanesca o guardame los vaos"

Alberto Pérez Fdez.

⑤ = Re

*glor*

*\* F. very  
2. very*

*1.º muy como pds aprisa  
2.º muy con improvisación de q. pas. = 3.º diferencia; conquis muy despacio.*

*be.*

*glor*

*glor*

*Gloria*

*glor*

*Gloria*

*Gloria*

*1)*

*\* En el original mudanza  
escribe  $\Phi$  = Tempo aprisa.*

Handwritten musical score for guitar, consisting of five systems of staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one flat (b), and a common time signature (C). The second system has a "Gloria" section with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third system also has a "Gloria" section with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth system is marked with a "2" and includes two parts: "Diferencia Campos despaacio" with a common time signature (C) and "Figura castellana" with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Dynamics include "Roz." and "mp". The score ends with a "Tup." section.

2) Los vihuelistas del siglo XVI utilizaban el signo C para indicar que el compás iba despaacio, si bien es cierto que cada vihuelista utilizaba sus propios signos.

Handwritten musical notation on a single staff. It features a melodic line with various rhythmic values and accidentals. Above the staff, there are markings for a triplet of 7 notes (r=7) and a 6-measure rest (6). Below the staff, there are chord diagrams and the instruction "var. - -".

Handwritten musical notation on a single staff. It includes a melodic line with a triplet of 7 notes (r=7) and a 6-measure rest (6). Below the staff, there are chord diagrams and the instruction "P Rosy".

Handwritten musical notation on a single staff. It features a melodic line with a triplet of 7 notes (r=7) and a 6-measure rest (6). Below the staff, there are chord diagrams and the instruction "Rosy".

Handwritten musical notation on a single staff. It includes a melodic line with a triplet of 7 notes (r=7) and a 6-measure rest (6). Below the staff, there are chord diagrams and the instruction "Rosy".

Handwritten musical notation on a single staff. It features a melodic line with a triplet of 7 notes (r=7) and a 4-measure rest (4). Below the staff, there are chord diagrams and the instruction "Rosy".

Handwritten musical notation on a single staff. It includes a melodic line with a triplet of 7 notes (r=7) and a 4-measure rest (4). Below the staff, there are chord diagrams and the instruction "Rosy".

Rosy.

Rosy.

Discreción  
 Campos ni aprieta ni despaio.  
 d = 1. Siempre Resqueado.

FAM  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$  DOM Rem Piano

LAM FAM DOM

Rem LAM Rem Piano SOEM LAM

Rem FAM DOM

3) = vez aprieta A

4) = Golpe con la mano derecha sobre los cuerdos a la altura de la boca.

Musical staff 1: *Remo Piano* (with notes), *Mismo Ritmo* (with notes), *Mismo Ritmo* (with notes).  
 Chords: *LaM*, *FAM* (with *f* dynamic).

Musical staff 2: *Mismo Ritmo* (with notes), *Remo* (with notes), *LaM* (with notes), *Remo Piano* (with notes).  
 Chords: *DOM*, *Remo*, *LaM*, *Remo Piano*.

Musical staff 3: *Solm* (with notes), *La7* (with notes), *Remo* (with notes), *FAM* (with notes, *p* dynamic, and *con molinete* marking).  
 Chords: *Solm*, *La7*, *Remo*, *FAM*.

Musical staff 4: *Mismo Ritmo* (with notes), *Mismo Ritmo* (with notes), *Mismo Ritmo* (with notes).  
 Chords: *DOM*, *Remo Piano*, *LaM*.

Musical staff 5: *Mismo Ritmo* (with notes), *Mismo Ritmo* (with notes), *Remo* (with notes), *LaM* (with notes).  
 Chords: *FAM* (with *f* dynamic), *DOM*, *Remo*, *LaM*.

Musical staff 6: *Remo Piano* (with notes), *Solm* (with notes), *La7* (with notes), *Remo* (with notes), *D.C. Hostage! Luego salta a* (with notes and a circled 'a').  
 Chords: *Remo Piano*, *Solm*, *La7*, *Remo* (with *mf* dynamic).



Handwritten musical notation on a page of ten staves. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), a common time signature (C), and dynamic markings 'p' and 'mp'. A fermata is written over a note on the first staff, with the word 'Ferm' written below it. A large, stylized signature is written across the first two staves.