

FOLKLORE MUSICAL HISPANO

(SEGUNDO CURSO)

LA CANCIÓN POPULAR EN LOS VIHUELISTAS ESPAÑOLES SEISCENTISTAS ⁽¹⁾

por el

MTRO. D. FELIPE PEDRELL

Ex-profesor de Historia y Estética de la Música
en el Conservatorio de Música y en los Estudios
Superiores del Ateneo de Madrid

- I Surgimiento de la monodía española.
- II Es obra de trovadores y troberos, completada por los cantores populares y sus representantes genuinos, los vihuelistas españoles.
- III Encauzan el arte por el camino de la armonía, desde que presenten la importancia del elemento *acorde*.
- IV *Los libros de música de vihuela* de nuestros tañedores seiscentistas y la melodía popular armonizada.

El hecho musical que produce el surgimiento de la monodía acompañada, y caracteriza el tercer periodo de la Historia de la Música, o sea la Música armónica y la melodía acompañada, se funda en el reconocimiento de la esencia de la armonía en el siglo XVI, principio que aparece, indudablemente, como resultado final de un proceso evolutivo, cuyos gérmenes

(1) Conferència-audició celebrada el dia 24 de maig de 1917. Els exemples musicals foren cantats per la Srta. Concepció Badia, acompanyada al piano per D. Frederic Longàs.

Vegi's la conferència-audició sobre *Folklore musical hispano* del primer curs (1916-1917) en el vol. I d'ESTUDIS I MATERIALS, pàgs. 23-52.

pueden estudiarse ya durante los dos siglos anteriores. No obstante, fué muy lento el movimiento ideológico que inclinó a considerar las composiciones polifónicas, desde el punto de vista de las combinaciones sonoras resultantes, y también de lo que entendemos hoy por melodía, considerada como la quinta esencia de la armonía. Así no es de extrañar, no, que lo que parece hoy creación facilísima, fuese ayer, como se diría, oportunamente, obra de romanos, y aún dificultad insuperable el simple hecho de acompañar, o de poder ser acompañada, esa melodía. No podían hacerlo, no podían *poderlo hacer*, ni el mismo compositor, ni mucho menos el técnico, aunque sabía y podía hacerlo ¿quién? el pueblo, el pueblo que no era llamado a tener voz y voto en esas especulaciones.

Pero este antiguo modo de ver desaparece, de repente, cuando asoma la doctrina técnica que se llamó el *bajo numerado*, precisamente en la época en que surge, gallardamente, el nuevo estilo de la melodía acompañada, que permitía lo que no pudo permitir antes, *favellare in musica*; es decir, usando las propias palabras del inventor de las *Nuove Musiche* (publicadas en Florencia el año de 1601), por el nunca bastante bien ponderado Giulio Caccini (1550-1618), llamado Giulio Romano, inventor, digo, del *canto recitativo* y de la voz de *bajo*, no cantable pero si instrumental, invención ésta que va unida a la otra, como asimismo a la del verdadero acompañamiento: la paternidad espiritual de la invención, quizá, más que a Caccini y a Peri, debe atribuirse a los miembros del cenáculo Bardi y, especialmente, a Vicente Galileo. Sea como quiera, a unos y a otros les vino *pensiero*—nos dice Caccini—*introdurre una sorte di musica per cui altri potesse quasi che in «armonia favellare», usando in essa una certa nobile sprezzatura di canto,*

trapassando talora per alcune false (las disonancias de este nombre) *tenendo pero la corda del basso fermo, eccetto che quando io me ne volea servire all'uso comune, con le parti di mezzo tocche dall'istrumento per esprimere qualche effetto non essendo buono per altro.*

No bastaban esos elementos de mayor importancia: la declamación natural sobre una voz de *bajo* cifrado, que no se hallase frente a las voces de canto como contrapuntándolas sino sirviendo de base armónica al edificio musical inestable y produjese, al mismo tiempo, así como una viviente paráfrasis musical del contenido afectivo de las voces o partes intermedias. En una palabra: la invención no se completaba si sobre el sentido del concepto de la armonía no la esclarecía, gramaticalmente, idealmente, estéticamente, el acorde; característica de fusión armónica, que sólo podía ofrecer esta circunstancia que encarrilaría, al fin y a la postre, la música toda en el sentido de la armonía.

