

Tratado de glosas de Diego Ortiz **Hacia el bajo continuo**

Máster Universitario en
Investigación Musical

Curso académico
2019-2020

Alumno/a:
Aníbal Soriano Martín

Director/a de TFM:
Dr. Manuel del Sol

Créditos: 60
1ª Convocatoria

Mes y año de defensa:
Febrero 2020

RESUMEN

El bajo continuo es la práctica barroca que consiste en desarrollar armónicamente una línea melódica situada en la parte más grave de una composición musical. Se utilizó desde el principio del siglo XVII hasta mediados del XVIII. La constancia de la evolución que sufrió su aprendizaje desde el Renacimiento es muy escasa y apenas hay estudios que se centren en su origen. La información existente en las fuentes del Barroco temprano también es vaga, deja aún serias dudas sobre la manera de acompañar y el proceso que posibilitó el nacimiento del bajo continuo.

En el Renacimiento hay multitud de libros que nos detallan la manera de ornamentar melódicamente, pero poco se ha escrito de la práctica armónica que utilizaron los compositores del siglo XVI y que, partiendo de una escritura contrapuntística, convergía en unos esquemas verticales que se repiten prácticamente en todos los compositores renacentistas.

La mitad del siglo XVI se nos presenta como el punto de partida de una nueva etapa musical que abanderará un poco más adelante la guitarra española con sus acordes. Es el momento en el que los libros de música se publican para tecla, arpa o vihuela. Trataremos de explicar el fundamento de esa práctica y qué elementos comunes tenían estos instrumentos para que fuera posible esa visión tan generalizada.

Apoyándonos en el análisis de algunas obras relevantes de los mejores compositores del Renacimiento, expondremos nuestra visión de la aparición en escena del acorde tríada como entidad sonora independiente. A través de un análisis exhaustivo del *Tratado de glosas* (Roma, 1553) de Diego Ortiz sacaremos a la luz los mecanismos que organizaban esta práctica incipiente, intentando arrojar algo más de luz sobre el camino que siguió la música en los albores de finales del siglo XVI y que desembocará en la práctica del bajo continuo barroco.

Palabras clave:

Diego Ortiz, *Tratado de Glosas*, Bajo Continuo, Acompañamiento, Acordes

ABSTRACT

Continuo is the Baroque practice consisting on harmonically developing the lowest melodic voice within a musical composition. This method was used from 17th century to mid 18th century. Since the Renaissance era, there was neither evolution in learning methods nor studies of its origin. Existing information about Baroque sources lay some serious doubts about musical accompaniment and the birthing process of continuo.

There are plenty of books in the Renaissance depicting the use of ornaments in melody, but not much written about the way 16th century composers treated harmony, whose work, taking counterpoint as a reference, would converge into vertical schemes widely repeated by contemporary composers.

The second half of the 16th century is known as the starting point of a new musical era, resulting in the birth of the Spanish guitar and its chords. This is the moment when music books were printed for keyboard, harp or vihuela. I will try to explain the fundamentals for this practice and the common elements these instruments had that led this vision to a generalized use.

We will base our work on some of the best composers' scores from the Renaissance period and so I will expose the idea of the apparition of the triad chord as an independent sounding entity. Throughout an exhaustive analysis of the *Tratado de glosas* (Rome, 1553) from Diego Ortiz, I will bring to light the organizing mechanisms of this practice, while trying to bring some more light to the path that musicians and composers followed at the end of the 16th century, which led to the practice of Baroque continuo.

Key words:

Diego Ortiz, *Tratado de glosas*, Continuo, Accompaniment, Chords

A mi padre y mi hermana

AGRADECIMIENTOS

Quiero dar las gracias a todos los profesores de este máster de la VIU, y especialmente a Manuel del Sol, por su rigor, su clara visión del trabajo, por confiar en el proyecto y por aguantar mis largos correos con miles de cuestiones, mi inexperiencia investigadora y mi nulo lenguaje académico.

A mis profesores, Emilio Carrión, Alonso Salas y Juan Carlos Rivera, por todo, por tanto.

A mis queridos amigos de La Danserye por ayudarme con el original en castellano.

A Leonardo Luckert, Viviana González y Ana Moreno por atender mis inquietudes, de las que tanto saben.

A Ángel González por la traducción del prefacio en latín y por transmitirme toda esa pasión por las lenguas clásicas.

A Irene Gómez por proporcionarme el ejemplar de SPES y darme su punto de vista en tantas cuestiones.

A David Hernández y Gabriel Fernández por estar siempre ahí para echar una mano en todo. Por esa generosa pasión por la música de la que tanto me beneficio.

A Nancho Álvarez por haber dado tanto a la música antigua sin pedir nada a cambio, por su gratuita magia musical.

A M^a Carmen Collado, por ilustrarme en tantas cuestiones referentes al arpa.

A mi hijo Pablo y a Leo, por la traducción.

A mi hijo Dani por darme tanto ánimo.

A todos mis amigos, que tuvieron que aguantar mi eterno comentario de falta de tiempo por culpa del ...

A mi perro Marc, por sacarme de paseo a que me de el aire fresco durante todos estos largos días de trabajo intenso.

A Patri por tanto amor y tanto apoyo logístico.

ÍNDICE

RESUMEN.....	iii
ABSTRACT	iv
AGRADECIMIENTOS	vii
ÍNDICE DE TABLAS, ILUSTRACIONES Y EJEMPLOS MUSICALES	xi
TABLAS.....	xi
ILUSTRACIONES	xi
EJEMPLOS MUSICALES	xii
INTRODUCCIÓN.....	1
Contexto	1
Estado de la cuestión.....	4
Objetivos e hipótesis de investigación.....	10
Estructura y metodología	13
I. TRATADO DE GLOSAS	15
I.1. Diego Ortiz.....	15
I.2. Ediciones	16
I.3. Estructura del <i>Tratado de glosas</i>	22
II. LIBRO SEGUNDO	24
II.1. Descripción del contenido del tratado	24
II.2. Secciones del libro segundo	25
II.3. Madrigal y canción	28
II.4. Recercadas sobre el canto llano <i>La Spagna</i>	30
III. CANTOS LLANOS O TENORES	31
III.1. ¿Qué son los cantos llanos o tenores de Ortiz?	31
III.2. Cantos llanos que en Italia comúnmente llaman Tenores	40
III.4. La bergamasca como forma musical básica	44
III.5. La recercada octava y <i>La Spagna</i>	45
IV. HACIA UNA NUEVA PRÁCTICA DE ACOMPAÑAR	47
IV.1. Acompañar la parte. Una manera renacentista.....	47
IV.2. Bajo continuo. Una práctica barroca.....	53
IV. 3. Publicaciones para tecla, arpa o vihuela.....	56
CONCLUSIONES.....	57

BIBLIOGRAFÍA.....	61
ANEXO.....	64
Prefacios del <i>Tratado de Glosas</i> de Diego Ortiz	64

ÍNDICE DE TABLAS, ILUSTRACIONES Y EJEMPLOS MUSICALES

TABLAS

Tabla 1. Ejemplares conservados del <i>Tratado de glosas</i>	16
Tabla 2. Contenido del <i>Tratado de glosas</i>	23
Tabla 3. Referencias a los cantos llanos y a los tenores en el índice.....	36
Tabla 4. Referencias al papel del cémbalo en el <i>Tratado de glosas</i>	38
Tabla 5. Disposiciones del acorde de do en estado fundamental.....	43
Tabla 6. Reglas para enlazar acordes en estado fundamental.....	45
Tabla 7. <i>Bergamasca</i> . Digitación para tecla, arpa y vihuela.....	57

ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Leonardo de Call. Ejemplo de quintas paralelas	2
Ilustración 2. Ganassi: <i>Regola rubertina</i> . Término violón	4
Ilustración 3. Ganassi: Indicación de las notas de la viola da gamba	5
Ilustración 4. Ganassi: Recercar primo	5
Ilustración 5. Portada castellana del <i>Tratado de glosas</i>	6
Ilustración 6. Portada de la edición de Max Schneider.....	7
Ilustración 7. Portada italiana del <i>Tratado de glosas</i>	18
Ilustración 8. Folio 46v: texto en italiano	20
Ilustración 9. Recercada sexta sobre <i>La Spagna</i> , ed. italiana.....	20
Ilustración 10. Recercada sexta sobre <i>La Spagna</i> , ed. castellana	20
Ilustración 11. Errores en el índice, ed. italiana.....	22
Ilustración 12. Venegas de Henestrosa: obra de Antonio de Cabezón.....	32
Ilustración 13. Francisco de la Torre: <i>Danza alta</i>	33
Ilustración 14. Cuatro voces sobre el <i>passamezzo antico</i>	35
Ilustración 15. Indicaciones sobre cantos llanos, ed. italiana	35
Ilustración 16. Canto llano o tenor de la recercada octava.....	42
Ilustración 17. Canto llano o tenor de la recercada octava.....	45
Ilustración 18. Canto llano <i>La Spagna</i>	45
Ilustración 19. Josquin: <i>El grillo</i> . Voces de soprano y tenor	51
Ilustración 20. Josquin: <i>El grillo</i> . Voces de alto y bajo.....	51

EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo musical 1. Recerca primera.....	40
Ejemplo musical 2. Recercada segunda.....	40
Ejemplo musical 3. Recercada tercera.....	40
Ejemplo musical 4. Recercada cuarta.....	41
Ejemplo musical 5. Recercada quinta.....	41
Ejemplo musical 6. Recercada sexta.....	41
Ejemplo musical 7. Recercada séptima.....	42
Ejemplo musical 8. Recercada novena.....	42
Ejemplo musical 9. Bergamasca desde de las tres disposiciones.....	44
Ejemplo musical 10. Recercada octava: 8.....	46
Ejemplo musical 11. Recercada octava: 3.....	46
Ejemplo musical 12. Recercada octava: 5.....	46
Ejemplo musical 13. Discordancia armónica melodía & glosa.....	48
Ejemplo musical 14. Josquin: <i>El grillo</i> . Reducción renacentista.....	52
Ejemplo musical 15. E. Martínez Torner. <i>¡Ay! Linda amiga</i>	54
Ejemplo musical 16. <i>¡Ay! Linda amiga</i> con b.c.....	55
Ejemplo musical 17. <i>Bergamasca</i> , para laúdes y vihuelas.....	56

INTRODUCCIÓN

Contexto

La praxis barroca del bajo continuo (o *basso continuo* en italiano) está asociada a la música que se compuso pasado el año 1600. Los numerosos tratados sobre bajo continuo han dejado patente, y con suficiente información, la evolución progresiva que tuvo su desarrollo hasta que llega a consolidarse en toda Europa sobre el año 1700 la famosa *Regla de la 8ª*. Esta regla nos indica de qué manera hay que encadenar acordes contruidos a 4 voces sobre una escala mayor o menor, comportándose de diferente manera si subimos o bajamos por dicha escala. Estos libros pedagógicos nos ilustran con ejercicios progresivos y lógicos cómo conducir esas voces en los enlaces de acordes. El tratado de Jean-François Dandrieu está considerado hoy día como referente en este proceso de aprendizaje¹. En él se indican las digitaciones al teclado para guiar al estudiante de manera inequívoca a través de unas unidades didácticas exhaustivas.

El músico que quiere iniciarse en esta práctica de acompañamiento tiene un pequeño inconveniente, ya que el método es progresivo, pero parte de un supuesto conocimiento elevado, y ya en la tercera lección aparece un acorde de 7ª en 2ª inversión. Esto parece indicar que antiguamente no hacía falta explicar cómo enlazar acordes en estado fundamental, como si fuera innecesario y obvio para el ejecutante.

Si indagamos en los primeros métodos barrocos de bajo continuo del siglo XVII, podemos verificar la evolución de la teoría renacentista del hexacordo y el nuevo camino que emprende hacia la escala barroca de ocho notas. Los primeros libros franceses de bajo continuo están dedicados, no sólo al teclado, sino también a la tiorba, incluyendo ejemplos en tablatura de la realización de esos primeros ejemplos de realización de bajo continuo. En algunos casos, el análisis de estas tablaturas nos muestra incorrecciones en los enlaces de dichos acordes. Esto nos hace cuestionar si estas realizaciones erróneas serían una práctica habitual entre los tiorbistas de principios del siglo XVII, o bien, pese a provenir de músicos célebres, han llegado hasta nosotros sólo como ejemplos de que las realizaciones incorrectas eran aceptadas entre los tañedores de cuerda pulsada, práctica que llegaría incluso hasta bien entrado el siglo XIX.

¹ Jean-François Dandrieu, *Principes de l'accompagnement du Clavecin* (Paris, 1732).



Ilustración 1. Leonardo de Call, *Variations pour deux flûtes et guitarrre*. Oeuvre 107, 1812.
Ejemplo de quintas paralelas en la realización de la parte de guitarra

Los años de experiencia de un laudista o guitarrista que lleve mucho tiempo acompañando música antigua pueden haberle aportado cierto oficio que le haga acercarse a tal cometido con una práctica controlada y entendida sobre los parámetros a seguir al hacer una buena realización en el continuo. Tocando instrumentos de cuerda sabrá que las ejecuciones de un laudista no se pueden realizar siempre a 4 veces por la imposibilidad física del instrumento². También que la mayoría de las obras para instrumentos de cuerda pulsada están escritas, como mucho, a 3 veces, llegando incluso a veces a escribirse a 2 veces, en el caso de la tiorba. Sólo las intabulaciones de obras vocales en tonos idóneos para el laúd se pueden interpretar a 4 veces. Este problema es inexistente si se intenta hacer la realización en el teclado, donde desaparece la imposibilidad física de la realización a 4 veces derivada de tañer alguno de los instrumentos de cuerda pulsada.

Un ejemplo ilustrativo de un clavecinista que quiera comenzar a acompañar debe hacerlo enlazando acordes en estado fundamental³. No tendría sentido querer enlazar acordes con 7^a si aún no se saben enlazar acordes tríadas. Todo apunta a que en la actualidad hay músicos excelentes haciendo ejecuciones increíbles, pero hay pocos recursos pedagógicos para un principiante que desee enlazar simples acordes tríadas. Si preguntásemos a profesores de piano experimentados, posiblemente nos podrían decir que ellos se limitaban a tocar lo que está escrito en la partitura, que seguramente será más complejo que enlazar acordes. Podría ser que a estos profesores de piano les pase hoy como a los clavecinistas barrocos del pasado, a los que no había que enseñarles cómo enlazar esos acordes porque ya sabían hacerlo sin saber cómo habían adquirido ese conocimiento, como si existiera una práctica que todo el mundo sabe hacer pero que es tan obvia que nadie la explica.

No es extraño encontrar en las clases de Música de cámara de un conservatorio a excelentes alumnos de piano sin la destreza para enlazar simples acordes levantados

² Nos referiremos al *laudista*, de manera genérica, como tañedor de varios instrumentos de cuerda pulsada antiguos.

³ Nos referimos de forma general en este caso al *clavecinista* como intérprete de algún instrumento de tecla.

sobre una sencilla línea de bajo, como si no pudieran asociar el movimiento de las voces de esos acordes sin ver la música escrita en el pentagrama. Si se les explica cómo es el procedimiento rápidamente pueden ejecutarlo porque es algo que llevan haciéndolo hace mucho tiempo. Sólo les faltaría la conciencia de saber qué mecanismos regulan esos enlaces armónicos.

La música renacentista tiene muchas similitudes con la música popular de hoy día. Cuando no hay contrapunto prácticamente funciona de la misma manera, con enlaces de acordes en estado fundamental. Si analizáramos la partitura de la canción *The Scientist* (2002) de Coldplay podríamos comprobar que se basa en cuatro acordes sin inversiones aderezados por un intervalo de 7^a en el primer acorde⁴. Podríamos citar cientos de ejemplos similares.

Las deducciones sobre el análisis de estas obras son muy simples. Todas las voces se comportan de la misma manera desde tiempos de Josquin des Prez. El desarrollo de la práctica contrapuntística renacentista había llevado a su producto compositivo hacia la creación de patrones arquetípicos: el acorde como entidad estructural básica. Si analizáramos las composiciones de muy diversos autores del siglo XVI podríamos comprobar que absolutamente todas movían esas cuatro voces de la misma manera.

Es tan evidente el lenguaje a cuatro voces en el Renacimiento que podría ser más complicado tocar al teclado una composición a tres voces que añadirle la cuarta que no estaba incluida por el compositor pero sí entra dentro de un pensamiento armónico-renacentista a cuatro voces.

Todo este proceso nos puede llevar a pensar que el fundamento de la práctica barroca del bajo continuo podría ya ser una práctica habitual en las composiciones renacentistas que utilizaban bajos de danzas o *bassos seguentes*. Ese fundamento no es otro que el conocimiento de las tres voces que hay que añadir a un bajo dado. La diferencia entre la práctica barroca del bajo continuo y la práctica renacentista de acompañar la parte está en que, en el Renacimiento, se tocan todas las partes que están compuestas, sin pensar que lo que tocamos es algo independiente a una parte solista, mientras que en el Barroco, el bajo continuo es un acompañamiento pensado a cuatro voces independientes de una parte solista.

El *Tratado de glosas*⁵, de Diego Ortiz es un libro muy práctico y muy utilizado en las clases de música antigua, ya que indica la manera de ornamentar una melodía. Además de esto, nos describe de manera detallada las maneras que hay de tañer el

⁴ Coldplay, *The Scientist* (2002) Parlophone CD.

⁵ Diego Ortiz, *Tratado de glosas* (Roma, 1553).

violón con el clave⁶. Y, aunque el *Tratado de glosas* es un libro pensado para enseñar las diferentes maneras de glosar una melodía, el presente trabajo de investigación se centrará en la manera de acompañar con el clave, donde podríamos identificar muy probablemente una de las manifestaciones europeas más tempranas de la práctica de un bajo continuo primitivo sobre cantos llanos.

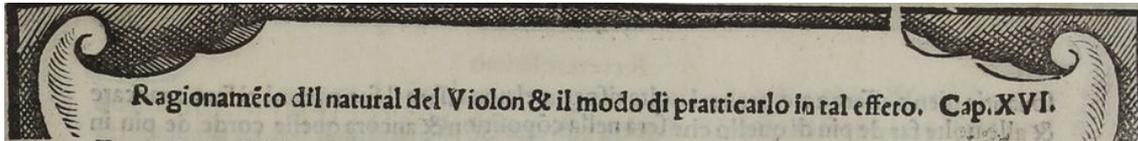


Ilustración 2. *Regola rubertina*, Libro segundo, p. 41, de Silvestro Ganassi en la que llama violón a la *viola da gamba*. Venecia, 1543

Estado de la cuestión

El *Tratado de glosas* de Diego Ortiz es uno de los libros imprescindibles para entender la música renacentista. Pensado para la música de violones⁷, su contenido es extensible para todos los instrumentos de la época. En él se detallan las maneras de glosar una melodía y las diferentes posibilidades en las que el violón podía tocar con el clave.

En Italia ya se habían publicado algunos libros dedicados a la manera de glosar y el más célebre fue *La Fontegara* (Venecia, 1535) de Silvestro Ganassi, dirigido a la práctica de la flauta de pico pero cuyas disminuciones podían extrapolarse a cualquier instrumento⁸. Para la *viola da gamba*, el instrumento en el que Ortiz centrará su tratado, Ganassi ya había publicado en Venecia en 1542 su *Regola rubertina* que describía extensamente las afinaciones de las diferentes violas⁹, aspectos técnicos sobre el instrumento y cuatro recercares para *viola sola*.

Ganassi utiliza la doble notación para la música que incluye en su libro, en canto de órgano y en tablatura para la *viola* de seis cuerdas. Para la tablatura de *viola* utiliza un hexagrama y para la notación musical un pentagrama de 10 líneas, cuya utilización aún veremos en algunas partituras de violín en el siglo XVII.

⁶ Es amplia la bibliografía que explica por qué Ortiz llama violón a la *viola da gamba*, si bien conviene recordar que, en Italia, unos años antes de la publicación del *Tratado de glosas* de Ortiz, ya Silvestro Ganassi se había referido al instrumento con el mismo nombre.

⁷ El violón es conocido hoy día por su nombre italiano, *viola da gamba*. Ortiz también se refiere a él como era conocido en España, vihuela de arco o simplemente, vihuela.

⁸ Silvestro Ganassi, *La Fontegara* (Venecia, 1535).

⁹ Silvestro Ganassi, *Regola rubertina* (Venecia, 1542).