En la época que voy reseñando, como en las precedentes, la creación popular y la semipopular y doméstica, la libre manifestación melódica no dejó de manifestarse, continuando su obra, alejada, siempre, de las reglas escolásticas y de la esclavitud del intangible tema del *cantus firmus*. Los trovadores y troberos hicieron fecunda su obra de difusión de las composiciones polivocales y de sus cantos todos, popularizándolos entre sus herederos inmediatos los cantores populares; composiciones y cantos que son formas de paso del canto, un si es no es pedantesco, de los maestros cantores, que facilitan el advenimiento de los llamados *cantori a liuto* que poseían un sentido melódico natural y, desde luego, bastante refinado. Poseían, también, un sentido más intuitivo de la

armonía, y llegaron, verdaderamente, a tiempo para realizar la obra que les estaba confiada. La idea y empeño artístico de esos *cantori a liuto*, que en Italia y en Francia acompañan sus cantos con el *laud* y en Alemania con la *tiorba* y en España con la *vihuela* (que más tarde ha de homologarse con la guitarra): la idea y empeño artístico de esos cantores, de un arte cortesano en España, y a la vez semi-popular y doméstico, es que ya se ha abierto camino en el siglo XVI la convicción de que, nada conmueve tan profundamente el corazón como una bella melodía perceptible como un todo único en su natural conexión con la palabra, y no empañado su libre vuelo por frías imitaciones contrapuntísticas y por un persistente cruzamiento y entrecruzamiento enojoso de voces.

De aquí la consciente extrinsecación de tal idea en un estilo nuevo en que se pudiese *favellare in musica*. Las adivinaciones en el sentido indicado de nuestros cantores cortesanos, y a la vez semi-populares y domésticos, han llamado poderosamente la atención de los musicógrafos, notoriamente la de esa autoridad en musicografía que se llama Hugo Riemann, que coloca en elevado lugar a nuestro insigne vihuelista ciego, Miguel de Fuenllana, porque sus reducciones para vihuela son una excepción única—dice—porque en ellas comienza la aparición del elemento *acorde* que había de caracterizar el nuevo estilo, las *Nuevas Músicas*, el período armónico en que iba a entrar, después de los períodos homófono y polífono, el arte musical.

En esta conferencia hemos de entrar en conocimiento y de quedar convencidos de que no es Miguel de Fuenllana el único propulsor, que podríamos llamarle, de esta transformación de arte que fué la aurora del moderno. Forman una pequeña legión. Al

frente de todos, el autor del *Libro de Música de Vihuela de mano* intitulado, *El Maestro*, Luis Milán, dirigido al muy alto y muy poderoso e invectísimo príncipe don Juhán por la gracia de Dios rey de Portugal y de las islas... Año de 1535. La impresión del famoso libro, estampado en cifra musical para *vihuela de mano*, es anterior a la traducción del mismo Milán del *Cortigiano* de Castiglione, cuyo texto hay que leer en la traducción castellana que supera al texto del libro original, y dedicado con el título de *El Cortesano*, a Felipe II, publicado en 1561 en Valencia. Fué Luis Milán caballero de ilustre cuna, gentil hombre de la casa del Duque de Calabria. gran músico y, según Cerdá y Rico en sus notas al *Canto del Turia*, «tan diestro en el arte de tocar toda clase de instrumentos de cuerda que le apellidaban *El Orfeo*». Mereció ser llamado a la corte del Rey de Portugal, quien lo detuvo en ella «y tanto fué lo que se aficionó a su gran habilidad que le hizo gentil hombre y le asignó siete mil cruzados de renta», según Gimeno, *Escritores de Valencia*. Así se explica que intercalase en su *Libro* algunos documentos curiosos literarios y musicales del arte galaico portugués. *El Cortesano*, de Milán como el *Libro de Música de vihuela de mano* se compone de varias poesías, canciones, villancicos, esparzas, redondillas, diálogos festivos etc., y el *Libro de vihuela de mano*, especialmente, aparte de la música del texto, de una infinidad de letras de romances y otros géneros de poesías y música popular, algunos de los cuales señalaremos, o bien oiremos, cuando llegue el momento. No olvidemos que Gayangos y Vedia en sus anotaciones a la *Hist. de la Lit. española* de Ticknor llamaron la atención sobre las noticias de todo género que se pueden sacar para la historia de nuestra poesía y música popular.