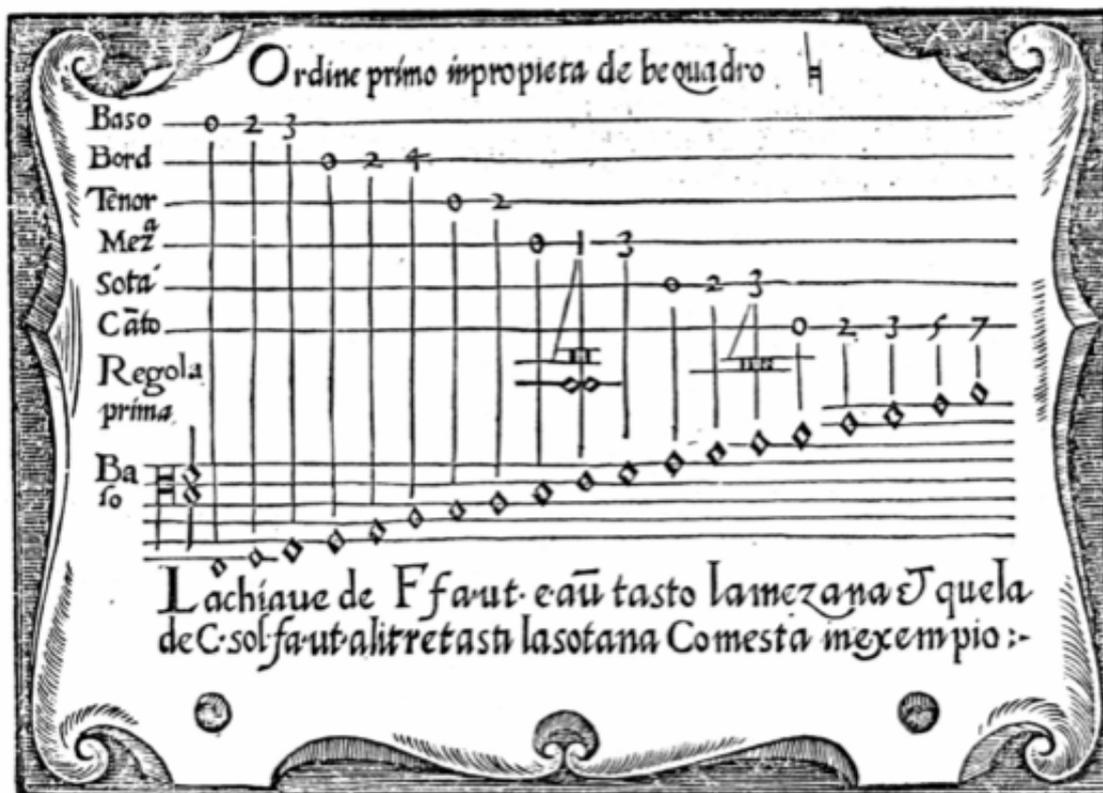


Ilustración 3. Indicación de las notas de la viola da gamba bajo en la *Regola rubertina* de Silvestro Ganassi. Venecia, 1542

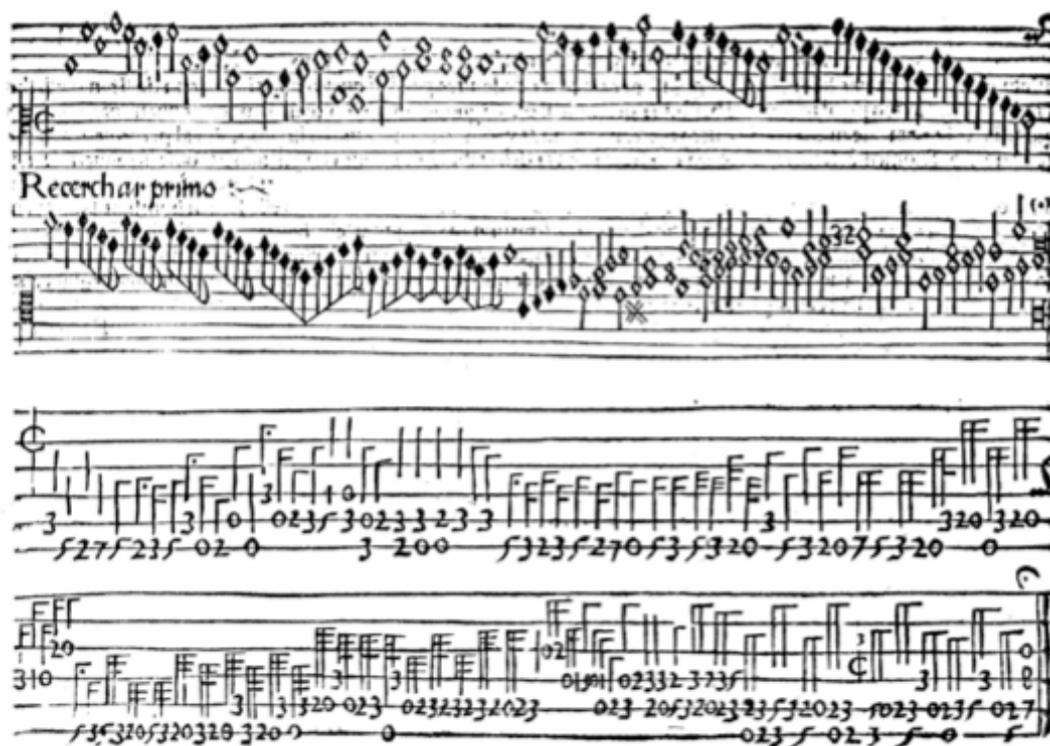


Ilustración 4. *Recercar primo* de la *Regola rubertina* de Silvestro Ganassi, Venecia, 1542

En 1543 Ganassi publicaría lo que sería la segunda parte de este tratado donde incluirá ejemplos de diferentes digitaciones para la viola¹⁰, un par de obras en tablatura y una partitura del madrigal a tres voces de Giacomo Fogliano, *Io vorei Dio d'amor*, donde una voz está escrita en canto de órgano y las otras dos en tablatura.

Si el primer libro de Ganassi dedicado a la flauta de pico incluía más de mil ejemplos sobre la manera de adornar con el instrumento, en las dos siguientes publicaciones destinadas a la *viola da gamba* se centra en los aspectos organológicos que repercuten en la afinación para los diferentes tamaños de violas y no se detiene en aspectos de ornamentación.

En 1553, diez años más tarde de la última publicación de Ganassi publica Diego Ortiz su *Tratado de glosas* en Roma. Sobre este tratado se han editado varias publicaciones: unas son transcripciones literales de su contenido en notación musical actual, otras son traducciones del contenido a otras lenguas y, las más numerosas, ediciones musicales modernas destinadas a la interpretación con un contenido parcial del libro, agrupadas por temáticas según la intención del mismo Ortiz.



Ilustración 5. Portada de la edición en castellano del *Trattado de Glosas*. Roma, 1553

Aunque la figura de Diego Ortiz es ampliamente reconocida como un compositor de prestigio, todavía son muchos y variados los temas de los que no se tiene un amplio conocimiento. La mayor parte de los estudios han estado centrados en aspectos biográficos, así como en el análisis histórico puntual de su producción impresa. Sin embargo, falta un estudio sistemático de su vida y obra que explore con mayor detalle

¹⁰ Silvestro Ganassi, *Letitione seconda* (Venecia, 1543).

la aportación musical de este autor en su época y en siglos posteriores. Quizá, la referencia más importante hasta la fecha sea la contribución de Roberta Freund, quien tiene el mérito de haber dado a la luz gran parte de su actividad musical, especialmente la desarrollada al servicio del III Gran Duque de Alba en Nápoles¹¹. Respecto a su música, las tesis doctorales de Robert James Borrowdale (1952) y Paul Gene Strassler (1966) son las investigaciones más completas sobre el repertorio sacro escrito por Ortiz¹², si bien no se tiene una idea global del estilo de composición de este autor con la aportación de su obra instrumental.

Otro punto importante relacionado con la aportación musicológica dedicada a la obra de Diego Ortiz es la realización de ediciones modernas de su tratado. Aquí no se pretende enumerar todas las publicaciones sobre el libro *Tratado de glosas*, pero sí realizar un breve análisis de las ediciones más interesantes (de 1913, 1936, 1961, 1967 y 2003) por su impacto histórico en los siglos XX y XXI.

La edición más celebre, quizás por ser la primera, fue la de Max Schneider (1875-1967). La editorial fue Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel. Es una publicación en alemán sobre el facsímil en castellano, con una amplia introducción a cargo de Schneider. Se transcribe a notación moderna el contenido del libro respetando las claves originales y se reproducen los textos en castellano.

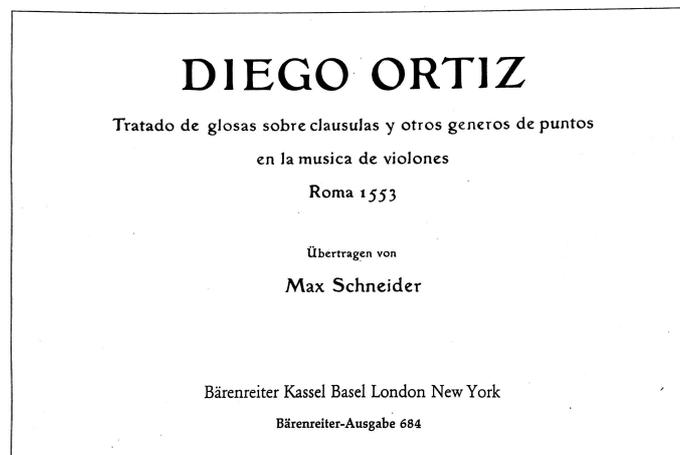


Ilustración 6. Portada de la edición de Max Schneider

¹¹ Roberta Freund. «En busca de liberalidad: music and musicians in the courts of the Spanish nobility, 1470-1640». Tesis doctoral. Department of Music University of Illinois, 2001. Véase también Muñoz, Adelaida. «Diego Ortiz». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, 252-254; y Robert Stevenson. «Diego Ortiz». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, 762-763. Londres: Macmillan Publishers Limited, 2001.

¹² Robert James Borrowdale, «The 'Musices Liber Primus' of Diego Ortiz, Spanish Musician». Tesis doctoral. Department of Music Southern California, 1952; y Paul Gene Strassler, «Hymns for the Church Year, Magnificats, and Other Sacred Choral Works of Diego Ortiz». Tesis doctoral. Department of Music North Carolina, 1966.

Una de las ediciones que ha tenido gran aceptación entre los estudiosos ha sido la de AMICVS, *Colección de obras teóricas y prácticas sobre la música*¹³, bajo la dirección de Jean-Philippe Navarre. La publicación francesa Incluye los textos íntegros en castellano y su traducción al francés. Al igual que ocurre con la edición de Schneider, no plantea ningún estudio sobre el acompañamiento en el *Tratado de glosas*. Quizás la edición más completa sobre el *Tratado de glosas* sea la edición de 2003 de la editorial Bärenreiter, editada por Annette Otterstedt con traducciones de Hans Reiners. Incluye los textos originales en castellano e italiano y traducciones a inglés y alemán¹⁴.

El tratado de Diego Ortiz es un clásico en el arte de la ornamentación musical. La primera parte proporciona ejemplos de ornamentación para cada cadencia, mientras que en la segunda se describe la interacción entre la viola da gamba y clave, incluyendo ilustraciones y piezas para esta formación de instrumentos. Todos los amantes de la música antigua están familiarizados con el trabajo de Ortiz, pero son pocos los que han tenido la ocasión de leerlo. Esta nueva edición hace el contenido más accesible por la elección de un diseño adecuado y sintético. El original en español y el italiano aparecen impresos en una doble página, junto con las traducciones al alemán moderno e inglés. Una introducción por Annette Otterstedt y Hans Reiners explica los orígenes y contenido del tratado, las afinaciones diferentes, y otras cuestiones relacionadas con la viola da gamba. El apartado musical ha sido recientemente editado. Además se adjunta la parte de viola para facilitar la interpretación con un instrumento de teclado. Esta es la primera edición del tratado de Ortiz en la cual se presenta el texto original con sus respectivas traducciones permitiendo al lector efectuar una lectura comparativa. Annette Otterstedt es intérprete de gamba y musicóloga, actualmente cuidadora asistente en el museo de instrumentos musicales en Berlín. Ha publicado varios libros, incluyendo *Gambe Die* y una gran cantidad de artículos sobre la música antigua¹⁵.

El *Tratado de glosas* fue publicado con traducción al inglés por la editorial *Corda Music Publications* a cargo de Ian Gammie¹⁶, por lo que ya contamos ediciones en los idiomas más importantes: alemán, francés e inglés. No hay una edición moderna en castellano, pero es muy interesante la página que sobre este tratado de Diego Ortiz creó Joan Vives. En esta web podemos encontrar un pdf con algunos textos de los prefacios transcritos a ortografía castellana moderna y un breve glosario¹⁷.

Otros artículos han traducido de manera puntual el contenido de los prefacios de Ortiz al mismo tiempo que describían el contenido del tratado. Interesante es el artículo de Peter Farrell, de la School of Music University of Illinois, en *Journal of The Viola da*

¹³ Jean-Philippe Navarre (introducción, traducción y notas), *Diego Ortiz, Traité des Gloses, 1553. Renaissance et Période Préclassique Domaine Espagnol, 1*. (Paris: Editions du Cert, 1996).

¹⁴ Annette Otterstedt (ed.) y Hans Reiners (trad.), *Diego Ortiz. Trattado de Glosas* (Berlín: Bärenreiter, 2003).

¹⁵ Puede consultarse la información sobre la publicación de Tritó, Ortiz, Diego. *Trattado de Glosas* en el siguiente enlace <<https://www.trito.es/es/tienda/articulo/2090/trattado-de-glosas>> (consulta: 22 de noviembre de 2019).

¹⁶ Ian Gammie, ed., *Diego Ortiz. Trattado de Glosas (1553)*. Traducción al inglés del texto español. (Saint Albans: Corda Music Publications, 1976).

¹⁷ Joan Vives. *Prefacios del Tratado de glosas de Diego Ortiz*. <https://drive.google.com/file/d/1GdOsLEIKTzINK-AyEEOjTMwKMzSBc2LS/view>. (Consulta: 25 de noviembre de 2019).

*gamba Society of America*¹⁸, donde traduce los textos castellanos y expone algunos comentarios.

Existen otro tipo de ediciones que han buscado una publicación por temática según las clasificó Ortiz. La editorial *Ut Orpheus* titula en 2003 una serie de publicaciones como obras para ser tocadas por la formación *viola da gamba y bajo continuo*¹⁹. Afirmar que todas las composiciones son para bajo continuo es un anacronismo, ya que el bajo continuo no era aún una práctica musical, como se tratará de explicar en el desarrollo de este trabajo de investigación. Es curioso el detalle de la publicación de las 6 recercadas sobre el tenor de *La Spagna* porque es la única de las cuatro publicaciones que titula para la formación de “viola da gamba y bajo”, pudiendo ser esta serie el caso más claro de un bajo continuo incipiente.

La editorial SPES publicó en Florencia en 1984 el facsímil de uno de los libros conservados²⁰, con notas de Marco di Pascale. En ningún momento entra a analizar el contenido del mismo y es una copia del ejemplar conservado en Bolonia.

Para finalizar, es necesario comentar que en la página IMSLP existen dos ediciones facsímiles online del *Tratado de glosas* de Ortiz²¹: una es una copia de la edición original en italiano que se conserva en Madrid en la Biblioteca Nacional de España y otra es el libro de SPES, mezcla de la edición italiana y castellana, que comentaremos más adelante en el apartado I.2.

Hay señales inequívocas que hacen pensar en una incipiente práctica de bajo continuo en algunas de las obras del *Tratado de glosas*, pero hay que hacer un estudio pormenorizado de cada una de las partes del libro y separar claramente esas prácticas de acompañamiento. La mayoría de las ediciones enumeradas han sido realizadas como material práctico de ejecución instrumental o como un trabajo de reconstrucción musicológica. No hay ninguna publicación que haya abordado el estudio de este tratado desde la perspectiva del análisis del acompañamiento, y esto es justamente el empeño del presente trabajo de investigación.

¹⁸ Peter Farrell, «Diego Ortiz' Tratado De Glosas», *Journal of The Viola da Gamba Society of America*, vol. 4, (1967), 5-9.

¹⁹ *Diego Ortiz, O felici occhi miei, 4 recercadas / Doulice Memoire, 4 recercadas / Tenores, 9 recercadas para viola da gamba y bajo continuo / Diego Ortiz, 4 recercadas para viola da gamba sola y 6 recercadas sobre la Spagna para viola y bajo.* (Editorial Ut Orpheus, 2003).

²⁰ Diego Ortiz, *El primo libro*. (Florencia: Editorial SPES, 1984).

²¹ Ortiz, *Trattado de glosas* (Roma, 1553), véase <[https://imslp.org/wiki/Trattado de Glosas \(Ortiz%2C Diego\)](https://imslp.org/wiki/Trattado_de_Glosas_(Ortiz%2C_Diego))> (consulta: 25 de noviembre de 2019).

Objetivos e hipótesis de investigación

El *Tratado de glosas* de Diego Ortiz, como hemos visto, ha sido estudiado al detalle en diversas publicaciones. Sobre el contenido poco más se puede ofrecer. La posible dificultad que puede aparecer cuando intentamos trabajar sobre un libro facsímil es eliminada con las últimas ediciones que hemos detallado en el apartado anterior. El mensaje de Ortiz era claro y conciso:

[...] y porque este instrumento se suena de dos maneras en concierto de vihuelas [de arco] o discantando con otro instrumento divido el tratado en dos partes en la una muestra la orden que se ha de tener tañendo con ejemplos de todas las glosas que se pueden hacer en las cláusulas con toda suerte de puntos que se hallaren y en la otra da el modo que se ha de observar discantando con otro instrumento con sus ejemplos necesarios²².

Resumiendo la publicación de Ortiz, podemos sintetizar su mensaje en que hay tres maneras de glosar y tres maneras de tocar con otro instrumento. Las tres primeras las explica en el primer libro y las segundas en el segundo. Sin entrar aquí a desarrollar el contenido, enumeramos estas maneras:

Libro primero. Tres maneras de glosar:

La primera y más perfecta es que después de haber hecho el paso, o glosa sobre cualquier punto que sea, y vaya a pasar al otro punto que sigue, el postrero punto de la glosa sea en el mismo que ha glosado, como estos ejemplos lo muestran [...] La segunda manera toma un poco más de licencia porque al mismo tiempo que se muda de un punto a otro no cae como los puntos llanos sino al contrario como estos ejemplos lo muestran [...] La tercera es salir de la composición e ir a oído o a poco más o menos no llevando certeza de lo que se hace y esto usan algunos que como tienen un poco de habilidad la quieren ejecutar y salen sin propósito y sin compás de la composición y van a parar en alguna cláusula o puntos que tienen ya conocidos y esta es una cosa reprobada en música porque como no va conforme a la composición no puede tener perfección ninguna. Y porque la causa de esto es no entender la compostura he hecho este libro por donde aunque no se sepa sino el canto de órgano con poco trabajo se tañera perfectamente porque aquí hallarán sobre todas las cláusulas las maneras de puntos que son necesarios glosar todos conforme a la razón de la compostura²³.

Libro segundo. Tres maneras de tañer:

Este segundo libro trata de la manera que se ha de tañer el violón con el cémbalo y hay tres maneras de tañer: la primera es fantasía, la segunda sobre canto llano, la tercera sobre compostura²⁴.

Los estudios actuales sobre nuestro tratado responden a la necesidad que el mismo Ortiz incidía en el momento de su publicación y todos dirigen su enfoque hacia una edición en notación moderna de las posibles maneras de glosar una melodía cuando se toca a solo o cuando es acompañada por otro instrumento. Lo que nunca hemos encontrado es una publicación que aborde el análisis del acompañamiento de

²² Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 3r.

²³ *Ibid.*, ff. 3v-4r.

²⁴ *Ibid.*, f. 26r.

estas recercadas. Algunas ediciones musicales actuales, como hemos visto, están tituladas con un nombre que encasilla a este repertorio renacentista dentro de las obras para ser acompañadas con bajo continuo y es bien sabido que la práctica del bajo continuo está centrada en el período barroco, de tal manera que al Barroco se le llega incluso a denominar como *época del bajo continuo*. Entonces ¿son estas obras para instrumento solista y bajo continuo? El *Tratado* está fechado justo en la mitad del siglo XVI, en 1553, y su música está bien catalogada como renacentista, pero es durante este siglo cuando se empiezan a fraguar una serie de cambios compositivos y prácticas de acompañamiento que derivarán a su vez en otros cambios estilísticos.

¿De qué manera pude acompañar un cémbalo unas recercadas de Ortiz? Nuestro autor ha enumerado tres. Sobre la primera poca información se puede sacar porque, refiriéndose a ella, comenta en el prefacio de su *libro segundo*:

La fantasía no la puedo yo mostrar porque cada uno la tañe de su manera mas diré lo que se requiere para tañerla, la fantasía que tañere el cémbalo sea consonancias bien ordenadas y que el violón entre con algunos pasos galanos y cuando se pusiere en algunos puntos llanos le responda el cémbalo a propósito y hagan algunas fugas aguardándose el uno al otro al modo de como se canta contrapunto concertado y de esta manera se irán conociendo y con el ejercicio descubrirán secretos muy excelentes que hay en esta manera de tañer de las otras dos en su lugar se hará mención²⁵.

Uno de los objetivos del trabajo de investigación será aclarar lo que quiere decir Ortiz cuando desea que *la fantasía que tañere el cémbalo sea de consonancias bien ordenadas*.

Sobre la segunda manera, *sobre canto llano*, tenemos unos magníficos ejemplos musicales que analizaremos en su momento. Sobre el acompañamiento del cémbalo en esta segunda manera de tocar con el violón, escribe Ortiz:

De esta manera de tañer pongo aquí 6 recercadas sobre este canto llano que se sigue, el cual se ha de poner en el cémbalo por donde está apuntado por contrabajo, acompañándole con consonancias y algún contrapunto al propósito de la recercada que tañera el violón de estas seis, y de esta manera la recercada dirá bien porque es de contrapunto suelto y advierta el lector que de esta manera de tañer hay otros ejemplos sobre tenores en lo último de este libro por satisfacer a diferentes gustos cada uno tome lo que mejor le pareciere²⁶.

Ortiz quiere que las cuatro voces del canto llano se pongan en el cémbalo por donde está apuntado por contrabajo acompañándole con consonancias y algún contrapunto imitativo²⁷. Estas 6 recercadas están construidas sobre el bajo del tenor *La*

²⁵ Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 26r.

²⁶ *Ibid.*, f. 30r.

²⁷ Ortiz escribe *contrabaxo* y nosotros lo traduciremos por *contrabajo*. Había costumbre de nombrar las cuerdas de los cantores de la siguiente manera: tiple, alto, tenor y contrabajo. Así aparece reflejado en el listado de músicos de la Corte musical del VII duque de Medina Sidonia (1559-1580) en Lucía Gómez Fernández, *Música, nobleza y mecenazgo. Los duques de Medina Sidonia en Sevilla y Sanlúcar de Barrameda (1445-1615)* (Cádiz: Editorial UCA, 2017), 404.