El Libro de Milán *El Maestro*, no es precisamente un tratado didáctico, como pudiera creerse, sino una colección de las fantasías, zarabandas, *corrientes* (corrandas), gigas, tientos, alemandas etc., de aquel tiempo, anotadas en cifra para vihuela de mano sola, o para acompañar a la voz, sobre letras de nuestros romances nacionales, algunos romances y letrillas portuguesas, y otros cantos con letra italiana, francesa, etc.

Para *vihuela de mano* he dicho que se escribió el libro, y es necesaria la distinción que hace Milán, para no confundir organográficamente esta *vihuela de mano*, que se tañía punteada y rasgueada, con otras vihuelas que se tañían con péñola, como se decía entonces, con arco, etc. Es decir que la *vihuela de mano*, bueno es hacer notar también esto, era instrumento altamente expresivo, de índole muy superior al *laúd* y a la *tiorba* ordinarios; tan expresivo como lo es la guitarra moderna por razón de su construcción organográfica y, sobre todo, por la manera de producir el sonido, la mano, el alma del tañedor, puesta en contacto con la cuerda, como plasmando y modelando el sonido.

Pero ya es hora de que conozcamos más íntimamente a nuestro músico, cultivador de un arte cortesano y, a la vez, semi-popular y doméstico; a ese perfecto caballero, perfecto por educación caballeresca, y por obediencia a los códigos de su noble estirpe, y a las doctrinas que como tal había de practicar; las armas, en especulaciones científicas y habituales; las letras; la cetrería o la caza; la música y el arte de acompañar su propia voz cantando... Pero oid ya la *Dedicatoria* de su propio *Libro «El Maestro»* en la que él mismo se da a conocer con una maestría y un encanto verdaderamente excepcional:

«Muy alto catholico e poderoso príncipe rey e señor: el muy famoso Francisco Petrarcha dize en sus sonetos y triumphos: que cada uno de nosotros sigue su estrella, con estas palabras: *Ogniun seque sua stella*. Afirmando que nascemos debaxo de una estrella, a la qual somos sometidos por inclinación. Muy bien consideravan esto los Romanos en tiempo pasado, en el nascimiento dellos: que hazían mirar por natural filosofía, en qué estrella nascían: para saber a que eran sometidos: y sabido esto hazían exercitar a sus hijos en aquello que eran inclinados: y por esta sabia ocasión, avía entre ellos muy excellentes hombres, o en letras, o en armas, o en música: y otras virtudes. Agora en nuestros tiempos, aunque los padres no tengan esta diligencia en los hijos: natura como a madre de todos la tiene: pues trahe a muchos que se exerciten en aquello que son naturales. Y que esto sea verdad, en muchos se vee: y en mi lo he conocido: que siempre he sido tan inclinado a la música, que puedo afirmar y dezir: que nunca tuve otro maestro sino a ella misma. La qual ha tuvido tanta fuerza conmigo, para que fuesse suyo: como yo he tenido grado della, para que fuesse mía. Y siguiendo mi inclinación, heme hallado un libro hecho de muchas obras que de la vihuela tenía sacadas y escritas: y teniéndolo entre las manos, pensando lo que del haría: vínome a la memoria lo que un filósopho griego hizo de una muy estimada piedra preciosa que se halló: a la qual teniendo entre sus manos, dixo estas palabras. Si yo te tuviesse perderías tu valor. Y si tu me tuvieses perdería yo el mío. Y dicho esto la echo en la mar. Siguiose despues que de alli a poco tiempo fue hallada una balena (sic) muerta a la orilla de la mar: y abriendola le hallaron la sobre dicha piedra. La qual vino en poder de un rey: y fue tenuta en tanto por él, que

siempre la traya consigo. Y ofreciendose despues oportunidad, vio el dicho philosopho en poder de aquel rey aquella piedra de tanta estima que el avia echado en la mar : a la qual con gran admiración dixo estas palabras: Tu eres agora de quien es tuyo : mostrando que la piedra estava en su lugar. Este philosopho propriamente me parece que soy yo : que he hallado este libro, al qual he dicho las mismas palabras que el philosopho dixo a su piedra. Y con razón las puedo dezir: porque si yo solo tuviesse este libro perdería su valor: pues el dexaria de hazer el provecho que puede. Y si el me tuviesse para que ninguno pudiesse gozar dél, perderia yo el mio, pues sería ingrato a quien me dió saber para hazerlo. La mar donde he echado este libro, es propriamente el reyno de Portugal, que es la mar de la música : pues en el tanto la estiman y también la entienden. No querria que lo tragasse alguna vallena (sic) que propriamente son los embidiosos: porque creo que se hallará muerto y confuso a la orilla de la mar de su embidia: quando verá el presente libro delante vuestra real alteza: cuya favor le defenderá de todo enemigo. Y por esto y muchas otras causas le presento y dirijo a vuestra real alteza. Diciendo aquellas palabras que el philosopho dixo quando vió su piedra preciosa en poder de aquel rey que arriba he dicho. Tu eres agora de quien es tuyo. Que quiere dezir, que el libro está en su lugar : pues no podrá ser mejor entendido ni más estimado».

No he de describir ahora el libro de Milán (se entiende, como documento bibliográfico), porque esto no es lo que nos importa en este momento. Asi es que pasaré por alto la descripción que el mismo autor hace, cuaderno por cuaderno, de su libro. En los primeros habla de las *fantasías y aires de pavana* para

vihuela a sólo, que hay en cada cuaderno. Al llegar al octavo cuaderno presenta los *villancicos y sonadas en castellano y portugués e italiano* que contiene. Comienza esta serie con dos *villancicos* compuestos sobre una misma letra. Vamos a oír pronto uno de ellos.

He de advertir, antes, que transcribo íntegramente para piano lo que Milán escribió para el instrumento acompañante de su época, la vihuela, y esto porque, contraviniendo a mi deseo de acompañarlo más propiamente que con el piano con la guitarra, que es la homologación de la antigua vihuela, he de decir con pena que no tenemos hoy guitarristas aficionados a reconstituir el pasado glorioso de este instrumento. La transcripción para piano no da ninguna idea de la expresión del instrumento que utilizaban nuestros famosísimos tañedores del XVI.

Vamos a oír uno de los primeros *Villancicos* que trae el *Maestro*, de Milán, indicándoos que mi transcripción está transportada del original, que está en tono de *fa*.

Dice la letra:

Toda mi vida os amé.
 ¡Si me amais yo no lo sé!
 Bien sé que teneis amor,
 al desamor y al olvido :
 Sé que sois aborrecido
 y a qué sabe el disfavor.
 Toda mi vida os amé.
 ¡Si me amais yo no lo sé!

(Villancico [transportado] del Libro de música de vihuela de mano, de Luis Milán.)

VOZ

To - da mi vi - da os a - mé.

Si me a - mais yo no lo se.

Bien se que te - neis a - mor
Se que sois a - bo - rre - ci -

al des - a - mor y al ol - vi - do.
do ya qué sa - be el dis - fa - vor.