Spagna. Ortiz solo escribe el bajo y quiere que se armonicen esos bajos. Puede ser uno de los primeros ejemplos históricos en los que una melodía está construida sobre una línea melódica y el autor quiere expresamente que sea armonizada. Los *tenores* que dice haber al final del libro, que son 9, son composiciones a cuatro voces sobre bajos de danza. En estos casos están escritas las 4 voces, a excepción de la octava recercada, en la que solo escribe el bajo. Podríamos pensar que no escribió las otras voces porque antes ya había escrito esta danza en la recercada cuarta, pero el bajo no es exactamente igual. Además, también repite la danza en varias ocasiones y sí escribe las cuatro voces en los otros casos. No obstante, observando el movimiento de las voces de las 8 recercadas que sí están “completas”, la reconstrucción de las otras voces es muy fácil, como veremos.

Sobre la tercera manera, *sobre compostura*, Ortiz escribe:

Ha de tomarse el madrigal, o motete, o otra cualquier obra que se quisiere tañer, y ponerla en el cémbalo, como ordinariamente se suele hacer, y el que tañe el violón puede tañer sobre cada cosa compuesta dos o tres diferencias, o más²⁸.

Otro de los objetivos es discernir a qué se refiere Ortiz cuando afirma que la manera de tocar al clave la obra polifónica es *como ordinariamente se suele hacer*. Siguiendo con su explicación, continúa:

La misma orden que he tenido en el madrigal pasado sigo en esta canción francesa y por eso no será necesario declarar más mi intención, porque por estos dos ejemplos se puede ver lo que se ha de hacer en todas las demás²⁹.

Esto quiere decir que podría extrapolarse esta manera de acompañar a cualquier obra polifónica del Renacimiento.

El propósito del presente trabajo no es centrarse en las glosas de las recercadas del *libro primero*, sino poner sobre la mesa el papel que asume el acompañamiento en el *libro segundo* del *Tratado de glosas*, examinando las indicaciones del propio Ortiz y, sobre todo, analizando la práctica que él mismo describe para cada una de las maneras de tocar el violón cuando tañe junto al cémbalo. Es esa sencillez que no se ve, la que tiene que quedar manifiesta y cuando el lector haya terminado de ver este trabajo tenga la certeza total sobre el procedimiento para ejecutar ese acompañamiento.

²⁸ Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 35r.

²⁹ *Ibid.*, f. 41r.

Estructura y metodología

Esta investigación de TFM está dedicada al estudio crítico y actualizado del acompañamiento instrumental descrito en el libro *Tratado de glosas* (Roma, 1553) de Diego Ortiz y contiene una introducción, cuatro capítulos, un apartado final dedicado a las conclusiones y bibliografía. Además incluye un anexo con material complementario donde se detallan todos los prefacios del libro, así como una selección de ejemplos musicales extraídos de obras renacentistas relacionadas con la investigación del presente trabajo.

El primer capítulo, *Tratado de glosas*, aborda un estudio crítico y actualizado de las dos ediciones impresas en el siglo XVI del libro de Ortiz —publicadas en el mismo año y ciudad, con el mismo título y contenido, pero en distinto idioma (una edición, en castellano; otra, en italiano)— en aras de detallar exhaustivamente su organización, temas y enfoque de los principales aspectos teóricos y musicales desarrollados por el autor. Así mismo, centra el objetivo de estudio de este trabajo y expone la importancia histórica de agrupar completos y ordenados los prefacios de la edición castellana para provecho de estudiosos e intérpretes de la música antigua. Este tratado, impreso en un solo libro, se divide a su vez en dos partes, como era habitual en aquella época, un *libro primero*, que aborda la manera de glosar en las cadencias y según el intervalo de las notas a glosar, y un *libro segundo* que trata sobre las diferentes maneras que hay de tañer el violón con el cémbalo.

El segundo capítulo, *Libro segundo*, describe el contenido del mismo, centra el objetivo de estudio desmarcándose del libro primero y sitúa en su contexto histórico las tres maneras que Ortiz afirma que hay para tocar la vihuela de arco con otro instrumento: fantasía, sobre canto llano y sobre compostura. Para entenderlo, además de abordar el repertorio de recercadas incluidas en esta segunda parte del tratado, aquí se presenta un estudio minucioso de *tañer sobre compostura* a través de dos ejemplos polifónicos muy ilustrativos: el madrigal *O felici occhi miei* (4vv) de Jacques Arcadelt y la canción francesa *Doulce memoire* (4vv) de Pierre Sandrin, cuyo tratamiento, a juicio del propio Ortiz, puede extrapolarse igualmente al resto del corpus polifónico del Renacimiento.

El tercer capítulo, *Tenores*, centro rector de esta investigación, extrae los procedimientos musicales que sentaron la base compositiva del acompañamiento de cada una de las nueve recercadas renacentistas que se tañen sobre diferentes cantos llanos, llamados *tenores* en Italia: *passamezzo antico* (2), *passamezzo moderno* (2), *gamba* (2), *romanesca* (2) y *ruggiero*. Para ello, se aborda un análisis detallado de las distintas disposiciones de los acordes en el cémbalo y los posibles enlaces según la disposición inicial, especialmente aquellas relacionadas con la resolución de los

retardos, formación de acordes sin 3ª, hemiolias, uso de sín copas, y otras tipologías de disposiciones para la mano derecha del cembalista.

El cuarto capítulo, *Hacia una nueva práctica de acompañar*, pretende ahondar en las diferencias más significativas del acompañamiento instrumental entre la práctica renacentista y el principio del Barroco. Enlaza los *contrabajos* del *Tratado de glosas* con el principio del bajo continuo y la novedosa visión del acompañamiento sobre acordes independientes, ejemplificados de manera taquigráfica en el alfabeto de la moderna guitarra de 5 órdenes, conocida hoy día como guitarra barroca.

Por último, esta investigación de TFM se completa con los capítulos dedicados a las conclusiones y la bibliografía, así como la presentación de un anexo que incluye todos los prefacios del *Tratado de glosas* y los ejemplos musicales que complementan este trabajo de investigación.

El proceso metodológico empleado se basa en el estudio comparativo de las dos ediciones originales publicadas en italiano y castellano en la ciudad de Roma en el año de 1553. Respecto a la edición italiana, contamos como referencia documental con un ejemplar que tuvo en su poder Francisco Asenjo Barbieri, hoy conservado en la Biblioteca Nacional de España (E-Mn 14653), que perteneció anteriormente al legado musical de la Biblioteca Landsbergiana, reunida en Roma por el músico y bibliófilo alemán Ludwig Landsberg (1805-1858). Y, sobre la edición en castellano, sólo hay constancia de un ejemplar, completo, localizado en la Biblioteca Staatsbibliothek Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin, con la signatura «Mus, ant. Theor. O/20». Por esta razón, la colación crítica de ambas ediciones es la base metodológica con la que se pretende obtener una mayor comprensión y mejor conocimiento del *Tratado de glosas* de Diego Ortiz. Como se acaba de comentar, la investigación de este TFM está centrada principalmente en el contenido del *Libro segundo*; esto es, el análisis de la conducción de las voces de los *cantos llanos* o *tenores* trasladadas al teclado, así como en el desarrollo del bajo del canto llano *La Spagna*. Los resultados del análisis de estas composiciones se pondrán en valor con otros repertorios polifónicos renacentistas contemporáneos, que transmiten igualmente la raíz histórica del incipiente cultivo del bajo continuo temprano de finales del siglo XVI.

Además, una parte muy importante de este trabajo, consiste en relacionar la información documental proporcionada en los textos de Ortiz con las maneras de acompañar propuestas por este compositor, los repertorios publicados en su segundo libro y otras posibilidades compositivas de la transición del siglo XVI al XVII.

I. TRATADO DE GLOSAS

I.1. Diego Ortiz

No se conocen muchos datos biográficos del compositor y teórico toledano Diego Ortiz (1510-1570)³⁰, si bien se tiene constancia de que fue preceptor de viola en la capilla cortesana del Barón de Riesi, D. Pedro de Urríes, y que en el año de 1558 ocupó el puesto de maestro de capilla en la corte virreinal de Nápoles bajo la protección del III Duque de Alba, D. Fernando Álvarez de Toledo (1556-1558). Al parecer, había acompañado al virrey a Nápoles desde España como hombre de armas antes de ser nombrado músico y, con posterioridad, mantuvo el mismo cargo hasta su muerte en la ciudad de Nápoles en 1570 con el siguiente virrey, el Duque de Alcalá D. Pedro Afán de Ribera (1559-1571)³¹. Es probado el contacto que Ortiz tuvo con su contemporáneo Francisco Salinas³², quien ocupó la posición de organista en Nápoles entre los años 1553 y 1558³³, además de ser un destacado teórico de la música en la España del siglo XVI. Roberta Freund en su *En busca de liberalidad: music and musicians in the courts of the spanish nobility, 1470-1640*³⁴, sitúa en 1558 a Diego Ortiz como Maestro de Capilla del III Duque de Alba con un salario aproximado de 72.000 maravedíes. En la misma tabla aparece Francisco Salinas como organista con un salario de 18.000 maravedíes.

La importancia histórica de este músico reside principalmente en la publicación de dos libros impresos: un *Tratado de glosas* (Roma: 1553) para la vihuela de arco, conocida hoy como *viola da gamba*, dedicado a D. Pedro de Urríes y el libro *Musices liber primus* (Venecia: 1565), que contiene una colección de polifonía religiosa con 69 composiciones de 4 a 7 voces, dedicado al virrey de Nápoles, Pedro Afán de Ribera, salido de la imprenta veneciana de Antonio Gardano. Cabe destacar, además, que el *Primo libro de madrigali a cinque voci* (Venecia: 1573) de Francesco Antonio Baseo, una antología de catorce madrigales de varios autores³⁵, contiene un madrigal *Giorno felice*

³⁰ Dinko Fabris, «Ortiz como Hombre de Armas en la Compañía de SE el Virrey», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, (Madrid: Fundación Autor – Sociedad General de Autores y Editores 2000), 953–970.

³¹ Stevenson, «Diego Ortiz», 762-763.

³² Claude V. Palisca, «Francisco Salinas», en: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 22, (Londres: Publishers Limited, 2001).

³³ «Poseemos una nómina en la que figura como organista de la citada capilla, firmada por la duquesa de Alba y dirigida al licenciado Juan López (Madrid, Biblioteca Nacional, mss. 14046).» Ismael Fernández de la Cuesta, *Francisco Salinas. Siete libros sobre la Música* (Madrid: Colección Opera Omnia. Editorial Alpuerto, 1983), p. 9.

³⁴ Freund, «En busca de liberalidad», 103.

³⁵ Francisco Antonio Baseo (ed.), *Primo libro de madrigali a cinque voci, composti da diversi eccell. autori et raccolti da M. Francesco Antonio Baseo Maestro di Capella del Duomo della Città*

(5vv) atribuido a Diego Ortiz que es, a día de hoy, la única aportación conocida de este autor al género madrigalístico³⁶.

Con su tratado sobre la disminución, publicado en 1553, fue uno de los primeros compositores que desarrolló el lenguaje instrumental a partir de modelos vocales.

I.2. Ediciones

En 1553 supuestamente se publican en Roma dos ediciones del *Tratado de Glosas*, una en italiano y otra en castellano. Actualmente se conservan tres ejemplares, uno de la edición castellana en una biblioteca de Berlín, Staatsbibliothek Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin, un ejemplar de la edición italiana en la Biblioteca Nacional de España y un curioso tercer ejemplar en el Civico Museo Bibliografico Musicale de Bolonia que es una mezcla de las dos ediciones, con los prefacios en italiano y con textos en castellano en los folios que contienen música.

Tabla 1. Ejemplares conservados del *Tratado de glosas* de Diego Ortiz

Título	Versión	Ciudad	Institución que lo posee	Localización
<i>Nel qual si tratta delle Glose sopra le Cadenze & altre sorte de punti in la Musica del Violone nouamente posti in luce.</i>	Italiano	Madrid	Biblioteca Nacional	R/14653
<i>Nel qual si tratta delle Glose sopra le Cadenze & altre sorte de punti in la Musica del Violone nouamente posti in luce.</i>	Italiano y castellano ³⁷	Bolonia	Civico Museo Bibliografico Musicale,	Signatura B 130

Di Leccio, Novamente posti in Luce. In Venetia Apresso li Figliuoli di Antonio Gardano (Venecia: 1573).

³⁶ Jorge Martín Valle, «Giorno felice: el madrigal inédito de Diego Ortiz en el Primo libro de madrigali de Francesco Antonio Baseo», *Nassarre*, nº 27 (2011), 98.

³⁷ Este ejemplar facsímil es el reproducido en la edición de 1984 de SPES. Puede consultarse el ejemplar digital de esta edición en <<http://www.bibliotecamusica.it>> (consulta: 11 de enero de 2020).

TRATTADO de <i>Glosas sobre Clausulas y otros generos depuntos en la Musica de Violones nueuamente puestos en luz.</i>	Castellano	Berlín	Staatsbibliothek Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin	Mus, ant. Theor. O/20
---	------------	--------	--	--------------------------

Edición facsímil

El Tratado de Glosas de Diego Ortiz se publicó en Roma en 1553 en dos ediciones, una en castellano y otra en italiano. El libro está dividido en dos partes, llamadas a su vez libro primero y segundo. El libro completo se conoce hoy día con el nombre de la edición castellana: *Tratado de glosas*. Los títulos completos de ambas ediciones fueron los siguientes:

Edición castellana

DE DIEGO ORTIZ TOLLEDANO LIBRO PRIMERO

TRATTADO de *Glosas sobre Clausulas y otros generos depuntos en la Musica de Violones nueuamente puestos en luz.*

DE DIEGO ORTIZ TOLEDANO LIBRO SEGVNDO

Edición italiana

EL PRIMO LIBRO DE DIEGO ORTIZ TOLLEDANO

Nel qual si tratta delle Glose sopra le Cadenze & altre sorte de punti in la Musica del Violone nouamente posti in luce.

DE DIEGO ORTIZ TOLEDANO LIBRO SECONDO

En ambas ediciones reza en el último folio:

En Roma por Valerio Dorico, y Luis su hermano a x. de Dezemb. 1553.



Ilustración 7. Portada de la edición italiana del *Trattado de glosas* de Diego Ortiz cuyo ejemplar se conserva en la Biblioteca Nacional de España

El análisis de los tres ejemplares conservados lleva a plantearnos si en realidad hubo tres ediciones de 1553, una en castellano (ejemplar de Berlín), otra en italiano (ejemplar de Madrid) y otra en italiano y castellano (ejemplar de Bolonia). Todas las ediciones actuales tratan la problemática de las ediciones de nuestro tratado pero ninguna hace referencia a la posibilidad de que hubiera tres ediciones. Podríamos incluso pensar que hubo una publicación anterior a 1553, ya que en las portadas de sendas ediciones reza “nuevamente puestos en luz”.

Sobre la edición en italiano contamos con el ejemplar que poseía Francisco Asenjo Barbieri de la gran colección de libros de música que reunió a lo largo de su vida con la intención de escribir una historia de la música española y que pasaron a su muerte a la Sección de Música de la Biblioteca Nacional de España. La descripción del libro es la siguiente: Biblioteca Nacional R/14653. Encuadernación contemporánea, en tela roja. Posee dos sellos en el recto del folio 1 con las leyendas “Biblioteca de D. F. A. Barbieri” y “Biblioteca Nacional” y otro en el recto del segundo folio en el que reza “Bibliotheca Landsbergiana”. Barbieri consiguió adquirir ejemplares del libro de Ortiz y de Gaspar Sanz de la Biblioteca Landsbergiana, reunida en Roma por el músico y bibliófilo alemán Ludwig Landsberg (1805-1858) y dispersada después de su muerte³⁸. Actualmente hay una copia online disponible en IMSLP³⁹.

³⁸ José Carlos Gosálvez Lara, «La biblioteca y el archivo de Francisco Asenjo Barbieri en la Biblioteca Nacional de España», en Emilio Casares Rodicio, María Encina Cortizo, Isabelle Porto San Martín y José Carlos Gosálvez Lara, coords., *Barbieri: música, fuego y diamantes*, (Madrid: Biblioteca Nacional de España y Acción Cultural Española, AC/E, 2017), 128.

³⁹ Puede consultarse un ejemplar digital de la edición italiana del *Trattado de glosas* de Diego Ortiz conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, en el siguiente enlace <[https://imslp.org/wiki/Trattado de Glosas \(Ortiz%2C Diego\)](https://imslp.org/wiki/Trattado_de_Glosas_(Ortiz%2C_Diego))> (consulta: 25 de noviembre de

El ejemplar de Bolonia se encuentra en el Civico Museo Bibliografico Musicale, estante marca B 130⁴⁰. Este ejemplar es extraño, ya que, como hemos citado antes, es una mezcla de folios de la edición completa en castellano (en Berlín) y de la edición completa en italiano (en Madrid).

No se ha podido consultar directamente la versión original en castellano, cuya única copia se encuentra en la Staatsbibliothek Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin, con la signatura "Mus, ant. Theor. O/20"⁴¹. Para solucionar este inconveniente se ha trabajado con las siguientes ediciones modernas que incluyen copias de muchos de los folios originales castellanos y de transcripciones del resto de folios, donde suponemos que se ha respetado rigurosamente el original castellano. Las ediciones son:

1. *Diego Ortiz, Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de punto en la música de violones, Roma 1553*. Edición Max Schneider (1875-1967), editada en 1936 por Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel.
2. *Trattado de Glosas, Diego Ortiz (1510-1570)*. (Editorial Bärenreiter, 2003)⁴².

Ya hemos señalado las ediciones de la publicación de Schneider. Sólo contiene la reproducción de algunos folios originales y el resto de los textos está copiado utilizando una fuente similar al original.

La edición Bärenreiter de 2003 incluye los folios del prefacio en castellano e italiano. Esta edición se editó sin consultar el original italiano que se conserva en Madrid y que sí tiene todos los textos en italiano, incluidos los que están insertados entre los ejemplos musicales.

En la edición de 2003 se indica que la versión italiana fue la segunda porque lleva incluido los textos en castellano entre los ejemplos musicales⁴³. Podemos comprobar en el ejemplar de Madrid cómo la edición italiana contiene todos los comentarios en italiano intercalados entre los ejemplos musicales⁴⁴.

2019).

⁴⁰ Este ejemplar facsímil es el reproducido en la edición de 1984 de SPES. Puede consultarse el ejemplar digital del libro de Bolonia en <<http://www.bibliotecamusica.it>> (consulta: 11 de enero de 2020).

⁴¹ Annette Otterstedt y Hans Reiners, *Diego Ortiz. Trattado de Glosas* (Berlín: Bärenreiter, 2003), 34.

⁴² *Ibíd.*

⁴³ Annette Otterstedt y Hans Reiners, *Diego Ortiz. Trattado de Glosas* (Berlín: Bärenreiter, 2003), 8: "Sólo el texto introductorio se ha traducido al italiano, mientras que los comentarios intercalados entre los ejemplos musicales se han dejado en español, desde el folio 5r en adelante". Traducción propia: Aníbal Soriano.

⁴⁴ Puede consultarse un ejemplar digital de la edición italiana que hay en Madrid del *Tratado de glosas* de Diego Ortiz, en el siguiente enlace <[https://imslp.org/wiki/Trattado_de_Glosas_\(Ortiz%2C_Diego\)](https://imslp.org/wiki/Trattado_de_Glosas_(Ortiz%2C_Diego))> (consulta: 25 de noviembre de 2019).



Ilustración 8. Folio 46v en el que se aprecia el texto en italiano entre los ejemplos musicales

También asegura que “en cualquier caso, la versión en castellano es la anterior”:

La edición italiana siguió inmediatamente a la española; ambos aparecieron en el mismo año, pero algunos errores ya se han corregido en el texto italiano. Por ejemplo, la línea de bajo de la partitura de clavecín de la Recercada Sesta tiene la clave de barítono (fa en tercera), con una corrección escrita a mano, pero en la versión italiana la clave de bajo (correcta) ya está impresa⁴⁵.

Esto es falso. En el *libro segundo* hay sólo dos posibles *recercadas sextas* (Ejemplos musicales 2 y 3), la sexta *recercada* sobre el tenor *La Spagna*⁴⁶, o la sexta *recercada* sobre los tenores italianos⁴⁷. En ambas *recercadas*, el bajo está escrito en fa en cuarta:



Ilustración 9. *Tratado de glosas* (Roma, 1553) Recercada sexta sobre el canto llano *La Spagna*, ed. italiana, f. 34v



Ilustración 10. *Tratado de glosas* (Roma, 1553) Recercada sexta sobre el canto llano *La Spagna*, ed. castellana, f. 34v

⁴⁵ Annette Otterstedt (ed.) y Hans Reiners (trad.), *Diego Ortiz. Trattado de glosas* (Berlín: Bärenreiter, 2003), pp. 7-8.

⁴⁶ Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 34v.

⁴⁷ *Ibid.*, f. 56v.

Libro segundo

Dichiaratione dela maniera che se ha da sonare	
il violon col cimbalò	indica f. 25 y es 26
Ordine per accordare il violon col cimbalò	indica f. 25 y es 26

La edición castellana sólo tiene un error en la columna derecha del índice de su segundo libro: Recercada tercera sobre el mismo madrigal, indica f. 38 y es 39.

Y en la paginación de ambas ediciones hay un error común en el folio 16, que aparece 19⁵¹, quedando la secuencia de páginas así: ... 14, 15, 19, 17, 18, 19, 20...

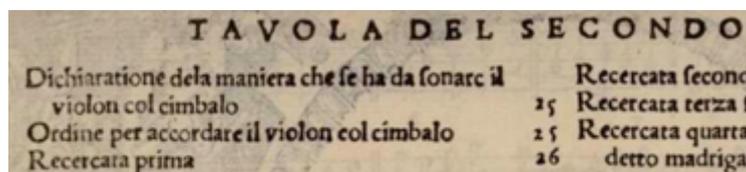


Ilustración 11. *Tratado de glosas* (Roma, 1553), f. 25v. Índice del libro segundo de la edición italiana con las dos primeras numeraciones incorrectas

I.3. Estructura del Tratado de glosas

El *Tratado de glosas* de Diego Ortiz contiene 61 folios y está dividido en dos libros. El libro primero detalla con un buen número de ejemplos musicales la manera de glosar en las cadencias y entre intervalos de notas ascendentes y descendentes. El segundo libro muestra las maneras en las que el violón puede tocar con el cémbalo: sobre fantasía, sobre canto llano y sobre obras compuestas. La fantasía no la muestra, indicando que cada uno la tañe a su manera. Añade cuatro recercadas a solo para ejercitar las manos, “van libres y sueltas y son para ejercitar la mano y en parte dar noticia del discurso que se ha de tener cuando se tañe un violón solo”⁵². Sobre la segunda manera de tocar, sobre canto llano, incluye seis recercadas sobre una misma línea melódica del canto llano de *La Spagna* y al final del libro incluye nueve recercadas sobre varios cantos llanos, conocidos comúnmente en Italia como *tenores*. Para la tercera manera de tocar selecciona dos composiciones polifónicas, un madrigal italiano de Arcadelt y una canción francesa de Sandrin, con los que explica el procedimiento. A lo largo del *Tratado* hay unos prefacios explicativos donde Ortiz nos ilustra detalladamente sobre cuestiones importantes a tener en cuenta antes de tañer.

⁵¹ Parece ser que pusieron al revés el número en la plancha de la imprenta.

⁵² Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 26r.

Tabla 2. Contenido del *Tratado de glosas* de Diego Ortiz

<i>Trattato de Glosas</i> (Roma: 1553)	
Libro Primero	
Folio(s)	Título / Texto
1r	Portada del Libro I, con un grabado xilográfico de Diego Ortiz
1v	En blanco
2r	Autorización del Papa Julio III. Texto en latín en las dos ediciones, donde garantiza los derechos de propiedad del autor por diez años y se refiere al trabajo realizado por el compositor
2v	Dedicatoria a Pedro de Urries, comendador de la orden de Santiago, señor de Ayerbe y Barón de Riesi (Sicilia)
3r	A los lectores. Exposición de los motivos del libro
4r	Regla de cómo se ha de glosar una boz para tañer, o cantar
4v	Tabla del libro primero
5r-20v	Glosas sobre cláusulas
20v-24v	Glosas entre puntos ascendentes y descendentes
Libro Segundo	
25r	Portada del libro II
25v	Tabla del segundo libro
26r	Declaración de las maneras que hay de tañer el Biolón y el Címbalo
26r	El orden que se ha de tener en templar el Violón y el Cymbalo
26v-30r	Recercadas para ejercitar la mano. 4 Recercadas para violón solo
30r	De la segunda manera de tañer el violón con el címbalo que es sobre canto llano
30v-35r	6 Recercadas sobre el canto llano <i>la Spagna</i>
35r	La tercera manera de tañer el violón con el címbalo que es sobre cosas compuestas
35v a 37r	Madrigal <i>O felici occhi miei</i> de Jacques Arcadelt
37v	Recercada primera sobre <i>O felici occhi miei</i>
38v	Recercada segunda sobre el mismo madrigal
39v	Recercada tercera sobre el mismo madrigal
40v	Recercada cuarta que es quinta boz sobre el mismo madrigal
41v-43v	Canción francesa <i>Doulce Memoire</i> de Pierre Sandrin
43v	Recercada primera sobre <i>Doulce Memoire</i>
44v	Recercada segunda sobre la misma canción
45v	Recercada tercera sobre la misma canción
46v	Recercada cuarta que es una quina boz sobre la misma canción
47r	Recercadas sobre Cantos llanos que en Italia comúnmente llaman Tenores
47v	Recercada primera (sobre el <i>passamezzo antiguo</i>)
48v	Recercada segunda (sobre el <i>passamezzo moderno</i>)
50v	Recercada tercera (sobre el <i>passamezzo moderno</i>)
52v	Recercada cuarta (sobre la <i>gamba</i>)
54v	Recercada quinta (sobre el <i>passamezzo antiguo</i>)
56v	Recercada sexta (sobre la <i>romanesca</i>)
57v	Recercada settima (sobre la <i>romanesca</i>)
59v	Recercada ottava (sobre la <i>gamba</i>)
60v	Recercada Quinta pars (sobre el <i>ruggiero</i>)
61v	En blanco
	Colofón

II. LIBRO SEGUNDO

II.1. Descripción del contenido del tratado

La finalidad de la publicación queda muy bien expresada por Diego Ortiz en el prólogo de su Tratado:

Pensando Diego Ortiz Toledano cuanto florece la música en nuestros tiempos, no solamente la que consiste en armonía de voces, más la de instrumentos, viendo también en todas las diversidades de ellos que se hallan tratados para que los curiosos puedan prevalerse estudiando sus preceptos y orden para tañerlos, le dio mucha admiración la vihuela de arco, siendo un instrumento tan principal y que tanto se usa que no hubiese ninguno de tantos hombres hábiles en él ejercitados que diesen principio a que los estudiosos tuviesen alguna vía de ejercitarse en él y porque no le diese la misma culpa determino dar algún principio a este estudio dando algunos preceptos con los cuales los que quisieren estudiar puedan con buena orden proceder y tañer por razón⁵³.

Parece ser que la popularidad de la vihuela de arco en España e Italia había crecido mucho y algunos intérpretes estaban haciendo prácticas incorrectas:

[...] conociendo que muchos estudian vihuela de arco no guardando las reglas que convienen, he procurado tener presunción de escritura mostrar los secretos de la música en el arte del violón en nuestra lengua materna⁵⁴.

Y porque la causa de esto es no entender la compostura he hecho este libro por donde aunque no se sepa sino el canto de órgano con poco trabajo se tañera perfectamente porque aquí hallarán sobre todas las cláusulas las maneras de puntos que son necesarios glosar todos conforme a la razón de la compostura⁵⁵.

Ortiz divide el tratado en dos partes debido a las dos maneras en las que dice que puede tocarse el violón:

[...] y porque este instrumento se suena de dos maneras en concierto de vihuelas [de arco] o discantando con otro instrumento divido el tratado en dos partes en la una muestra la orden que se ha de tener tañendo con ejemplos de todas las glosas que se pueden hacer en las cláusulas con toda suerte de puntos que se hallaren y en la otra da el modo que se ha de observar discantando con otro instrumento...⁵⁶.

Añade una regla para saber cómo glosar:

Aunque la manera de glosar una voz para tañer o cantar fácilmente se sabrá hacer teniendo este libro todavía quiero decir como se ha de hacer porque algunos habrá que no caerán en ello, ha de tomarse la voz que se quiere glosar e ir escribiéndola de nuevo y, cuando llegare a donde quiere glosar ir al libro y buscar aquella manera de puntos si es cláusula en las cláusulas y si no en los otros puntos y mire allí todas las diferencias que están escritas sobre aquellos puntos y tome la que mejor le estuviere y póngale en lugar de los puntos llanos y en todas las partes que quisiere glosar haga de esta manera⁵⁷.

⁵³ Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 3r.

⁵⁴ *Ibid.*, f. 2v.

⁵⁵ *Ibid.*, f. 4r.

⁵⁶ *Ibid.*, f. 3r.

⁵⁷ *Ibid.*, f. 4r.

Al finalizar el libro primero, Ortiz nos aclara que hasta ahí se ha tratado la manera de glosar en las cadencias y entre intervalos de notas:

En los ejemplos que hasta aquí he puesto me parece haber encerrado todo lo más principal e importante en lo que toca a glosar de las cláusulas, en lo que se sigue trataré de la manera que se ha de tener en glosar los puntos ascendientes y descendientes, y no hay llaves por que unos mismos pasos sirven a todos los signos⁵⁸.

Asimismo, deja indicadas las tres posibles maneras de glosar sobre el libro:

La primera y más perfecta es que después de haber hecho el paso, o glosa sobre cualquier punto que sea, y vaya a pasar al otro punto que sigue, el postrero punto de la glosa sea en el mismo que ha glosado, como estos ejemplos lo muestran...

La segunda manera toma un poco más de licencia porque al mismo tiempo que se muda de un punto a otro no cae como los puntos llanos sino al contrario como estos ejemplos lo muestran...

La tercera es salir de la composición e ir a oído o a poco más o menos no llevando certeza de lo que se hace y esto usan algunos que como tienen un poco de habilidad la quieren ejecutar y salen sin propósito y sin compás de la composición y van a parar en alguna cláusula o puntos que tienen ya conocidos y esta es una cosa reprobada en música porque como no va conforme a la composición no puede tener perfección ninguna⁵⁹.

Centrarse en el estudio de las glosas no es el objetivo del presente trabajo de investigación, ampliamente abordado ya en otras ediciones modernas que hemos citado anteriormente.

Y esta es la descripción con la que nuestro autor resume su intención en el segundo libro.

Este segundo libro trata de la manera que se ha de tañer el violón con el cémbalo y hay tres maneras de tañer, la primera es fantasía, la segunda sobre canto llano, la tercera sobre compostura⁶⁰.

En el libro primero han quedado manifestadas las diferentes maneras de glosar. En este segundo libro, además de incluir cuatro recercadas a solo, se centra en el tratamiento de las diferentes melodías glosadas cuando se tañe junto con otro instrumento. Pero ¿qué noticias tenemos de la manera de acompañar con el clave esas melodías solistas? Veremos qué pistas nos da Ortiz.

II.2. Secciones del libro segundo

II.2.1 Primera manera de tañer el violón con el cémbalo. Fantasía

... la fantasía que tañere el cémbalo sea consonancias bien ordenadas y que el violón entre con algunos pasos galanos y cuando se pusiere en algunos puntos llanos le responda el cémbalo a propósito y hagan algunas fugas aguardándose el uno al otro al modo de como se canta contrapunto concertado y de esta manera se irán conociendo y

⁵⁸ Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 20v.

⁵⁹ *Ibid.*, f. 3v.

⁶⁰ *Ibid.*, f. 26r.

con el ejercicio descubrirán secretos muy excelentes que hay en esta manera de tañer de las otras dos en su lugar se hará mención⁶¹.

Ortiz no indica la manera de tañer la *fantasía* pero aparece aquí la primera pista de cómo tocar el clave: la fantasía que toque el clave sea de consonancias bien ordenadas. ¿A qué se refiere con “consonancias bien ordenadas”? Enlazaremos más adelante con este punto. La cuatro recercadas a solo que hay en el segundo libro nada tienen que ver con la primera manera que describe Ortiz de tañer con el cémbalo:

Estas cuatro recercadas que aquí se siguen me pareció poner libres y sueltas para ejercitar la mano y en parte dar noticia del discurso que se ha de tener cuando se tañe un violón solo⁶².

II.2.2 Segunda manera de tañer el violón con el cémbalo. Sobre canto llano

De esta manera de tañer pongo aquí 6 recercadas sobre este canto llano que se sigue, el cual se ha de poner en el cémbalo por donde está apuntado por contrabajo, acompañándole con consonancias y algún contrapunto al propósito de la recercada que tañera el violón de estas seis, y de esta manera la recercada dirá bien porque es de contrapunto suelto y advierta el lector que de esta manera de tañer hay otros ejemplos sobre tenores en lo último de este libro por satisfacer a diferentes gustos cada uno tome lo que mejor le pareciere⁶³.

Segunda pista de cómo tocar el cémbalo: “pongo aquí 6 recercadas sobre este canto llano que sigue⁶⁴, el cual se ha de poner en el clave por donde está apuntado por contrabajo acompañándole con consonancias y algún contrapunto a propósito de la recercada que tañere el violón⁶⁵. Aquí está un poco más claro. Ortiz quiere que se acompañe con las mismas consonancias bien ordenanzas que indicó antes y, además, algún contrapunto imitativo según haya tocado antes el violón. Volveremos más adelante también sobre este punto. Estas seis recercadas sobre el canto llano *La Spagna* las escribe sobre una única línea de bajo, a modo de mostrarnos seis ejemplos posibles de crear una melodía sobre un mismo bajo dado. Esta idea evidencia que Ortiz ha creado esas líneas melódicas únicamente pensando en el bajo, independientemente que luego ese bajo se armonice a cuatro voces:

Para mayor cumplimiento de esta obra me pareció poner aquí estas recercadas sobre estos cantos llanos que en Italia comúnmente llaman tenores, en los cuales se ha de advertir que queriéndolos tañer como aquí están apuntadas las cuatro voces, y la recercada sobre ellas es el efecto principal para que las hice, más queriendo tañer el contrapunto sobre el bajo solo, queda el contrapunto en perfección como si para esta sola voz se hiciera, y para en caso que falte el cémbalo se puede estudiar y tañer de esta manera⁶⁶.

⁶¹ Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 26r.

⁶² *Ibid.*, f. 26r.

⁶³ *Ibid.*, f. 30r.

⁶⁴ Sobre el canto llano *La Spagna*. En este caso no escribe las cuatro voces del canto llano, sino sólo la del contrabajo.

⁶⁵ Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 30r.

⁶⁶ *Ibid.*, f. 47r.

Añade Ortiz, “advierta el lector que de esta manera de tañer hay otros ejemplos sobre tenores en lo último de este libro por satisfacer a diferentes gustos cada uno tome lo que mejor le pareciere”⁶⁷. De estos nueve *tenores* o *cantos llanos* que añadirá al final del segundo libro, ocho los escribe a cuatro voces, *cantvs, altvs, tenor y bassvs*, excepto la recercada octava, en la que solo indica el bajo. Desconocemos el motivo por el que nuestro autor deja ese canto llano sobre *la gamba* sin añadir las tres voces restantes. No es porque ya hubiera indicado el mismo bajo en la cuarta recercada, ya que dos veces escribe recercadas sobre el *passamezzo antico* (primera y quinta), dos sobre el *passamezzo moderno* (segunda y tercera) y dos sobre *la romanesca* (sexta y séptima), y en todos los casos escribe las cuatro voces. Nuestra teoría es bien sencilla; Ortiz solo escribe aquí el bajo por cuestiones de espacio de impresión. Si hubiera escrito las cuatro voces no hubiera cabido esta recercada en los folios 59v y 60r. Parece ser que indicando el bajo, todo clavecinista, y por extensión, laudista o arpista⁶⁸, debía saber cómo ordenar las otras tres voces por encima del contrabajo.

II.2.3 Tercera manera de tañer el violón con el cémbalo. Sobre compostura

Ha de tomarse el madrigal, o motete, o otra cualquier obra que se quisiere tañer, y ponerla en el cémbalo, como ordinariamente se suele hacer, y el que tañe el violón puede tañer sobre cada cosa compuesta dos o tres diferencias, o más. Aquí pongo cuatro sobre este madrigal que se sigue. La primera es el mismo contrabajo de la obra con algunas glosas y algunos pasos largos. La segunda manera es el soprano glosado, y en esta manera de tañer tiene mas gracia que el que tañe el cémbalo no taña el soprano. La tercera manera es a imitación de la primera sino que es más dificultosa de tañer, porque requiere mas soltura de manos. La cuarta es una quinta voz, a la cual no obligamos a nadie porque presupone habilidad de compostura en el tañedor para hacerla⁶⁹.

Tercera pista que nos informa de la manera de tocar del clave: “Ha de tomarse el madrigal, o motete, o otra cualquier obra que se quisiere tañer, y ponerla en el cémbalo, como ordinariamente se suele hacer”⁷⁰. Se refiere aquí a que el clave tiene que tocar exactamente las notas de la composición, de cada una de sus voces observadas horizontalmente.

Nuestra cuarta pista nos describe, en este caso, detalladamente, cómo tocar en el clave cuando la vihuela de arco está glosando la soprano: “en esta manera de tañer tiene más gracias que el que tañe el clave no taña el soprano”⁷¹.

⁶⁷ Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 30r.

⁶⁸ Nos referimos en este caso al laúd para evitar confusiones entre vihuela de mano y vihuela de arco, pero la costumbre de todos los libros hispanos es la de referirse a la vihuela y, dentro de las obras para ser tocadas por varios instrumentos, para tecla, arpa y vihuela.

⁶⁹ Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 35r.

⁷⁰ *Ibid.*, f. 35r.

⁷¹ *Ibid.*, f. 35r.

La quinta pista aparece cuando describe que el violón glose sujeto a una sola voz o tomando motivos de cada una de las cuatro voces.

Más en esta manera de tañer no es necesario ir atado siempre a una voz, porque aunque el sujeto principal ha de ser el contrabajo lo puede dejar y tañer sobre el tenor o contralto, o soprano como mejor le pareciere tomando de cada uno lo que más le viniere a propósito⁷².

A lo que añade: “Y la razón de esto es porque el cémbalo tañe la obra perfectamente con todas sus voces”⁷³.

La sexta y última pista la encontramos al final del segundo libro:

Para mayor cumplimiento de esta obra me pareció poner aquí estas recercadas sobre estos cantos llanos que en Italia comúnmente llaman tenores, en los cuales se ha de advertir que queriéndolos tañer como aquí están apuntadas las cuatro voces, y la recercada sobre ellas es el efecto principal para que las hice, más queriendo tañer el contrapunto sobre el bajo solo, queda el contrapunto en perfección como si para esta sola voz se hiciera, y para en caso que falte el cémbalo se puede estudiar y tañer de esta manera⁷⁴.

Queriéndolos tañer como aquí están apuntadas las 4 voces y, en caso de que falte el clave, se puede estudiar y tañer sobre el bajo. ¿Cuál es esa manera de apuntar las 4 voces? Ese es el objetivo principal de este TFM que se desarrollará en el punto III.

II.3. Madrigal y canción

Para explicarnos la tercera manera de tañer el violón con el clave, sobre obras compuestas, Ortiz utiliza el madrigal *O felici occhi miei* de Jacques Arcadelt y la canción francesa *Doulce memoire* de Pierre Sandrin. Sobre cada una de las obras polifónicas Ortiz crea cuatro recercadas:

1. La primera es el mismo contrabajo de la obra con algunas glosas y algunos pasos largos.
2. La segunda manera es el soprano glosado, y en esta manera tiene mas gracias que el que taña el cémbalo no taña la soprano.
3. La tercera manera es a imitación de la primera (sobre el bajo) pero más dificultosa de hacer porque requiere más soltura de manos.
4. La cuarta es una quinta voz añadida a la composición a cuatro voces, a la que no se obliga a nadie a tocar porque presupone habilidad en el tañedor.

Sobre la *quinta boz* añadida, comenta:

Advierta el que hiciere profesión de esta manera de tañer, que es diferente de lo que tratamos en el primer libro que es tañer en concierto con cuatro o cinco vihuelas [de arco], porque allí es necesario para que sea bien hecho que el contrapunto sea siempre a propósito de aquella voz que tañe, porque siempre ha de ir sujeto a ella, por evitar el

⁷² Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 37v.

⁷³ *Ibid.*, f. 37v.

⁷⁴ *Ibid.*, f. 47r.

error en que algunos incurren divirtiéndose en hacer lo que les parece dejando el sujeto principal que es la voz compuesta. Más en esta manera de tañer no es necesario ir atado siempre a una voz, porque aunque el sujeto principal ha de ser el contrabajo lo puede dejar y tañer sobre el tenor o contralto, o soprano como mejor le pareciere tomando de cada uno lo que más le viniere a propósito⁷⁵.

Nos indica que la melodía no tiene que estar sujeta a ninguna de las cuatro voces de la composición, aunque especifica que la razón principal ha de ser la voz del bajo. No hace otra cosa que describir la manera de glosar a *la bastarda*.

Sobre el término de *bastarda* hay bastante literatura. En nuestro caso está bastante claro que se refiere a que la viola puede pasar por el registro que quiera, tomando de cada voz lo que quisiese. Ese mismo término es empleado con significados parecidos en libros coetáneos a nuestro tratado.

[*El felicísimo viaje del muy Alto y muy Poderoso Príncipe Don Felipe*]: Llegando el príncipe con el esquife a la *bastarda* oyeron una suavísima música de menestres y otros instrumentos⁷⁶.

[*Los ministriles altos en la Corte de los Austrias mayores*]: Pese a que no sabemos como era la trompeta española, podemos deducir que el sobrenombre de *bastardas* debía ser porque podían tocar notas musicales ajenas a sus series armónicas, con lo que deberían tener alguna especie de corredera para alargar o acortar el tubo. Dentro de la familia de las trompetas había de tres tamaños diferentes: Clarín, *bastarda* y trompeta. La primera era recta de sonido delicado y agudo. La segunda era volteada y de un timbre más grave que el clarín. La última era la de mayor tamaño, volteada y de sonido fuerte y grave⁷⁷.

[*Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*]: En la Caballeriza nos encontramos con trompetas y atabaleros italianos de la Casa de Borgoña y con trompetas y atabaleros españoles de la Casa de Castilla. Estos últimos, también llamados trompetas *bastardas*, los había heredado de Carlos V en 1555⁷⁸.

También se conoció con el término de viola *bastarda* un tipo determinado de instrumento⁷⁹. Hay referencias de que en Italia se llamaría glosar a la *bastarda* “En la segunda mitad del siglo XVI encontramos la viola *bastarda* en varios lugares de Italia, a

⁷⁵ Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 37v.

⁷⁶ Juan Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje del muy Alto y muy Poderoso Príncipe Don Felipe*, (Amberes, 1552). Ed. moderna por Miguel Artigas, (Madrid: Sociedad de Bibliófilos españoles, 1930), Vol. I, pp. 10-14.