Traducción integral para Piano de la Vihuela original.

Fin.

D. C.

Dice Milán del *Villancico*, que oiréis ahora :

«Empiezan a continuación los *Villancicos portugueses*. Los dos primeros—añade—con la misma letra y con igual *buelta* (repetición) la música». Pero como del primero, que antes leeré, se hace de la *buelta* o repetición un lio, por error de imprenta, rectificaré el error, corrigiéndolo para que resulte de este modo :

Quien amores ten
afinquelos ben :
Que non hé veinto
que va e ven.
Quien amores ten
allá en Castella,
e ten seu amor
en dama donzella,
afinquelos ben
e non parta della;
que non hé veinto
que va e ven.

Oigamos, ahora, la música de este *Villancico*.

(*Villancico portugués* [transportado] del mismo Libro de vihuela de mano, de Luís Milán.)

VOZ

Quien a - mo - res ten a - fin - que - los
A . fin - que . los ben e non par - ta de .

ben que non hé vein - to que va e ven —
lia

Quen a - mo - res ten a - llá en Cas - te - lla
E ten seu a - mor en da - ma don - ce - lla

Que non he vein - to que va e ven —

De los dos Romances que, después de varios *Sonetos italianos*, presenta a continuación el *Libro de Milán, Durandarte, Durandarte &.*, he transcrito el segundo, que después oiréis, aunque copio ahora la letra, que dice :

—Sospiraste Baldovinos
las cosas que yo más quería;
o tenéis miedo a los moros
o en Francia tenéis amiga.

—No tengo miedo a los moros
 ni en Francia tengo amiga.
 Mas tú mora y yo cristiano,
 hacemos muy mala vida.
 Si te vas conmigo en Francia
 todo nos será alegría.
 Haré justas y torneos
 por servirte cada día
 y verás la flor del mundo
 de mejor caballería.
 Yo seré tu caballero;
 tú serás mi linda amiga.

Siguen otros *sonetos en italiano*, y «de aquí en adelante—dice Milán—empieza el segundo libro con aquella misma orden que el pasado libro ha traído.»

Encabezan este libro varias *fantasías* por varios tonos, y luego, sigue otra serie de *Villancicos en castellano y portugués*, y luego *Sonetos en italiano*.

Señalaré los Villancicos.

El que empieza :

El amor quiero vencer, &.

Otro muy conocido que dice :

Aquel caballero, madre,
 que de mi se enamoró,
 pena él y muero yo.

Y otro que empieza :

Amor que tan bien sirviendo
 lo hace tan mal conmigo, &.

Villancicos en portugués: los transcribo porque son curiosos.

Levaime amor d'aquesta terra,
 que non faré más vida en élla.
 Levaime amor al isla perdida,
 Levaime con vos poys soys minya vida.
 Que'l corpo sin alma non vive en la terra.
 Que non faré más vida en élla. ⁽¹⁾

Dice el otro :

Un cuidado que minya vida ten...
 Que non lo saberá ninguen.
 Un cuidado de minya querida,
 meu alma ten, y al corpo da vida,
 mi corpo lo sente, mi alma lo ten.
 Que non lo saberá ninguen.

Y ahora transcribo la letra del tercer *villancico* portugués, que oiréis a continuación:

Perdida tenyo la color,
 dize minya mayre }
 que lo he d'amor. } BIS
 La color tenyo perdida
 por una desconyocida
 non tenyo yo color de vida.
 Dize minya mayre }
 que lo he d'amor. } BIS

(1) Respeto la ortografía del original.

(Villancico [transportado] del Libro de música de vihuela de mano, de Luis Milán.)

VOZ

Per - di - da te - ño la co - lor
Non te - ño yo co - lor de vi - da

Di - ce mi - ña mai - re que lo he d'a - mor

Fin.

Di - ce mi - ña mai - re que lo he d'a - mor

Menos *D. C. hasta Fin.*

La co - lor te - ño per - di - da.
por u - na des - co - nyo - ci - da.