⁷⁷ Salva Astruells Moreno, «Los ministriles altos en la Corte de los Austrias mayores», (Universidad de La Rioja: BROCAR, Cuadernos de investigación histórica, 2005), 29.

⁷⁸ Luis Robledo, «La música en la corte de Felipe II», en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds), (Madrid: ICCMU, 2004), 36.

⁷⁹ «Viola da gamba similar a la viola da gamba tenor, pero con una caja de resonancia de mayor tamaño, nacida a finales del siglo XVI en Italia. A veces, su tabla armónica presentaba una roseta cerca del bateador, debajo del diapasón, además de los oídos en forma de "C", aunque en ocasiones éstos describían un trazo en "F". El remate de su clavijero, se formaba por una voluta y menos frecuentemente por una cabeza tallada. Su longitud oscilaba entre los 110 cms y los 120 cms y el ancho de la caja en su parte inferior se desarrollaba entre los 33 cms y los 36 cms». Información extraída de *Tesoros del Patrimonio Cultural de España, Gobierno de España. Ministerio de Cultura y Deporte*, en el siguiente enlace <<http://tesoros.mecd.es>> (consulta: 13 de enero de 2020).

menudo dentro en un conjunto completo en el que adorna una parte con disminuciones, o recorriendo el ámbito de todas las voces”⁸⁰.

Resumiendo las maneras de glosar sobre una obra polifónica, la primera y tercera, que se glosa sobre el bajo, se acompaña con las 4 voces, incluyendo el bajo, la segunda manera, glosando sobre el soprano, el que acompaña no toca el soprano y la cuarta manera es *a la bastarda*.

Sobre este punto podríamos extendernos bastante si hiciéramos una comparativa sobre la manera en la que un instrumento acompaña a un cantante si analizamos los casos que hay en los libros de vihuela publicados en España en el siglo XVI, pero esto nos desviaría de nuestro centro de atención. Queda en el aire si, el que acompaña, debería o no tocar las voces de contralto y tenor si fueran esas voces las glosadas. Sobre esta manera de crear una melodía glosada sobre una composición, Ortiz añade:

La misma orden que he tenido en el madrigal pasado sigo en esta canción francesa y por eso no será necesario declarar más mi intención, porque por estos dos ejemplos se puede ver lo que se ha de hacer en todas las demás⁸¹.

Cuando se indica a “todas las demás” se está refiriendo a la totalidad de las composiciones sobre la que queramos proceder de la misma manera, a todo el corpus polifónico renacentista. Hay un dato novedoso en todo esto y es la importancia que empieza a adquirir la voz del bajo, a diferencia de la voz principal que antiguamente estaba centrada en la voz de tenor. Todo empieza a plantearse desde abajo.

II.4. Recercadas sobre el canto llano *La Spagna*

El tenor de *La Spagna* es otro canto llano pero tiene la particularidad de ser mucho más largo⁸². Los tenores italianos que Ortiz añade al final del segundo libro son progresiones armónicas que se repiten varias veces a lo largo de la recercada, pero el bajo de *La Spagna* es una línea melódica compuesta por 37 notas, sin repetición. Aunque son seis las recercadas que nuestro autor incluye en su segundo libro, el bajo es idéntico en todas ellas. Volvamos a recordar lo que Ortiz quiere sobre el acompañamiento de este tenor “tan largo”: “pongo aquí 6 recercadas sobre este canto llano que sigue, el cual se ha de poner en el clave por donde está apuntado por contrabajo acompañándole con consonancias y algún contrapunto a propósito de la

⁸⁰ Annette Otterstedt y Hans Reiners, *Diego Ortiz. Trattado de Glosas*, (Berlín: Bärenreiter, 2003), 12.

⁸¹ Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 41r.

⁸² Ortiz llama *tenores* a los cantos llanos que en Italia comúnmente llaman así, tenores, y que no son otra cosa que bajos ostinatos.

recercada que tañere el violón”⁸³. La aseveración “se ha de poner en el clave por donde está apuntado por contrabajo” es demasiado ambigua, pero ya teníamos un dato en el folio 47r, cuando describía:

Estas recercadas sobre estos cantos llanos que en Italia comúnmente llaman tenores, en los cuales se ha de advertir que queriéndolos tañer como aquí están apuntadas las cuatro voces, y la recercada sobre ellas es el efecto principal para que las hice⁸⁴.

Es decir, tenemos un tenor muy largo, *La Spagna*, sin armonizar, pero ocho de los nueve tenores italianos armonizados. El objetivo del siguiente capítulo será sacar a la luz esa manera de tañer en el clave por donde está apuntado por contrabajo, acompañándole con consonancias y algún contrapunto al propósito de la recercada que tañera el violón.

III. CANTOS LLANOS O TENORES

Este será un capítulo técnico centrado en analizar los movimientos entre las diferentes voces de los *cantos llanos* que Ortiz utiliza como base para componer sobre ellos sus recercadas del segundo libro, enmarcadas dentro de la segunda manera de tañer el violón con el cémbalo, sobre canto llano. Son diez, uno sobre el canto llano de *La Spagna*⁸⁵, dos sobre el *passamezzo antico*, dos sobre el *passamezzo moderno*, dos sobre la *gamba*, dos sobre la *romanesca* y uno sobre el *ruggiero*.

III.1. ¿Qué son los *cantos llanos* o *tenores* de Ortiz?

Diego Ortiz, en sus instrucciones sobre la segunda manera de tañer el violón con el cémbalo, que es sobre canto llano, nos indica, “De esta manera de tañer pongo aquí 6 recercadas sobre este canto llano que se sigue, el cual se ha de poner en el cémbalo por donde está apuntado por contrabajo, acompañándole con consonancias y algún contrapunto”⁸⁶. Está hablando de las 6 recercadas que crea sobre una única línea melódica en clave de fa en cuarta compuesta por 37 notas que, aunque no lo indica en su *Tratado de glosas*, es el canto llano de *La Spagna*. Ortiz quiere decir que el canto llano que hay a continuación [y que normalmente estaría en la voz del tenor] está puesto (apuntado) en este caso en la línea del bajo (por contrabajo).

⁸³ Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 30r.

⁸⁴ *Ibid.*, f. 47r.

⁸⁵ Ortiz compone sobre *La Spagna* seis recercadas, pero nosotros la tratamos como una, ya que el bajo será siempre el mismo.

⁸⁶ Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 30r.

Todas las grabaciones musicales que incluyen alguna de sus seis recercadas las anuncian junto a este dato, *La Spagna*. Giuseppe Fiorentino afirma en su tesis⁸⁷: “Ortiz propone seis ejemplos de recercadas sobre el «canto llano» que se conocía en Italia como «La Spagna» y en España como «Canto llano de la alta»⁸⁸. En nota al pie indica Fiorentino:

En fuentes españolas se encuentran por lo menos dos obras basadas en este tenor: una de Francisco de la Torre (CMP, fol. 223r) y otra de Cabezón (en Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, fols. 10v-10r); véase Esses, *Dance*, vol. 1, pp. 563-569⁸⁹.

La obra del Cancionero de Palacio a la que se refiere es la *Danza Alta* (3vv) de Francisco de la Torre, cuyo tenor es prácticamente el mismo canto llano que Ortiz utiliza en sus seis recercadas, aunque no haga ninguna referencia al nombre de *La Spagna*. Barbieri anota en su edición del *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*, p. 223, junto al nombre de la obra: “Es la alta, aire de danza compuesto para tres instrumentos”.

Es cierto que ese canto llano era conocido en Italia como *La Spagna*. Hay muchas composiciones instrumentales con ese nombre y es famosa la obra homónima del laudista Francesco Canova da Milano⁹⁰.

Cuando Fiorentino afirma que *La Spagna* se conoce en España como “canto llano de la [danza] alta” se está refiriendo a la obra de fuente española incluida por Luis Venegas de Henestrosa en su *Libro de cifra nueva* como *tercer tres* (tercera obra a tres voces)⁹¹, donde describe que la obra de Antonio [de Cabezón] está compuesta basándose en el mismo canto llano que la [danza] alta de Francisco de la Torre.

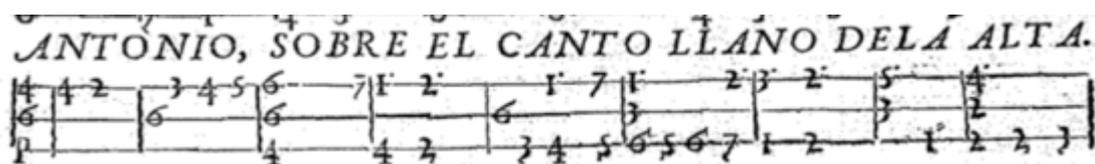


Ilustración 12. Tercer trío del *Libro de cifra nueva* de Venegas de Henestrosa donde describe que la obra de Antonio [de Cabezón] está compuesta sobre el mismo canto llano que la [danza] alta de Francisco de la Torre

⁸⁷ Giuseppe Fiorentino, «Música española del Renacimiento. Entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de la folía en procesos de composición e improvisación». Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2009.

⁸⁸ Fiorentino, «Música española del Renacimiento», 415.

⁸⁹ *Ibid.*, 415, nota 89.

⁹⁰ Pueden consultarse dos ejemplos de composiciones anónimas de 1500 ca. con el nombre de *La Spagna* en el siguiente enlace [https://imslp.org/wiki/2_Dances_on_the_Tune_%27La_Spagna%27_\(Anonymous\)](https://imslp.org/wiki/2_Dances_on_the_Tune_%27La_Spagna%27_(Anonymous)) (consulta: 3 de enero de 2020).

⁹¹ Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcalá de Henares, 1557, f. 12r.

Si comparamos el *canto llano* de Ortiz con la *danza alta* (tiple-tenor-contrabajo) de Francisco de la Torre, observamos que el canto llano en la obra del Cancionero de Palacio está situado en la voz intermedia de tenor mientras que en las recercadas de Ortiz esta melodía se coloca en la voz más grave de bajo, y hay que “poner en el Cembalo por donde esta apuntado por contrabajo, acompañándole con consonancias y algún contrapunto”. Con este dato corroboramos que Ortiz coloca el canto llano, que habitualmente siempre ha estado en la voz de tenor, en la voz del bajo. Con esto conectamos el hecho por el que esos cantos llanos, situados ahora en la voz más grave del contrabajo, se les pudiera conocer por el nombre de *tenores*, porque originariamente estaban en esa voz.



Ilustración 13. Francisco de la Torre, *Danza alta*, Cancionero Musical de Palacio (f. ccxxiii), con el canto llano de *La Spagna* en la voz intermedia de tenor

Quedaría para otro estudio verificar si las líneas melódicas de los bajos obstinados de los cantos llanos que comúnmente llaman *tenores* en Italia tienen la misma procedencia en una melodía de tenor o, si las voces de tenor de esos esquemas armónicos, son las que popularizan esas danzas como *tenores*. De ser así, esa teoría perdería solidez al habernos proporcionado Ortiz en la recercada octava solo la línea del bajo, con un relieve melódico con muchos saltos, muy lejos de ser un típico *cantus firmus*.

Lo que está claro es que Ortiz se refiere a canto llano como línea melódica única sobre la que hay que crear consonancias. Cuando al final del tratado anuncia otras recercadas sobre cantos llanos, señala:

Me pareció poner aquí estas recercadas sobre estos cantos llanos que en Italia comúnmente llaman *tenores*, en los cuales se ha de advertir que queriéndolos tañer como aquí están apuntadas las cuatro voces, y la recercada sobre ellas es el efecto principal para que las hice⁹².

En este caso serán nueve cantos llanos; en ocho de ellos indica cuatro voces y en la recercada octava solo la línea del bajo, como en *La Spagna*.

Un canto llano es un canto propio de la liturgia cristiana latina, cuyos puntos o notas son de igual y uniforme figura y proceden con la misma medida de tiempo. Jordi Savall, el intérprete más conocido del repertorio de la *viola da gamba*, escribe sobre los cantos llanos y los *tenores* de Ortiz:

La segunda manera de tañer la viola de gamba con el clavicémbalo, consiste en desarrollar un contrapunto o «discanto» sobre un canto llano (= «*cantus firmus*») o «*tenores*» (= «*bajos obstinados*»). En los dos casos el «bajo obligado» adquiere, por primera vez en la historia de la música, el carácter de «bajo continuo» (en el sentido dado a este término en los siglos XVII y XVIII), al ser necesario, según Ortiz, que el tañedor del instrumento de tecla realice, sobre dicho bajo, un acompañamiento «con consonancias y algún contrapunto al propósito de la Recercada que tañera el violón»... [...] Los bajos «*ostinados*» sobre los cuales Diego Ortiz realiza sus Recercadas sobre *Tenores* corresponden a diversos esquemas melódico-armónicos, en los cuales el bajo comportaba la parte más representativa, utilizados tanto en la música vocal como instrumental, y estrechamente relacionados con las más famosas danzas del Renacimiento⁹³.

Estas composiciones a cuatro voces (*cantus*, *altus*, *tenor* y *bassus*) son presentadas como voces independientes. Nuestro autor indica, “Para mayor cumplimiento de esta obra me pareció poner aquí estas recercadas sobre estos cantos llanos que en Italia comúnmente llaman *tenores*”⁹⁴.

⁹² Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 47r.

⁹³ Jordi Savall, *Diego Ortiz. Recercadas del Tratado de Glosas*, [CD] Astrée Auvidis, 1990.

⁹⁴ Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 47r.



Ilustración 14. Cuatro voces apuntadas sobre el canto llano o tenor de la recercada primera sobre el *passamezzo antico* (*Tratado de glosas*, f. 47v)

Hoy día es habitual llamar tenores italianos a estos cantos llanos, pero Diego Ortiz sólo indica que a estos cantos llanos se les llamaba *tenores* en Italia. Fácilmente podríamos pensar que nuestro autor no los conocía por ese nombre en España y pretende aclarar a sus lectores “españoles” que en Italia se les denomina así. Veamos qué escribe en la edición italiana:

Per maggior compimento di questa opera me e parlo ponerui anco queste recercate sopra questi tenori, nelli quali bisogna hauer auertètia, che uolendoli sonare, come q son scritte le quattro parti, & le recercate sopra d'esse e il principal effetto perche io gli ho fatte. Nondimeno uolèdo sonar il contrapunto sopra il basso solo, resta il contrapunto in perfectione, come se per questa sola parte fosse fatto, e se per forte il cimbalo, mancasse si puo sonar e studiar in questa maniera.

Ilustración 15. Indicaciones que preceden a los cantos llanos o tenores en la edición italiana (*Tratado de glosas*, f. 47r)

En la edición castellana reza “me pareció poner aquí estas recercadas sobre estos cantos llanos que en Italia comúnmente llaman tenores” y en la edición italiana escribe “me pareció poner aquí estar recercadas sobre estos tenores”⁹⁵. Ortiz no indica en la edición italiana que a esos tenores en España comúnmente se les conoce por cantos llanos. Este puede ser otro dato que nos empuja a decantarnos por la hipótesis de que la versión italiana fue la primera. Una vez escrito el libro en italiano, al traducirlo al castellano corrige ese dato para evitar la confusión entre los lectores hispanos.

En la *Tabla 3* podemos cotejar las diferentes maneras en las que Ortiz se refiere a canto llano o tenores en el índice de ambas ediciones del tratado.

⁹⁵ Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 47r.

Tabla 3. Referencias a los cantos llanos y a los tenores en el índice de las ediciones castellana e italiana

Edición castellana	Folio	Edición italiana
La segunda manera de tañer el violón con el cémbalo	30	La seconda maniera de sonare il violon col cimbalo sopra canto piano
Recercada primera sobre canto llano	30	Recercata prima sopra canto piano
Aviso para tañer sobre tenores italianos	47	Dichiaratione per sonare sopra tenori

Ortiz indica “Recercada primera sobre canto llano” cuando se refiere a las seis recercadas sobre el canto llano de *La Spagna* y “Aviso para tañer sobre tenores italianos” cuando se refiere a las otras nueve recercadas sobre cantos llanos. En el índice italiano del tratado podemos leer en sendas ediciones “Recercata prima sobre canto piano” y “Dichiaratione per sonare sopra tenori”. ¿Por qué Ortiz no llama *tenor* también al canto llano de *La Spagna*? Puede que sea porque no se conocía popularmente por este nombre en Italia o, a diferencia de los otros nueve cantos llanos del final del segundo libro, el canto llano de *La Spagna* es muy largo, formado por una línea melódica de 37 notas con una estructura que no se repite. Los otros son danzas con estructuras muy sencillas, más cortas, repetitivas y populares. Creemos que la idea de Savall es la más acertada, el canto llano de *La Spagna* es un cantus firmus y los cantos llanos conocidos en Italia como tenores son bajos obstinados.

Podríamos pensar que Ortiz llama tenores a las cuatro voces, pero el hecho de haber dejado la recercada octava con una única melodía en el bajo nos hace entender que él sólo pensaba en el bajo, de la misma manera que en *La Spagna*. El hecho de llamar en Italia *tenores* a esas cuatro voces, donde una de ellas ya se llama a su vez tenor, podría relacionarla directamente con ella, pero el pensamiento de Ortiz está dirigido principalmente a la voz de bajo. Conocemos pues ya el motivo por el que se llama tenor a una línea de bajo, porque se ha colocado ahí el cantus firmus que era originario del tenor.

Si todos son cantos llanos ¿por qué Ortiz imprime las cuatro voces de ocho recercadas y de otras dos sólo la línea del bajo? Pensamos que el caso de la recercada octava es puramente por un motivo de diseño de impresión, como ya hemos señalado anteriormente, ya que el hecho de escribir en este canto llano únicamente la línea del bajo permite que quepa la recercada entera en el verso del folio 59 y el recto del 60 y se puede tocar sin necesidad de pasar la página. Desconocemos la razón por la que no escribe las otras tres voces que acompañarían el canto llano de *La Spagna*, pero es

fácil llegar a la conclusión de que eso hubiera incrementado bastante el número de folios del tratado cuando el propósito del mismo no era un estudio de los cantos llanos sino la manera de glosar. Parece ser que no había ninguna duda del buen oficio de cualquier clavecinista para poder “rellenar” perfectamente las otras tres voces que faltaban, observando la composición a cuatro voces desde una línea inferior de bajo.

Lejos quedarían ya las discusiones sobre las consonancias perfectas e imperfectas tan ampliamente tratadas por los teóricos musicales hispanos de finales del s. XV y primera parte del XVI. La aceptación de la tercera como intervalo consonante era ya un hecho tangible constatado por las tablas de consonancias que se incluían en sus libros teórico-prácticos. En *Toscanello in musica* (1539), Pietro Aaron fue uno de los primeros músicos en observar el cambio de la escritura lineal a la vertical, posiblemente por la influencia de compositores franco-flamencos de la talla de Jacob Obrecht, Josquin des Prez o Heinrich Isaac, a los que asegura en sus escritos conocer personalmente. Las bases de una concepción de la composición a través de “acordes” perfectamente establecidos resultantes de la teoría de canto de órgano y contrapunto está ampliamente analizada en la tesis doctoral de Santiago Galán:

[...] en estos tratados [renacentistas] se refleja la importancia cada vez mayor en el pensamiento de los teóricos del sonido resultante de insertar una nota en medio de una quinta justa, como tercera respecto a las otras dos. Este importante cambio de paradigma, desde el intervalo de dos voces como unidad estructural y funcional en la polifonía, hacia la tríada como unidad funcional y estructural, se desarrolla como herramienta práctica ya desde el siglo XV, de manera especial en España, no solo en las fuentes musicales en las que abundan las homofonías a base de acordes tríadas, sino entre los mismos teóricos de la práctica musical, como refleja el tipo de tablas [de consonancias] que hemos presentado. Aunque estas útiles tablas no pueden sino ser reflejo por escrito de una práctica oral común que en su momento ya debió tener un recorrido, se puede comprobar la progresiva implantación de su significado, en cuanto a lo que la evolución del concepto de acorde se refiere, en la conciencia de los músicos y teóricos del momento. Esto es ya evidente en las insinuaciones presentes en el *Ars musicorum* de Guillermo de Podio, quien en 1495 llega a distinguir sin llamarlas así, por supuesto, entre tríada menor y mayor, alabando la perfección de esta última (“optime”), un cuarto de siglo antes de que se dé la constatación por primera vez de la conciencia de acorde en la obra de Aaron y Zarlino⁹⁶.

Si volvemos a las indicaciones de Ortiz:

De esta manera de tañer pongo aquí 6 recercadas sobre este canto llano que se sigue, el cual se ha de poner en el cémbalo por donde está apuntado por contrabajo, acompañándole con consonancias y algún contrapunto al propósito de la recercada que tañera el violón⁹⁷.

⁹⁶ Santiago Galán Gómez, «La teoría de canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español: La «*Sumula de canto de organo*» de Domingo Marcos Durán como modelo». Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Arte y Musicología, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, 242.

⁹⁷ Ortiz, *Tratado de Glosas*, f. 30r.

Todo cembalista y, por ende, cualquier músico de tecla, arpa o vihuela, sabría cómo acompañar “con consonancias y algún contrapunto al propósito de la recercada que toca el violón”. Si Ortiz nos ha indicado que “queriéndolos tañer como aquí están apuntadas las cuatro voces, y la recercada sobre ellas es el efecto principal para que las hice”, ¿cómo averiguamos las otras tres voces cuando sólo nos ha proporcionado la melodía del bajo?

Resumamos en la *Tabla 4* las indicaciones de Ortiz sobre el papel del cémbalo en las maneras de tocar y que extrajimos en el capítulo II.

Tabla 4. Referencias al papel del cémbalo en el *Tratado de glosas* de Diego Ortiz

Referencias	Instrucciones	Folio
1ª referencia	La fantasía que tañere el cémbalo sea de consonancias bien ordenadas	26r
2ª referencia	Canto llano que se ha de poner en el cémbalo por donde está apuntado por contrabajo acompañándole con consonancias y algún contrapunto al propósito de la recercada que tañera el violón	30r
3ª referencia	Tomar el madrigal o motete u otra obra que se quiera tañer y ponerla en el clave como ordinariamente se suele hacer	35r
4ª referencia	En esta manera de tañer tiene más gracia que el que tañe el clave no taña la soprano	35r
5ª referencia	Y la razón de esto es porque el cémbalo tañe la obra perfectamente con todas sus voces	37v
6ª referencia	Cantos llanos... queriéndolos tañer como aquí están apuntadas las cuatro voces y la recercada sobre ellas es el efecto principal para que las hice, más queriendo tañer el contrapunto sobre el bajo solo queda el contrapunto en perfección como si para esta sola voz se hiciera y, en caso que falte el cémbalo, se puede tañer de esta manera	47v

Está claro lo que tiene que tocar el cembalista cuando debe acompañar la recercada que Ortiz ha compuesto sobre una obra polifónica, “Y la razón de esto es porque el cémbalo tañe la obra perfectamente con todas sus voces”⁹⁸. También está claro cuando tiene que acompañar sobre canto llano, “[...] tenores, en los cuales se ha de advertir que queriéndolos tañer como aquí están apuntadas las cuatro voces, y la

⁹⁸ Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 37v.

recercada sobre ellas es el efecto principal para que las hice⁹⁹. En esta declaración está afirmando que sobre esas cuatro voces de los cantos llanos irá la recercada. Esas recercadas podrían tocarse con el acompañamiento de vihuelas (de arco) o con otro instrumento que hiciera las cuatro voces, “[...] y porque este instrumento se suena de dos maneras en concierto de vihuelas [de arco], o discantando con otro Instrumento”¹⁰⁰. Incluso nos completa la información de la importancia del bajo cuando describe, “Más queriendo tañer el contrapunto sobre el bajo solo, queda el contrapunto en perfección como si para esta sola voz se hiciera, y para en caso que falte el cémbalo se puede estudiar y tañer de esta manera”¹⁰¹.

Ya vimos que Ortiz habla de tres maneras de tañer el violón con el cémbalo: fantasía, sobre canto llano y sobre cosas compuestas. Dentro de estas categorías podríamos establecer nosotros otras dos maneras: cuando glosa una de las cuatro voces o cuando glosa pudiéndose mover en el ámbito de las cuatro.

Referencia a glosar sujeto a una voz:

Advierta el que hiciere profesión de esta manera de tañer [sobre cosas compuestas], que es diferente de lo que tratamos en el primer libro que es tañer en concierto con cuatro o cinco vihuelas [de arco], porque allí es necesario para que sea bien hecho que el contrapunto sea siempre a propósito de aquella voz que tañe, porque siempre ha de ir sujeto a ella¹⁰².

Referencia a glosar moviéndose por todas las voces.

Más en esta manera de tañer no es necesario ir atado siempre a una voz, porque aunque el sujeto principal ha de ser el contrabajo lo puede dejar y tañer sobre el tenor o contralto, o soprano como mejor le pareciere tomando de cada uno lo que más le viniere a propósito¹⁰³.

A las recercadas cuyas melodías recorren el ámbito de todas las voces del canto llano las llamaré Ortiz *de contrapunto suelto*.

De esta manera de tañer pongo aquí 6 recercadas sobre este canto llano que se sigue, el cual se ha de poner en el cémbalo por donde está apuntado por contrabajo, acompañándole con consonancias y algún contrapunto al propósito de la recercada que tañera el violón de estas seis, y de esta manera la recercada dirá bien porque es de contrapunto suelto¹⁰⁴.

De todo esto nos queda por concretar cómo acompañaríamos una recercada en el supuesto de que sólo nos proporcionen la línea del bajo, como es el caso de *La Spagna* y de la recercada octava. A continuación haremos una transcripción de los ocho cantos llanos de los que Ortiz nos proporciona las cuatro voces e indicaremos la línea

⁹⁹ Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 47r.

¹⁰⁰ *Ibid.*, f. 3r.

¹⁰¹ *Ibid.*, f. 47r.

¹⁰² *Ibid.*, f. 37v.

¹⁰³ *Ibid.*, f. 37v.

¹⁰⁴ *Ibid.*, f. 30r.

melódica de la recercada octava, cuyo estudio completaremos más adelante. Cantos llanos son *La Spagna* y las nueve recercadas del final del tratado sobre tenores, “advierta el lector que de esta manera de tañer [sobre canto llano] hay otros ejemplos sobre tenores en lo último de este libro por satisfacer a diferentes gustos cada uno tome lo que mejor le pareciere”¹⁰⁵, y también, como hemos visto, que el canto llano *La Spagna* era conocido en Italia también como *tenor*.

III.2. Cantos llanos que en Italia comúnmente llaman *Tenores*

Detallamos en dos pentagramas para tecla las cuatro voces que componen estos cantos llanos, de manera que en el pentagrama inferior en clave de fa en cuarta sólo colocamos la voz del bajo que tocará la mano izquierda y en el pentagrama superior en clave de sol en segunda las voces de tenor, alto y soprano que tocará la mano derecha.

III.2.1 Recercada primera, sobre el *passamezzo antico*



Ejemplo musical 1. Recercada primera

III.2.2 Recercada segunda, sobre el *passamezzo moderno*



Ejemplo musical 2. Recercada segunda

III.2.3 Recercada tercera, sobre el *passamezzo moderno*



Ejemplo musical 3. Recercada tercera

¹⁰⁵ Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 30r.

III.2.4 Recercada cuarta, sobre la *gamba*

Ejemplo musical 4. Recercada cuarta

III.2.5 Recercada quinta, sobre el *passamezzo antico*

Ejemplo musical 5. Recercada quinta

III.2.6 Recercada sexta, sobre la *romanesca*

Ejemplo musical 6. Recercada sexta

III.2.7 Recercada séptima, sobre la *romanesca*

Ejemplo musical 7. Recercada séptima

III.2.8 Recercada octava, sobre la *gamba*

De esta recercada sólo nos indica el bajo.

Ilustración 16. Canto llano o tenor de la recercada octava

III.2.9 Recercada quinta pars, sobre el *ruggiero*

Ejemplo musical 8. Recercada novena

III.3. Disposiciones de las voces en los *cantos llanos o tenores*

Ortiz nos ha proporcionado las diferentes disposiciones de esas voces dentro de los cantos llanos que ahora procederemos a analizar desde la perspectiva de un teclado. De este análisis extraeremos unas reglas derivadas de la práctica compositiva renacentista. Describimos el contenido básico.

Todos los acordes son tríadas y formados por cuatro voces (bajo-tenor-alto-soprano)¹⁰⁶, por lo tanto, una de ellas ha de duplicarse. Partimos de la idea de que todos los acordes están en estado fundamental, sin inversiones, y la voz que se duplica (de momento) siempre será la del bajo. La mano izquierda siempre tocará la voz del bajo que coincide con la fundamental del acorde y la mano derecha tocará siempre las tres notas del acorde tríada. Hay tres disposiciones posibles que pasamos a detallar. Utilizamos el acorde de do como ejemplo ilustrativo.

La mano izquierda toca siempre la fundamental (do) combinando las siguientes posibilidades en la mano derecha:

1. La mano derecha toca la tercera, la quinta y la fundamental (mi-sol-do).
2. La mano derecha toca la quinta, la fundamental y la tercera (sol-do-mi).
3. La mano derecha toca la fundamental, la tercera y la quinta (do-mi-sol).

A estas disposiciones del acorde, determinadas a su vez por las posibles disposiciones de la mano derecha, las llamaremos de la siguiente manera, atendiendo a la soprano, la voz más aguda del acorde. Añadimos los intervalos del acorde en la mano derecha.

1. Disposición de 8 (mi-sol-do) 3/4
2. Disposición de 3 (sol-do-mi) 4/3
3. Disposición de 5 (do-mi-sol) 3/3

Tabla 5. Disposiciones del acorde de do en estado fundamental

Disposición	Mano izquierda	Mano derecha	Intervalos en la mano derecha	Nota de la soprano en el acorde
1ª Disposición	do	mi-sol-do	3/4	8ª
2ª Disposición	do	sol-do-mi	4/3	3ª
3ª Disposición	do	do-mi-sol	3/3	5ª

¹⁰⁶ Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 37v: “contrabaxo, tenor, contralto y suprano”.

III.4. La *bergamasca* como forma musical básica

Veamos a continuación un detalle de estas disposiciones en la *bergamasca*, una de las danzas más sencillas del Renacimiento con una secuencia I-IV-V-I.

3ª Disposición

1ª Disposición

2ª Disposición

Ejemplo musical 9. Bergamasca partiendo de las tres disposiciones

- | | |
|------------------------|-----------------------------------|
| Primera disposición: 8 | (intervalos en mano derecha: 3/4) |
| Segunda disposición: 3 | (intervalos en mano derecha: 4/3) |
| Tercera disposición: 5 | (intervalos en mano derecha: 3/3) |

Del estudio del movimiento de las voces de los tenores de Ortiz extraemos algunas reglas básicas, que se detallan en la *Tabla 6*, para saber enlazar acordes a 4 voces en estado fundamental. Tales reglas se pueden comprobar con cada uno de los cantos llanos anteriores así como en la *bergamasca*.

Tabla 6. Reglas para enlazar acordes en estado fundamental

Regla	Instrucción
1ª	La mano izquierda sólo toca el bajo y la derecha el tenor, alto y soprano.
2ª	No repetir la disposición de la mano derecha al cambiar: Si parto de 3/4 se puede enlazar con 3/3 y 4/3. Si salgo con 4/3 se puede enlazar con 3/3 y 3/4. Si salgo con 3/3 se puede enlazar con 4/3 y 3/4.
3ª	Si hay una nota común en los dos acordes a enlazar, se mantiene.
4ª	Si el bajo se mueve por grados conjuntos, las otras tres voces harán movimiento contrario.

III.5. La recercada octava y *La Spagna*

Estos son los dos únicos cantos llanos de los que Ortiz sólo nos proporciona la línea del bajo.

Recercada octava, sobre la *gamba*.



Ilustración 17. Canto llano o tenor de la recercada octava

Canto llano *La Spagna*, sobre el que Ortiz crea seis recercadas.

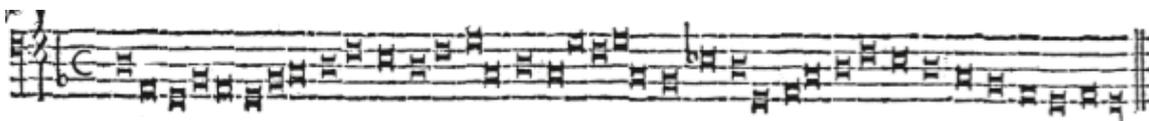


Ilustración 18. Canto llano *La Spagna*

Sobre la recercada octava tendremos tres posibilidades de salida en la mano derecha: 8 (3/4), 3 (4/3) y 5 (3/3).

Ejemplo musical 10. Recercada octava. Disposición de salida en la mano derecha: 8 (3/4)

Ejemplo musical 11. Recercada octava. Disposición de salida en la mano derecha: 3 (4/3)

Ejemplo musical 12. Recercada octava. Disposición de salida en la mano derecha: 5 (3/3)

En el caso de *La Spagna* también tendremos tres posibilidades de salida dependiendo de la disposición del acorde en la mano derecha. En este canto llano ya hay más elementos musicales en juego que sobrepasarían la intención de este trabajo de investigación.

Concluimos el presente capítulo señalando algún contrapunto y otras particularidades que aparecen en los diversos tenores de Ortiz:

1. Los retardos 4-3
2. Los retardos 9-8
3. Las disposiciones abiertas 3/6 y 6/3
4. Disposiciones en 1ª inversión, 4/5
5. Acordes sin 3ª
6. Hemiolias en las recercadas sobre tenores
7. Síncopas en las recercadas de los tenores

IV. HACIA UNA NUEVA PRÁCTICA DE ACOMPAÑAR

IV.1. Acompañar la parte. Una manera renacentista

Hemos analizado ampliamente en el *Tratado de glosas* de Diego Ortiz el procedimiento a seguir para crear una melodía sobre una composición polifónica. Podemos resumirlo de dos maneras: añadir una melodía diferente glosando una de las voces de la polifonía¹⁰⁷, o creando esa nueva melodía abarcando la tesitura de todas las voces. Todos los libros para laúd y vihuela que se editan en Europa en el Renacimiento están llenos de intabulaciones de partes de misa, motetes, villancicos, frottolas, canciones, madrigales, etc. En los libros de vihuela hay muchos ejemplos de música para vihuela y canto con sistemas de notación diferentes. Uno de los más comunes incluía todas las voces polifónicas en la tablatura y la voz que estaba destinada a ser cantada también se escribía con números¹⁰⁸, situando el texto en la parte inferior de la tablatura. Esta voz cantada solía estar impresa en color rojo para facilitar su seguimiento, por lo que se presupone que el cantante debía saber tocar el instrumento

¹⁰⁷ Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 4r: “ha de tomarse la voz que se quiere glosar e ir escribiéndola de nuevo y, cuando llegare a donde quiere glosar ir al libro y buscar aquella manera de puntos”.

¹⁰⁸ Para la escritura de toda la música de vihuela en la península ibérica se utilizó la tablatura de cifras, que consistía en emplear números que identificaban los trastes del instrumento, a diferencia de la tablatura francesa que utilizaba letras. Todos los vihuelistas escribieron en tablatura italiana (con la prima abajo) a excepción de Luis Milán que utilizó una tablatura con la primera arriba (como en la tablatura francesa de letras) y que curiosamente es la más utilizada hoy día para la notación popular.

para saber qué notas eran. La otra manera de escribir esos dúos era utilizando un pentagrama musical encima de la tablatura de vihuela y de esta manera se independizaba la melodía que se cantaba de la parte que la acompañaba. En esta segunda manera de escribir esa música, la parte que tañía el laúd o la vihuela no incluía la parte cantada. Hay controversias sobre si se tañería o no la voz que se cantaba cuando estaba indicada con números dentro de la tablatura, aunque la opción más lógica es que sí, ya que esa voz solía ser cantada por el mismo intérprete de vihuela, siendo más complicado tocar la obra quitando esa voz que tocándola junto al resto.

Todo esto enlaza completamente con la descripción de Ortiz cuando indica que estaría bien que el que tañe el cémbalo no toque la voz de soprano que está siendo glosada por el violón, “La segunda manera es el soprano glosado, y en esta manera de tañer tiene mas gracia que el que tañe el cémbalo no taña el soprano”¹⁰⁹. Si observamos bien, él no dice que no se pueda hacer, sino que “tiene más gracia”. Ese deseo que expresa Ortiz aclararía mucho el discurso musical porque, si el que acompaña toca la voz que se glosa, puede que no coincida exactamente la armonía en determinados movimientos de la ornamentación. En el *Ejemplo musical 13*, extracto comparativo de la segunda recercada sobre del madrigal *O felici occhi miei*, podemos ver en el compás 10 que el fa# de la voz original, escrito en el pentagrama inferior, choca con su retardo en la voz glosada.

Ejemplo musical 13. Ejemplo de discordancia armónica en la tercera blanca del compás 10 entre la voz original (abajo) y su glosa, en la segunda recercada sobre *O felici occhi miei*

Sobre este posible problema también se pronuncia nuestro autor cuando describe la segunda manera de glosar en el libro:

[...] falta que se le puede poner es que al tiempo de pasar de un cuarto punto a otro como no hace la misma caída que hacen los puntos que se glosan pueden las otras voces venir de manera que con alguna de ellas de dos consonancias perfectas que es una cosa que importa poco porque con la presteza no se pueden entender¹¹⁰.

¹⁰⁹ Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 35r.

¹¹⁰ *Ibíd.*, f. 3v.

Ortiz dice que si algo no va exactamente con las consonancias que se están produciendo entre las otras voces del acompañamiento, no pasa nada porque la glosa va tan rápida que no se notará mucho.

En el Renacimiento todo está supeditado al orden de las voces. No existe aún la melodía acompañada, aunque algunos ejemplos de obras de vihuelistas inciten a pensar en ello. Es muy común escuchar hoy día una obra polifónica del siglo XVI interpretada por un instrumento polifónico que toca todas las voces y un cantante con tesitura de tenor cantando la voz de la soprano. Eso es impensable en el Renacimiento, de tal manera que esa voz de soprano (que ojalá hubiera sido cantada por una mujer) la cantarían un niño, un sopranista o un castrado, pero la importancia de esa jerarquía en las voces no se podía intercambiar. De igual manera, viendo ahora la parte que acompaña a esa voz solista, si hay que tocar esa obra polifónica en un laúd o un cémbalo, hay que hacerlo tocando todas sus voces tal y como estaban escritas, “Ha de tomarse el madrigal, o motete, o otra cualquier obra que se quisiere tañer, y ponerla en el cémbalo, como ordinariamente se suele hacer”¹¹¹. Esto quiere decir que siempre había que acompañar tocando la parte escrita de las voces.

¿Qué novedades nos ofrece el *Tratado de glosas* de Diego Ortiz? Es una de las primeras manifestaciones artísticas en las que aparece una melodía solista y un bajo por desarrollar. En el momento que hay que desarrollar un bajo ya se está pensando que la realización de ese bajo debe ser independiente de la voz solista y eso es un concepto nuevo, innovador, de tal manera que en el Barroco supondrá una característica intrínseca de ese período. Los ejemplos de los ocho tenores en los que Ortiz nos muestra las cuatro voces no representan esta novedad por sí solos, ya que el que tañe el cémbalo sabe lo que tiene que tocar, pero sí es novedoso el mensaje, ya que el que acompaña lo está haciendo a cuatro voces independizándolas de la voz solista. Los dos ejemplos de cantos llanos en los que Ortiz sólo nos muestra la línea del bajo, *La Spagna* y la recercada octava, son en esencia uno de los primeros ejemplos de bajo continuo de la historia.

IV.1.2 El Grillo de Josquin

La práctica de conducción de las voces a la manera de los tenores de Ortiz se produce en todos los polifonistas desde el tiempo de Josquin, siendo este autor uno de los que más influyó en el estilo del resto de compositores renacentistas. Esa manera de “tocar consonancias” era una manera que simplificaba el discurso compositivo de tal manera que no pocos compositores escribieron sobre el nefasto beneficio que hacía

¹¹¹ Ortiz, *Tratado de glosas*, f. 35r.

eso a la música, indicando que si no se podía componer contrapunto no se era buen compositor, dejando esa faceta sólo a los aficionados. Lo cierto es que toda esta práctica compositiva, de la mano de la aceptación de las nuevas consonancias de cuartas, terceras y sextas en el Renacimiento, estaban avocando a la música a un punto sin retorno ejemplificado en el alfabeto de la guitarra, de tal manera que hoy se sigue utilizando ese concepto de acorde que lo encierra todo de manera simplista, ordenada y casi taquigráfica. Una vez entrado el Barroco tendremos que diferenciar dos maneras de “tañer el violón con el cémbalo” en el ámbito de los instrumentos de cuerda pulsada, el acompañamiento, a base de sucesión de “posturas” de acordes y el bajo continuo, conducción correcta de las 3 ó 4 voces que acompañan.

El orden con el que se mueven esas cuatro voces entre los acordes es el mismo en todas las obras renacentistas. Podríamos analizar todo el corpus renacentista y rara vez encontraríamos excepciones. Las obras polifónicas reducidas a escritura para tecla presentan el mismo comportamiento entre sus voces, utilizando las características estilísticas descritas en el capítulo anterior: retardos 4-3, retardos 9-8 y 7-6, disposiciones abiertas 3/6, 6/3 y 4/5 en la mano derecha, disposiciones en 1ª inversión y 2ª inversión, acordes sin 3ª, hemiolias y síncopas.

Veamos un ejemplo de ellas en *El grillo*, de Josquin des Prez, trasladando sus voces a escritura para tecla.

IOSQVIN DASCANTO.

Soprano

Tenor

Ilustración 19. El grillo de Josquin. Voces de soprano y tenor

Alto

Basso

Ilustración 20. El grillo de Josquin. Voces de alto y bajo

Si trasladamos esas voces al teclado tendremos la siguiente partitura¹¹², en la que indicamos a título informativo alguna cifra debajo del bajo.

Ejemplo musical 14. El grillo de Josquin. Reducción para teclado a la manera renacentista

Podríamos reducir a escritura para teclado un sinfín de obras renacentistas y comprobaríamos que el movimiento de las voces de los acordes cuando se enlazan es siempre el mismo.

¹¹² Por extensión podríamos decir: al teclado, arpa o vihuela.

IV.2. Bajo continuo. Una práctica barroca

Sería fácil componer hoy día al estilo de cualquier época pasada si se conocen los elementos compositivos de las obras originarias. Famosa son las variaciones del pianista Juan Lémann sobre el tema *La vaca lechera*¹¹³. Si se hubiera hecho una versión renacentista con ese cantus firmus tan original, se hubiera incluido en la composición como melodía de alguna de las cuatro voces que posiblemente conformarían la obra. También podría haberse hecho a 5 voces, como las villanescas de Guerrero, o incluso a 6 voces, como alguno de los *Magnificat* de Morales. Sea como fuere, el resumen del movimiento de todas las voces cuando hay enlaces de acordes en estado fundamental sería el mismo que hemos visto en los cantos llanos de Ortiz.

IV.2.1 ¡Ay! linda amiga de Eduardo Martínez Torner

De la misma manera, hay obras del s. XX compuestas al estilo renacentista o barroco. Quizás el ejemplo más claro sea el del villancico *¡Ay! linda amiga*, del que hay infinidad de partituras online que afirman que pertenece al Cancionero de Palacio, no siendo más que la armonización al estilo renacentista de una melodía popular de Santander a cargo de Eduardo Martínez Torner¹¹⁴, y que se publicó por primera vez en 1924.