Entre otros romances, aparte de los citados, apunta Milán, al fin de su libro, los siguientes :

Con pesar recordó el moro...

Y el que empieza :

Triste estaba muy quejosa
la triste reina toroyana...

Se refiere a la *linda Policena*,

en el templo degollada (por Pirrus)
sobre el sepulcro de Aquiles.

Olvidé a sabiendas, porque lo reservaba para este momento, el otro romance, que inserta antes, cuya letra conocemos y que empieza :

Sospiraste Baldovinos...

porque la factura musical acusa una cierta solemnidad de forma, que no es la corriente y obligada de recitación de romances. Es decir que esto, como apunté en otra ocasión, y afirmo ahora, leyendo con más detención varios libros de maestros famosos tañedores, acusa en la costumbre de cantar o de recitar romances el empleo de melodías populares de factura, que diríamos *solemne*, alternadas en cada verso con un *postludio* de la vihuela acompañante, o bien una melodía, mucho más sencilla, y siempre popular, que no emplea ningún *postludio* sinó formas melódicas casi más que cantadas recitadas, como ciertas formas de recitaciones litúrgicas, cantadas en el *tonus simplex* o *usualis*.

Vamos a acercar ambas formas para que podáis comparar, primero la forma que he llamado *solemne*, o el romance cuyo primer verso dice :

Sospiraste Baldovinos...

(Primera parte del romance de Baldovinos [en el tono original] del Libro de vihuela de mano, de Luís Milán.)

VOZ

Sos - pi - ras - te Bal - do - vi - no
No ten - go mie - do a los mo - ros

las co - sas que yo
ni en Fran - cia ten -

mas que - ri - a
- go a mi - ga,

O te - neis
mas tu mo - . . .

mie - do a los mo - rós
ray - yo cris - tia - no

o en Fran - cia
ha - ce - mos muy

te - neis la vi - mi - ga -
ma - - la vi - da .

Oigamos ahora el conocido romance :

Ya cabalga, Calainos...

Compuesto sobre la forma de recitación sencilla, como las *simplex* o *usualis* litúrgicas, antes indicadas.

Está sacada y transcrita en notación moderna del libro de otro famoso vihuelista, *Silva de Sirenas*, de Enriquez de Valderrábano (1547).

(Romance [transportado] del Libro en notación cifrada, *Silva de Sirenas*, de Enríquez de Valderrábano.)

VOZ

Ya ca - bal - ga

Ca - la - i - nos

A la sombradeu-na verde o.li - va Sin po-ner pie en el es-

tri - bo

Ca balga de ga - llar - di - a, de ga llar - di - a.

Transcribo otro romance del libro de vihuela, intitulado *El Delfín de Música*, del excelso Luis Narváez (1538). La letra, todos la conocéis; es la del Romance cuyo estribillo ¡*Ay mi Alhama!* encuadra todas las estrofas, desde la primera

Paseábase el rey moro
por las calles de Granada, &

(Romance [transportado] del Libro en notación cifrada, *Delfín de Música*, de Luis Narváez.)

VOZ

Pase - a - ba - se el rey mo - ro

por las ca - lles de gra - na - da

car-tas le fue - ron ve - ni - das

co.mo Al - ha - ma e - ra to - ma - da ¡Ay! —

— mi Al - ha - ma.

Y ahora, otro romance, que transcribo del libro *Orphénica Lyra* (1546) del archifamoso Miguel de Fuenllana, ciego de nacimiento, de quien cuentan cosas curiosísimas, y hasta fenomenales, *Las Misceláneas* del P. Zapata. La letra es también muy conocida. Dice así:

A las armas, moriscote,
 si las has de voluntad.
 Los franceses son entrados.
 Los que en romeria van
 entran por Fuenterrabia
 salen por San Sebastián.

(Romance [transportado] del Libro *Orphénica Lyra*, de Miguel de Fuenllana.)