¹¹³ *Variaciones sobre «La vaca lechera»*. Juan Lémann, 1947. [video streaming] <https://youtu.be/2gm86UMSdpA> (consulta: 6 enero 2020).

¹¹⁴ De las partituras online con la información más acertada sobre esta obra se encuentra la versión de Nancho Álvarez <<https://www.uma.es/victoria/index.html>>

¡AY! LINDA AMIGA

Melodía popular de Santander

Publicado en 1924

ARM: EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

Soprano
Contralto
Tenor
Bajo

¡Ay! lin-da-a - mi - ga que no vuel-vo-a ver - te, cuer-po ga - rri-do que me

¡Ay! lin-da-a - mi - ga que no vuel-vo-a ver - te, cuer-po ga - rri-do que me

¡Ay! lin-da-a - mi - ga que no vuel-vo-a ver - te, cuer-po ga - rri-do que me

¡Ay! lin-da-a - mi - ga que no vuel-vo-a ver - te, cuer-po ga - rri-do que me

7 FIN

lle - va la muer - te. No-hay a-mor sin pe - na, pe-na sin do - lor, ni do-lor tan a -
Le - van-te-me ma - dre al sa-lir el sol, fui por los cam-pos

lle - va la muer - te. No-hay a-mor sin pe - na, pe-na sin do - lor, ni do-lor tan a -
Le - van-te-me ma - dre al sa-lir el sol, fui por los cam-pos

lle - va la muer - te. No-hay a-mor sin pe - na, pe-na sin do - lor, ni do-lor tan a -
Le - van-te-me ma - dre al sa-lir el sol, fui por los cam-pos

lle - va la muer - te. No-hay a-mor sin pe - na, pe-na sin do - lor, ni do-lor tan a -
Le - van-te-me ma - dre al sa-lir el sol, fui por los cam-pos

14 D.C.

- gu - do co-mo-el del a - mor, ni do-lor tan a - gu - do co-mo-el del a - mor.
ver - des a bus-car mi-a - mor, fui por los cam-pos ver - des a bus-car mi-a-mor.

- gu - do co-mo-el del a - mor, ni do-lor tan a - gu - do co-mo-el del a - mor.
ver - des a bus-car mi-a - mor, fui por los cam-pos ver - des a bus-car mi-a-mor.

- gu - do co-mo-el del a - mor, ni do-lor tan a - gu - do co-mo-el del a - mor.
ver - des a bus-car mi-a - mor, fui por los cam-pos ver - des a bus-car mi-a-mor.

- gu - do co-mo-el del a - mor, ni do-lor tan a - gu - do co-mo-el del a - mor.
ver - des a bus-car mi-a - mor, fui por los cam-pos ver - des a bus-car mi-a-mor.

Ejemplo musical 15. ¡Ay! Linda amiga de Eduardo Martínez Torner. Edición de Nancho Álvarez

Si trasladáramos las voces de esta obra al teclado tendríamos una secuencia de acordes semejantes a los tenores de Ortiz y a la que ya todos estaremos familiarizados. Si aplicamos a la melodía de la soprano, que parece ser la fuente en la que se basa la armonización, un criterio de bajo continuo, en el que el acompañamiento a cuatro voces es independiente de la melodía a la que acompaña, tendríamos el siguiente ejemplo de práctica barroca, con valores rítmicos simplificados en este caso.

The image displays a musical score for a keyboard instrument, labeled 'Clave'. It is written in 3/4 time and consists of three systems of music. The first system shows a sequence of chords in the right hand and a basso continuo line in the left hand. The second system shows a sequence of chords in the right hand and a basso continuo line in the left hand. The third system shows a sequence of chords in the right hand and a basso continuo line in the left hand. The score is divided into three systems, with measures 9 and 15 marked. The first system shows a sequence of chords in the right hand and a basso continuo line in the left hand. The second system shows a sequence of chords in the right hand and a basso continuo line in the left hand. The third system shows a sequence of chords in the right hand and a basso continuo line in the left hand.

Ejemplo musical 16. Realización del bajo continuo que acompañaría a la melodía original de la soprano de la obra *¡Ay! linda amiga*

La diferencia entre tocar la parte a la manera renacentista y realizar un bajo continuo barroco está en el tratamiento de las voces del acompañamiento. Mientras en el Renacimiento el acompañamiento toma la forma que tienen las voces de la composición, en el Barroco ese acompañamiento es independiente y normalmente pensado a cuatro voces. Quizás los ejemplos más claros lo podemos ver ya en el inicio del siglo XVII en los libros de madrigales de Claudio Monteverdi, donde, en los primeros libros las obras no llevan un acompañamiento aparte y en los últimos ya se incluye una línea para la realización del bajo continuo.

IV. 3. Publicaciones para tecla, arpa o vihuela

El siglo XVI es prolijo en publicaciones de este tipo. La idea principal de sus autores era llegar al máximo número de lectores, pero la idea se fundamentaba en el comportamiento similar de estos tres instrumentos. Si el clavecinista de Ortiz debía tocar la voz del bajo con la mano izquierda, de la misma manera lo haría un arpista, dejando ese cometido al pulgar de la mano derecha del vihuelista. La mano derecha de la tecla que tocaba tenor, alto y soprano lo hará de la misma manera en el arpa. Los laúdes¹¹⁵, afinados ya en el Renacimiento por cuartas y una tercera, a diferencia de sus homónimos medievales afinados por quintas y cuartas, se comportarían de la misma manera si esas tres voces superiores las tocaran índice, medio y anular en los órdenes tercero, segundo y primero respectivamente¹¹⁶. Estos instrumentos de cuerda pulsada están más limitados que el arpa y los instrumentos de tecla para conducir las 4 voces, pero en el *Ejemplo musical 17*, de la misma manera que vimos antes en *El grillo*, podemos comprobar que cuando el tono es idóneo para el laúd, como en una *bergamasca* en do, se cumplen las mismas reglas que en los otros instrumentos.

3ª Disposición

Clave

Ejemplo musical 17. Bergamasca, 3ª disposición, idónea para laúdes y vihuelas

En la *Tabla 7* podemos cotejar la similitud entre tecla, arpa y vihuela o laúd (en sol) referida a la *bergamasca* en do y partiendo de la 3ª disposición¹¹⁷.

¹¹⁵ Utilizamos el término de vihuela o laúd indistintamente porque, aunque no físicamente, en esencia son el mismo instrumento con idéntica afinación. Cervantes se refería a ellos en *Don Quijote de la Mancha*: “Pero escucha, que a lo que parece templando está un laúd o vihuela”, (II, 12).

¹¹⁶ En los instrumentos antiguos de cuerda pulsada se le llama orden a cada uno de sus pares de cuerdas dobles.

¹¹⁷ El laúd o vihuela en sol tiene su primer orden afinado con esa nota. Aunque los instrumentos de cuerda pulsada tenían muchas alturas dependiendo del tamaño, se estableció hace años el laúd en sol como instrumento estándar y las transcripciones que se hacen para ellos suelen estar a esa altura.

Tabla 7. Bergamasca. Digitación para tecla, arpa y laúd partiendo de la 3ª disposición

	Bajo	Tenor	Alto	Soprano
Acorde de do				
Tecla	izquierda	pulgar	índice	anular
Arpa	izquierda	anular	índice	pulgar
Laúd	pulgar	índice	medio	anular
Acorde de Fa				
Tecla	izquierda	pulgar	medio	meñique
Arpa	izquierda	anular	índice	pulgar
Laúd	pulgar	índice	medio	anular
Acorde de Sol				
Tecla	izquierda	pulgar	índice	meñique
Arpa	izquierda	anular	índice	pulgar
Laúd	pulgar	índice	medio	anular
Acorde de Do				
Tecla	izquierda	pulgar	medio	meñique
Arpa	izquierda	anular	índice	pulgar
Laúd	pulgar	índice	medio	anular

CONCLUSIONES

La historia de la música está llena de momentos de transición. Entre el estilo que se va y el que llega hay siempre un conglomerado de elementos estilísticos comunes que vertebran, a modo del fundido de dos escenas de una película, los dos períodos musicales.

El Renacimiento, ligado estrictamente al contrapunto y la polifonía, abre sus puertas de par en par a la música instrumental que entra como un torrente en la vida social como nunca antes lo había hecho, generando una demanda de tratados y métodos por parte de una nueva audiencia que, por primera vez en la historia, puede acercarse a los libros musicales que surgen sin parar gracias al florecimiento de la imprenta.

El bajo continuo, esa característica tan barroca que define toda una época, tiene su momento álgido en torno al año 1700, cuando la “regla de la 8ª” se ha asentado en todos los países europeos que lideran el panorama musical. Esta regla nos ilustra sobre la manera de enlazar por grados conjuntos en una octava los acordes a cuatro voces

que se construyen sobre una escala mayor y menor, en orden ascendente y descendente. Tuvo que pasar todo un siglo XVII para que desaparecieran los preceptos renacentistas que ordenaban todo a base de hexacordos y que, una vez establecida la tonalidad, desaparecerán para siempre.

La aceptación de nuevas consonancias a finales del siglo XV traerá consigo el injerto de esa nota que divide en dos la 5ª justa y genera el novedoso intervalo de 3ª que hará tambalear todo un asentado sistema pitagórico en busca de esa tercera mayor pura de la mano de los temperamentos mesotónicos. Con todo ese panorama, el acorde aporrea insistentemente la puerta de la historia hasta echarla abajo, simplificando al máximo la teoría musical. Con este acorde y con un pueblo entero analfabeto empezando a tocar a lo rasgado una envejecida guitarra de cuatro órdenes que tendía su mano al relevo de la guitarra española, llega a su fin, quizás la época más dorada de nuestra música: el siglo XVI.

Es justo en medio de este hervidero donde se sitúa el *Tratado de glosas* de Diego Ortiz, un método ideado para enseñar a los tañedores de vihuelas de arco la manera de ornamentar una melodía y que encerraba una importante información subliminal sobre la práctica instrumental del Renacimiento en Italia y España. Nada queda por tratar de las posibilidades de glosar ni de las maneras que tiene el violón de tañer con el cémbalo y a través de este tratado hemos analizado el comportamiento del instrumento de tecla que acompaña. Sobre los *cantos llanos*, llamados *tenores* en Italia, hemos sentado una base documental e histórica del comportamiento de las cuatro voces que acompañan a otra voz solista. Ese concepto novedoso queda desnudo en *La Spagna* y en la recercada octava del segundo libro como una de las primeras referencias históricas en las que un autor está pidiendo que se elabore un acompañamiento a cuatro voces sobre una línea melódica. Y lo verdaderamente importante no es esa elaboración en sí, que en los albores del siglo XVII puede resultarnos ahora sencilla, sino el pensamiento por parte de un autor de dejarle al intérprete que desarrolle una parte de su obra. Este concepto será abandonado en el siglo XVIII cuando desaparezca la práctica del bajo continuo. ¿Quién añadiría una sola nota a una sonata de Beethoven? Nadie. En el período clásico-romántico se vuelve a escribir todo sin dejar ninguna opción a la creación del intérprete. Latente queda, como no, la música popular, de donde emergerán más adelante estilos con idénticas características: pop, jazz, rock...

Como un ejemplo de ida y vuelta en la historia de la música tenemos la música popular de hoy, tan semejante a la música de Ortiz que podríamos casi asegurar que son idénticas, con sus conceptos estructurales basados en las armonías en estado fundamental y los típicos I-IV-V-I. ¿Qué diferencia hay entonces entre ellos? El concepto de acompañar, la idea de que la melodía principal sea o no algo que lleva un

acompañamiento o pertenece a una de las voces de la composición general. Antes de Ortiz ya había un sentimiento de conciencia de acorde pero éste era fruto del cúmulo de voces que circulaban a modo de neutrones por la obra musical. Después de Ortiz, justo en la mitad del siglo XVI, ya podemos hablar de melodía acompañada, mucho antes de la Camerata del Conde Bardi o la Camerata Fiorentina, mucho antes del nacimiento del recitar cantando y de la misma ópera de Monteverdi. Ortiz, sin quererlo, nos deja muestras de un nuevo pensamiento, de una modernísima visión de la música, tan moderna que sigue, y seguirá por muchos años, llevando de la mano la historia de nuestra música popular. Y no es que la música de Ortiz sea música popular, como lo atestigua su *Musices liber primus* (Venecia, 1565), es el concepto en el acompañamiento de sus recercadas sobre cantos llanos donde simplifica la composición a niveles casi populares. Y, aunque el movimiento de las voces que Ortiz incluye en los cantos llanos no son invención propia, sino derivadas de una práctica compositiva sólida basada en el contrapunto, es la idea de ser parte independiente lo que la hace especial y nueva.

Nadie se levantó un día e ideó crear el bajo continuo. Esa práctica tiene su germen en el siglo XVI, añadiríamos que incluso durante todo el siglo XVI y finales del XV. El *basso seguente* es la antesala del bajo continuo y la manera de acompañar al órgano las obras polifónicas, con armonías afines a la composición, es el germen de su idea estructural. Lo que Ortiz nos revela sintetizado es el comportamiento de las cuatro voces llevadas al teclado y, por ende, al arpa y los instrumentos de cuerda pulsada de la familia del laúd y la guitarra.

Pensamos que todo esto no hubiera sido posible sin la aceptación de la consonancia del intervalo de tercera. ¿Cómo acompañarse con acordes si no hay posibilidad de ordenarlos por terceras? Era necesaria la evolución de la audición hasta aceptar ese intervalo como consonante. Quizás hoy no podamos ponernos en el pellejo de un oyente de la época medieval para exponer la manera en la que percibía una tercera mayor pura, pero su oído, meticulosamente instruido para escuchar quintas justas, solo escuchaba la tercera pitagórica, resultado natural de afinar consecutivamente cuatro quintas justas¹¹⁸.

Queda aún mucho por investigar en este sentido. ¿De qué manera acompañaba un laudista medieval si sus instrumentos estaban afinados por quintas y cuartas? Evidentemente no podía ser a base de acordes, ya que la quinta imposibilita en estos instrumentos una posición cómoda del acorde con tercera. Además, nadie en esa época

¹¹⁸ Si comenzamos a temperar un órgano desde do y afinamos 4 quintas puras seguidas, do-sol-re-la-mi, llegaremos al intervalo de tercera do-mi, cuya tercera es excesivamente grande comparada con las terceras mayores mesotónicas o la resultante de un temperamento igual.

iría buscando esa tercera excesivamente grande. La idea podría ser que se acompañaran a la manera que lo podría hacer el músico de la Grecia clásica que tañía su lira de siete cuerdas, pero ese pensamiento se torna vago observando criterios historiográficos de la historia de la música, ya que, en la mayoría de los casos llevaban un plectro para tañer. Posiblemente tocaban sus melodías encima de sus quintas y cuartas “al aire”, pero esto generaría una serie de armonías excesivamente modernas para ese período histórico.

La tercera, ese intervalo que divide nuestro mundo entre mayor y menor, cuya evolución en el siglo XV permite la aparición en escena de una nueva consonancia que, en medio de una quinta, será el detonante de toda una revolución¹¹⁹. Esta revolución no será sólo musical, sino también social, ya que hará llegar la música a una masa social como nunca antes había sucedido. La afirmación de Covarrubias sobre el nefasto beneficio a la música de la llegada de la guitarra de cinco órdenes no hace más que mostrarnos la entrada en escena de un fenómeno social de masas que sigue representando en nuestros días la importancia de haber llegado a esa síntesis que supone el acorde como eje estructural de la música¹²⁰.

Con este TFM se ha intentado arrojar algo más de luz sobre los albores del nacimiento del bajo continuo, sobre las prácticas en el acompañamiento que hicieron posible que se desarrollara poco más tarde todo un lenguaje propio. A través de esta obra imprescindible, el *Tratado de glosas* de Diego Ortiz, hemos intentado dar claridad a los mecanismos que vertebran la conducción básica de los acordes en una de las primeras constancias históricas en las que se produce un acompañamiento independiente a cuatro voces. Queda, como línea futura de investigación, seguir indagando en el proceso de transición que desbancaría al hexacordo como eje central, desembocando en la octava y sus múltiples combinaciones armónicas derivadas de la superposición de más terceras a nuestro, recién llegado, acorde tríada.

¹¹⁹ El siglo XV quizás sea la época más olvidada de la historia de la música, a medio camino entre el Medievo y el Renacimiento impreso, pero donde se siembran las bases armónicas que revolucionarán el panorama musical un siglo después.

¹²⁰ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, 1611: “Ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra”.

BIBLIOGRAFÍA

- Aaron, Pietro. *Toscanello in musica*. Venecia: 1539.
- Astruells Moreno, Salva. «Los ministriles altos en la Corte de los Austrias mayores». Universidad de La Rioja: *BROCAR*, Cuadernos de investigación histórica, (2005), 27-52.
- Baseo, Francisco Antonio (ed.). *Primo libro de madrigali a cinque voci, composti da diversi excell. autori et raccolti da M. Francesco Antonio Baseo Maestro di Capella del Duomo della Città Di Leccio, Novamente posti in Luce. In Venetia Apresso li Figliuoli di Antonio Gardano*. Venecia, 1573.
- Borrowdale, Robert James. «The 'Musices Liber Primus' of Diego Ortiz, Spanish Musician». Tesis doctoral. Department of Music Southern California, 1952.
- Calvete de Estrella, Juan. *El felicísimo viaje del muy Alto y muy Poderoso Príncipe Don Felipe* (Amberes, 1552). Ed. moderna por Miguel Artigas. Madrid: Sociedad de Bibliófilos españoles, 1930.
- Cancionero Musical de Palacio, Madrid, Biblioteca del Palacio Real, Ms II/1335.
- Dandrieu, Jean-François. *Principes de l'accompagnement du Clavecin*. Paris, 1732.
- Diego Ortiz. *El primo libro*. ISBN 88-7242-584-0. Florencia: Editorial SPES, 1984.
- Diego Ortiz, *O felici occhi miei, 4 ricercadas / Doulce Memoire, 4 ricercadas / Tenores, 9 ricercadas para viola da gamba y bajo continuo / Diego Ortiz, 4 ricercadas para viola da gamba sola y 6 ricercadas sobre La Spagna para viola y bajo*. Editorial Ut Orpheus, 2003.
- Fabris, Dinko. «Ortiz como Hombre de Armas en la Compañía de SE el Virrey». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 953–970. Madrid: Fundación Autor – Sociedad General de Autores y Editores, 2000.
- Farrell, Peter. «Diego Ortiz' Tratado De Glosas». *Journal of The Viola da Gamba Society of America*, vol. 4, 1967.
- Fernández de la Cuesta, Ismael. *Francisco Salinas. Siete libros sobre la Música*. Madrid: Colección Opera Omnia. Editorial Alpuerto, 1983.
- Fiorentino, Giuseppe. «Música española del Renacimiento. Entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de la folía en procesos de composición e improvisación». Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2009.
- Freund, Roberta. «En busca de liberalidad: music and musicians in the courts of the spanish nobility, 1470-1640». Tesis doctoral. Department of Music University of Illinois, 2001.
- Galán Gómez, Santiago. «La teoría de canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español: La «Sumula de canto de organo» de Domingo Marcos

- Durán como modelo». Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Arte y Musicología, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014.
- Gammie, Ian. ed. *Diego Ortiz. Tratado de Glosas (1553)*. Traducción al inglés del texto español. Saint Albans: Corda Music Publications, 1976.
- Ganassi, Silvestro. *La Fontegara*. Venecia, 1535.
- Ganassi, Silvestro. *Letzione seconda*, Venecia, 1543.
- Ganassi, Silvestro. *Regola rubertina*. Venecia, 1542.
- Gómez Fernández, Lucía. *Música, nobleza y mecenazgo. Los duques de Medina Sidonia en Sevilla y Sanlúcar de Barrameda (1445-1615)*. Cádiz: Editorial UCA, 2017.
- Gosálvez Lara, José Carlos. «La biblioteca y el archivo de Francisco Asenjo Barbieri en la Biblioteca Nacional de España». En Emilio Casares Rodicio, María Encina Cortizo, Isabelle Porto San Martín y José Carlos Gosálvez Lara, coords., *Barbieri: música, fuego y diamantes*, 117-131. Madrid: Biblioteca Nacional de España y Acción Cultural Española, AC/E, 2017.
- Marcos Durán, Domingo. *Sumula de canto de organo*. Salamanca, ca. 1502-07.
- Martín Valle, Jorge. «Giorno felice: el madrigal inédito de Diego Ortiz en el Primo libro de madrigali de Francesco Antonio Baseo», *NASSARRE*, nº 27 (2011), 98.
- Navarre, Jean-Philippe (introducción, traducción y notas), *Diego Ortiz, Traité des Gloses, 1553. Renaissance et Période Préclassique Domaine Espagnol, 1*. Paris: Editions du Cert, 1996.
- Ortiz, Diego. *Trattado de Glosas*. Roma, 1553.
- Otterstedt, Annette (ed.) y Hans Reiners (trad.). *Diego Ortiz. Trattado de Glosas*. Berlín: Bärenreiter, 2003.
- Palisca, Claude V. «Francisco Salinas», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 22. Londres: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Podio, Guillermo de. *Ars musicorum*. Valencia, 1495.
- Robledo, Luis. «La música en la corte de Felipe II». En *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, John Griffiths y Javier Suárez-Pajares» (eds). Madrid, ICCMU, 2004.
- Robledo, Luis. «Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III», *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, pp. 63-76. Salamanca, 29 oct.-5 nov. 1985, Madrid, Ministerio de educación y Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987,
- Stevenson, Robert. «Diego Ortiz». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, 762-763. Londres: Macmillan Publishers Limited, 2001.

- Stevenson, Robert. *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Strassler, Paul Gene. «Hymns for the Church Year, Magnificats, and Other Sacred Choral Works of Diego Ortiz». Tesis doctoral. Department of Music North Carolina, 1966.
- Venegas de Henestrosa, Luis. *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcalá de Henares, 1557.

ANEXO

Prefacios del *Tratado de Glosas de Diego Ortiz*

[f. 1r] DE DIEGO ORTIZ TOLEDANO LIBRO PRIMERO

TRATADO de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz.

[f. 2r] PAPA JULIO III

Por propia iniciativa etc. Como ha llegado a nuestros oídos que nuestro querido hijo, Diego Ortiz, clérigo de Toledo, maestro de capilla del Virrey de Nápoles, tiene la intención de hacer lo posible para que se publique un libro de glosas y contrapunto en el que se enseña el arte de tocar el violón, compuesto por él no sin grandes esfuerzos y desvelos, sin olvidar la enorme aportación de jóvenes deseosos de ser instruidos en el mencionado arte, libro que hasta la fecha no ha sido impreso, y que tiene el temor de que por ello el libro termine siendo editado por otros sin su permiso, lo cual redundaría en un gravísimo menoscabo para su persona, por todo ello, nos, en nuestro deseo de tomar una resolución para evitar este perjuicio, por una iniciativa semejante etc., partiendo de nuestra convicción plena de los hechos, concedemos y permitimos por nuestra gracia al mismo Diego que el libro citado no haya de ser impreso en los próximos diez años contados a partir del día cuarto del mes de diciembre del año cuarto de nuestro pontificado; que alguien lo imprima o venda sin permiso del propio Diego, o incluso que se almacene con intención de venderse; prohibiendo con más rigor aún a todos y cada uno de los impresores, libreros, vendedores de libros, mercaderes y otras personas, dondequiera se encuentren y sea cual fuere su dignidad, posición, rango, orden y condición que hubiere, bajo la pena de la enajenación de los libros en favor del mismo Diego, aplicándose tantas veces en el acto cuando la infracción se haya producido sin alguna declaración previa. Que el libro no haya de ser impreso sin permiso del mismo Diego durante el decenio ya dicho ni ose imprimirlo, venderlo o tenerlo a la venta o exponerlo sin análoga licencia. Ordenando también a todos y cada uno de nuestros venerables hermanos arciprestes, obispos, sus vicarios y legados, incluidos los vicelegados de la sede apostólica y gobernadores del propio estado, cada vez que sean requeridos por el mencionado Diego, o alguno de ellos fuera requerido por el mismo Diego, lo apoyen asistiéndolo con la protección de una ayuda efectiva ante cualquier investigación del mencionado Diego contra los que desobedecieren o rebelasen, recurriendo primero a la autoridad apostólica por medio de la censura eclesiástica haciendo ver que la gravedad del delito sería mayor, luego añadiendo la

apelación a otros remedios de la vía jurídica y por último, si menester fuera, invocando para este fin la fuerza de violencia secular. Siempre que no se opongan otros decretos y ordenanzas apostólicas en sentido contrario cualesquiera que fuesen. Deseando y decretando por la misma autoridad que la transcripción o copia de las palabras presentes que se hallen impresas en el propio libro en su momento tengan la misma y plena validez en adelante, sea donde fuere, tanto en un juicio como fuera, y que tenga el mismo valor que el original. Y que aunque esta “propia iniciativa” no esté ni registrada ni fechada, la simple firma sea suficiente y en todo lugar tenga validez en un juicio, y que ninguna normativa contraria externa pueda oponerse.

Así nos place y ordenamos J[ulio].

[f. 2v] AL ILLUSTRISS. SENOR DON PEDRO D'URRÍES

Comendador de Santiago Señor d'Ayerbe y Barón
de Riesi & c. Diego Ortiz

Toledano.

Suelen señor mío los antiguos tener en proverbio, que es de poca honra antes causa de mucha vergüenza ser laxos de la cognición de la cosa en la cual el hombre continuamente trata, el cual habiéndole yo bien considerado, conociendo que muchos estudian vihuela de arco no guardando las reglas que convienen, he procurado tener presunción de escritura mostrar los secretos de la música en el arte del violón en nuestra lengua materna, en dos libros y por ser cosa tan poca, he tenido más presunción en dedicársela V. M. que a otro ninguno pues que la natura le ha producido ultra por se de la sangre de su linaje tan antiguamente ilustre entre los más admirables ingenios valerosísimo y aficionado tanto a la música (que sin ramo de adulación) protector y príncipe se puede llamar de ella después yo he hecho más de lo que me toca en una razón que florecen en esta ciencia tan divinos hombres, escribir de ella, a esto le suplico me perdone que el ánimo e intención mía ha sido servir y complacer a mis amigos y atender así mismo en cosas de honra a lo cual podrá V. M. con las heroicas virtudes de su valeroso ánimo defenderme, y si este poco servicio lo quisiese V. M. medir con el deseo que tengo de servirle, hallará que mi voluntad (aunque no se igualen las obras) con todo lo que mis fuerzas bastaren, estar siempre a su servicio, lo cual besando las manos pido.

De Nápoles. X de diciembre. 1553.

[f. 3r] A LOS LECTORES

Pensando Diego Ortiz Toledano cuanto florece la música en nuestros tiempos, no solamente la que consiste en armonía de voces, más la de instrumentos, viendo también

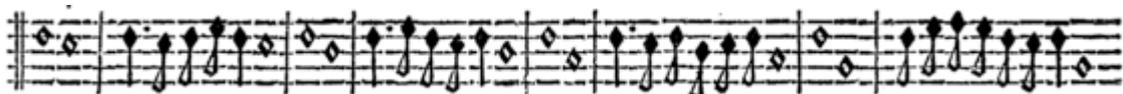
en todas las diversidades de ellos que se hallan tratados para que los curiosos puedan prevalerse estudiando sus preceptos y orden para tañerlos, le dio mucha admiración la vihuela de arco, siendo un instrumento tan principal y que tanto se usa que no hubiese ninguno de tantos hombres hábiles en él ejercitados que diesen principio a que los estudiosos tuviesen alguna vía de ejercitarse en él y porque no le diese la misma culpa determino dar algún principio a este estudio dando algunos preceptos con los cuales los que quisieren estudiar puedan con buena orden proceder y tañer por razón y no acaso, y porque este instrumento se suena de dos maneras en concierto de vihuelas [de arco] o discantando con otro instrumento divido el tratado en dos partes en la una muestra la orden que se ha de tener tañendo con ejemplos de todas las glosas que se pueden hacer en las cláusulas con toda suerte de puntos que se hallaren y en la otra da el modo que se ha de observar discantando con otro instrumento con sus ejemplos necesarios, a tal que los que hubieren de ejercitarse en una y otra parte tengan en la vihuela de arco algún principio como los que se hay en la presente obra en la cual fácilmente hallarán lo que deseen.

EL MODO QUE SE HA DE TENER PARA GLOSAR

El que quisiere aprovecharse de este libro ha de considerar la habilidad que tiene y conforme a ella escoger las glosas que mejor le parecieren porque aunque la glosa sea buena si la mano no puede con ella no puede parecer bien y el efecto no será de la glosa. Este libro muestra el camino de qué manera se han de glosar los puntos pero la gracia y los efectos que ha de hacer la mano está en el que tañe en tocar dulcemente que salga la voz unas veces de un modo otras de otro mezclando algunos quiebros amortiguados y algunos pasos la mano del arquillo que no de golpes sino que lo tire sesgo y la mano izquierda haga armonía máximamente cuando hay dos o tres semimínimas en una regla que no se nombre sino la primera y las otras pasen sin herir la mano del arquillo como he dicho y porque [f. 3v] esto se puede mostrar más por teoría lo dejo al buen juicio del músico, y trataré de las maneras de glosar, las cuales son tres.

Modo de glosar sobre el libro.

La primera y más perfecta es que después de haber hecho el paso, o glosa sobre cualquier punto que sea, y vaya a pasar al otro punto que sigue, el postrero punto de la glosa sea en el mismo que ha glosado, como estos ejemplos lo muestran.



Como he dicho esta es la más perfecta manera porque empieza la glosa y acaba en el mismo punto glosado y la caída la hace como el mismo canto llano de modo que no se puede haber en ello ninguna imperfección.

La segunda manera toma un poco más de licencia porque al mismo tiempo que se muda de un punto a otro no cae como los puntos llanos sino al contrario como estos ejemplos lo muestran.



Esta manera es necesaria porque con esta licencia que se toma se hacen cosas muy buenas y muy lindos floreos que no se podrían hacer con la primera sola y por esto la uso en algunas partes en este libro, y la falta que se le puede poner es que al tiempo de pasar de un cuarto punto a otro como no hace la misma caída que hacen los puntos que se glosan pueden las otras voces venir de manera que con alguna de ellas de dos consonancias perfectas que es una cosa que importa poco porque con la presteza no se pueden entender.

La tercera es salir de la composición e ir a oído o a poco más o menos no llevando certeza de lo que se hace y esto usan algunos que como tienen un poco de habilidad la quieren ejecutar y salen sin propósito y sin compás de la composición y van a parar en alguna cláusula o puntos que tienen ya conocidos y esta es una cosa reprobada en música porque como no va conforme a la composición no puede tener perfección ninguna. [f. 4r] Y porque la causa de esto es no entender la compostura he hecho este libro por donde aunque no se sepa sino el canto de órgano con poco trabajo se tañera perfectamente porque aquí hallarán sobre todas las cláusulas las maneras de puntos que son necesarios glosar todos conforme a la razón de la compostura.

REGLA DE COMO SE HA DE GLOSAR

una voz para tañer, o cantar.

Aunque la manera de glosar una voz para tañer o cantar fácilmente se sabrá hacer teniendo este libro todavía quiero decir como se ha de hacer porque algunos habrá que no caerán en ello, ha de tomarse la voz que se quiere glosar e ir escribiéndola de nuevo y, cuando llegare a donde quiere glosar ir al libro y buscar aquella manera de puntos si

es cláusula en las cláusulas y si no en los otros puntos y mire allí todas las diferencias que están escritas sobre aquellos puntos y tome la que mejor le estuviere y póngale en lugar de los puntos llanos y en todas las partes que quisiere glosar haga de esta manera. Cláusulas en Gsolreut agudo, que vienen a ser en el soprano en la tercera cuerda en el tercer traste y en el contrabajo viene a ser lo mismo octava abajo, porque el soprano se ha de templar octava del bajo y el tenor y contralto diapente.

Se ha de advertir que cuando en la cláusula llana hubiere señalado sostenido que es esta señal # como en esta primera, que todos los puntos que en el contrapunto pasaren por allí sean sostenidos y no habiendo en la cláusula llana señal no se haga sostenido alguno.

[f. 4v] TABLA DEL LIBRO PRIMERO

Cláusulas breves por b. mol.	
Cláusulas en g. sol re ut sobreagudo	5
Regla para hacer las dichas cláusulas	5
Otras cláusulas en el mismo g. sol re ut	6
Cláusulas en a. la mi re sobreagudo	7
Cláusulas en b. fa becuadro mi sobreagudo	8
Cláusulas en c. sol fa y en d. la sol	9
Cláusulas en f. fa ut agudo	9
Cláusulas en d. la sol re	10
Cláusulas largas por b. mol.	
Cláusulas de g. sol re ut sobreagudo	10
Cláusulas en a. la mi re y b. fa becuadro mi sobreagudos	11
Cláusulas en c. sol fa	11
Cláusulas en d. la sol y f. fa ut sobreagudos	12
Cláusulas en el mismo genero sin b. mol.	
Cláusulas en f. fa ut agudo	12
Cláusulas en g. sol re ut y a la mi re sobreagudos	13
Cláusulas en c. sol fa y d. la sol	13
Cláusulas breves sin b. mol.	
Cláusulas en f. fa ut agudo	14
Cláusulas en g. sol re ut sobreagudo	14
Cláusulas en a. la mi re y en c. sol fa sobreagudos	15
Cláusulas en d. la sol	15

Cláusulas en e. la	16
Regla para hacer cláusulas en g. sol re ut agudo	16
Otra manera de cláusulas en el mismo g. sol re ut	17
Cláusulas en f. fa ut grave	17
Otras cláusulas en el mismo f. fa ut	18
Regla para hacer cláusulas de tenor	19
Dos maneras de cláusulas de tenor	19
Otras dos maneras de cláusulas largas de tenor	20
Regla para glosar sobre los puntos	20
Para subir y bajar una segunda de breve	20
Para subir y bajar una segunda de semibreve	21
Para subir y bajar una segunda de mínima	21
Para subir una tercera de breve	21
Para bajar una tercera de breve	22
Para subir y bajar una tercera de semibreve	22
Para subir y bajar una tercera de mínima	22
Para subir y bajar una cuarta de breve	23
Para subir y bajar una cuarta de semibreve	23
Para subir y bajar una cuarta de mínima	23
Para subir una quinta de breve	23
Para bajar una quinta de breve	24
Para subir y bajar una quinta de semibreve	24
Para subir y bajar un paso de semimínimas	24

[f. 5v] Algunas veces por variar se han de hacer las cláusulas octava arriba como en estos ejemplos que se sigue se muestra, que son sobre la misma cláusula pasada.

[f. 10v] Hay otra manera de cláusulas que tardan en el caer de la séptima a la octava al doble de las otras como se ve en el ejemplo que abajo se sigue, y en la tabla las llamo cláusulas largas a diferencia de las otras que son la mitad menos y por eso las llamo breves, por ser de un solo compas y estas de dos

[f. 16 v] Aunque la mayor parte de las cláusulas del soprano, sabiéndose aprovechar de ellas pueden servir al bajo, por ir todas por unos mismos trastes, porque algunos no se sabrán aprovechar de ellas como yo quería me pareció poner aquí estas cláusulas que son más ordinarias en el bajo y este primer ejemplo es en G sol re ut grave.

[f. 19r] Porque haber de escribir todo lo que se puede hacer en este género sobre las cláusulas, o otros puntos cualesquiera sería, no menos prolijidad que fastidio al lector, me pareció reducirlo a estos puntos que son más generales y necesarios en la música dejando lo demás al buen juicio y discurso del curioso en esta profesión contentándome con haber descubierto el camino y dado lumbre a quien con estos fundamentos quisiere pasar adelante ayudado su ingenio con esta arte, y es de advertir que estas cláusulas que se siguen son más generales en el tenor y contralto, que en las otras voces, y así las hallaran intituladas en la tabla, cláusulas de tenor, y no pongo llaves por que estos mismos puntos sirven a todos los signos.

[f. 20v] En los ejemplos que hasta aquí he puesto me parece haber encerrado todo lo más principal e importante en lo que toca a glosar de las cláusulas, en lo que se sigue trataré de la manera que se ha de tener en glosar los puntos ascendentes y descendientes, y no hay llaves por que unos mismos pasos sirven a todos los signos.

[f. 25 r] DE DIEGO ORTIZ TOLEDANO LIBRO SEGUNDO

[f. 25 v] TABLA DEL SEGUNDO LIBRO.

Declaración de las maneras que hay de tañer el violón	
y el cémbalo	26
El orden que se ha de tener en a templar el violón	
con el cémbalo	26
Recercada primera	26
Recercada segunda	27
Recercada tercera	28
Recercada cuarta	29
La segunda manera de tañer el violón con el cémbalo	30
Recercada primera sobre canto llano	30
Recercada segunda sobre el mismo canto llano	31
Recercada tercera sobre el mismo canto llano	31
Recercada cuarta sobre el mismo canto llano	32
Recercada quinta sobre el mismo canto llano	33
Recercada sexta sobre el mismo canto llano	34
La tercera manera de tañer el violón con el cémbalo	
que es sobre cosas compuestas	35
Un madrigal a 4 O felici occhi miei	35

Aviso para tañer sobre cosas compuestas	37
Recercada primera sobre o felici occhi miei	37
Recercada segunda sobre el mismo madrigal	38
Recercada tercera sobre el mismo madrigal	38
Recercada cuarta che es quinta voz sobre el mismo madrigal	40
Una canción francesa doulce memoire	41
Recercada primera sobre doulce memoire	43
Recercada segunda sobre la misma canción	44
Recercada tercera sobre a misma canción	45
Recercada cuarta que es una quinta voz sobre la misma canción	46
Aviso para tañer sobre tenores italianos	47
Recercada primera sobre los dichos tenores	47
Recercada segunda sobre los mismos tenores	49
Recercada tercera sobre los mismos tenores	51
Recercada cuarta sobre los mismos tenores	53
Recercada quinta sobre los mismos tenores	55
Recercada sexta sobre los mismos tenores	56
Recercada séptima sobre los mismos tenores	58
Recercada octava sobre los mismos tenores	59
Una quinta voz sobre los mismos tenores	60

[f. 26 r] DECLARACIÓN DE LAS MANERAS QUE HAY DE
tañer el violón y el cémbalo.

Este segundo libro trata de la manera que se ha de tañer el violón con el cémbalo y hay tres maneras de tañer: la primera es fantasía, la segunda sobre canto llano, la tercera sobre compostura. La fantasía no la puedo yo mostrar porque cada uno la tañe de su manera mas diré lo que se requiere para tañerla, la fantasía que tañere el cémbalo sea consonancias bien ordenadas y que el violón entre con algunos pasos galanos y cuando se pusiere en algunos puntos llanos le responda el cémbalo a propósito y hagan algunas fugas aguardándose el uno al otro al modo de como se canta contrapunto concertado y de esta manera se irán conociendo y con el ejercicio descubrirán secretos muy excelentes que hay en esta manera de tañer de las otras dos en su lugar se hará mención.

EL ORDEN QUE SE HA DE TENER EN TEMPLAR

el violón con el cémbalo.

Muchas maneras hay de templar el violón con el cémbalo porque por cualquier tono se puede tañer, subiendo o bajando en el tañer un punto o más, según el tono del cémbalo lo requiriere, lo cual aunque sea dificultoso con el continuo ejercicio se hará fácil. Pero la más fácil y mejor manera de templar el violón con el cémbalo es que la quinta del violón en vacío esté unísono con el Gammaut del cémbalo, porque de esta manera participan igualmente de los bajos y altos y en esta manera de temple se ha de tañer todo lo que aquí escribiere de estos instrumentos. Estas cuatro recercadas que aquí se siguen me pareció poner libres y sueltas para ejercitar la mano y en parte dar noticia del discurso que se ha de tener cuando se tañe un violón solo.

[f. 30r] DE LA SEGUNDA MANERA DE TENER

El violón con el cémbalo que es sobre canto llano.

De esta manera de tañer pongo aquí 6 recercadas sobre este canto llano que se sigue, el cual se ha de poner en el cémbalo por donde está apuntado por contrabajo, acompañándole con consonancias y algún contrapunto al propósito de la recercada que tañera el violón de estas seis, y de esta manera la recercada dirá bien porque es de contrapunto suelto y advierta el lector que de esta manera de tañer hay otros ejemplos sobre tenores en lo último de este libro por satisfacer a diferentes gustos cada uno tome lo que mejor le pareciere.

[f. 35 r] La tercera manera de tañer el violón con el cémbalo que
es sobre sobre cosas compuestas.

Ha de tomarse el madrigal, o motete, o otra cualquier obra que se quisiere tañer, y ponerla en el cémbalo, como ordinariamente se suele hacer, y el que tañe el violón puede tañer sobre cada cosa compuesta dos o tres diferencias, o más. Aquí pongo cuatro sobre este madrigal que se sigue. La primera es el mismo contrabajo de la obra con algunas glosas y algunos pasos largos. La segunda manera es el soprano glosado, y en esta manera de tañer tiene mas gracia que el que tañe el cémbalo no taña el soprano. La tercera manera es a imitación de la primera sino que es más dificultosa de tañer, porque requiere mas soltura de manos. La cuarta es una quinta voz, a la cual no obligamos a nadie porque presupone habilidad de compostura en el tañedor para hacerla. [f. 37v] Advierta el que hiciere profesión de esta manera de tañer, que es diferente de lo que tratamos en el primer libro que es tañer en concierto con cuatro o

cinco vihuelas [de arco], porque allí es necesario para que sea bien hecho que el contrapunto sea siempre a propósito de aquella voz que tañe, porque siempre ha de ir sujeto a ella, por evitar el error en que algunos incurren divirtiéndose en hacer lo que les parece dejando el sujeto principal que es la voz compuesta. Más en esta manera de tañer no es necesario ir atado siempre a una voz, porque aunque el sujeto principal ha de ser el contrabajo lo puede dejar y tañer sobre el tenor o contralto, o soprano como mejor le pareciere tomando de cada uno lo que más le viniere a propósito. Y la razón de esto es porque cémbalo tañe la obra perfectamente con todas sus voces, y lo que hace el violón es acompañar y dar gracia a lo que el cémbalo tañe, deleitando con el diferenciado sonido de la cuerda los oyentes. [f. 41r] La misma orden que he tenido en el madrigal pasado sigo en esta canción francesa y por eso no será necesario declarar más mi intención, porque por estos dos ejemplos se puede ver lo que se ha de hacer en todas las demás.

[f. 47r] Para mayor cumplimiento de esta obra me pareció poner aquí estas recercadas sobre estos cantos llanos que en Italia comúnmente llaman tenores, en los cuales se ha de advertir que queriéndolos tañer como aquí están apuntadas las cuatro voces, y la recercada sobre ellas es el efecto principal para que las hice, más queriendo tañer el contrapunto sobre el bajo solo, queda el contrapunto en perfección como si para esta sola voz se hiciera, y para en caso que falte el cémbalo se puede estudiar y tañer de esta manera.

Colofón.

En Roma por Valerio Dorico, y Luis

Su hermano a X de Diciembre.

1553.