VOZ

A las ar,mas mo-ris-co-te Si las has de

vo lun tad Los fran,ce-ses son en -

tra - dos Los que en ro - me - ri

a En tran por Fuen-te-ra-bi



Para terminar os reservo la sorpresa de un *Villancico*, como lo titula modestamente Fuenllana, en su libro de vihuela, *Orphénica Lyra*, transcrito de la composición original del famoso maestro Juan Vázquez, escrita para voz y acompañamiento, sencillísima, a tres partes de vihuela. La calificación es excesivamente modesta. No merecía el nombre de *Villancico* sino el de *Elegía*. Tal es de sentimentalmente quejumbroso y doliente el expresivismo de esa composición, que parece escrita no a mediados del siglo décimo sexto sino en nuestros días y por un músico inspiradamente sincero. Si de la composición podría afirmarse esto y mucho más, no se qué decir de ella cuando la acompaña ese tañedor de vihuela excepcional, a quien hace poco he calificado de ciego maravilloso y verdaderamente fenomenal. Porque raya en sorpresa que un ciego de nacimiento, como era Miguel de Fuenllana, emprenda la composición de un *Libro de Música para vihuela* y corrija, de un modo o de otro, cuando todavía no se han inventado la gráfica y notación en caracteres de relieve para uso de los desgraciados privados de los órganos de la visión, las pruebas de imprenta y cifras de su tratado, mejor dicho, antología (contiene ciento setenta y tres piezas) dedicado a la vihuela. Y no sólo hay que considerar esto sino la cantidad de documentación literaria de textos de romances, de villancicos, de letrillas, además de las tonadas y sonos correspondientes a

estas composiciones literarias, que hubo de almacenar en su memoria. Pero hay más, y más maravillas. Como ya he indicado antes, las que insinúa el P. Zapata en su *Miscelánea* al hablar *De las habilidades de los ciegos*. «Y otro Fuenllana—escribe el P. Zapata,—ciego, cuando el rey de Bohemia gobernó a España, era... postillón, que salía con los correos y caballeros de casa del maestro de postas, y les guiaba a su jornada y les tornaba a volver, y así,—añade—no se podía decir: cuando los ciegos guían, guay de los que van detrás, sino guay de los que corren en posta». Ved el relato del P. Zapata sobre el músico titular de la marquesa de Tarifa, en el tomo XI del *Memorial Histórico Español*.⁽¹⁾

Y ahora, antes de oír el villancico del famoso maestro Vázquez, transcrito para vihuela y acompañado a 3 partes por Fuenllana, copio el texto de esa sentidísima y elegiaca composición:

Duélete de mí, Señora,
 Duélete de mí,
 Que si yo penas padezco,
 Todas son por tí.
 El día que no te veo,
 Mil años son para mí;
 Ni descanso, ni reposo,
 Ni tengo vida sin tí.
 Todas las horas del día,
 Sospiro, siempre, por tí.
 ¿Dónde estás que no te veo?
 ¿Alma mía, que es de tí?
 Duélete de mí, Señora, &

(1) Véase, también, el extenso señalamiento que consagro al libro y al músico Fuenllana en el *Catàlech de la Bib. musical de la Diputació de Barcelona*.

(Villancico [transportado] del Maestro Vázquez, transcrito del Libro en notación cifrada *Orphénica Lyra*, de Miguel de Fuenllana.)

voz

Duele . te de mí, Se . ño.ra, Se . ño.ra

De la Vihuela original a tres partes.

due.le . te de mí, due.le . te de mí! Que si yo

penas pa - dez.co to.das son, Se . ño.ra por tí, to.

das son, Se . ño.ra, por tí. — El

di - a que no te ve . o, — mil a . ños son

Fin.

pa ra mí, ni des . can.so, ni re . po . so,
 ni ten . go vi . da sin ti, ni ten . go vi . da sin
 tí; los di . as no los vi . vo, sos . pi . ran .
 - do siem - pre por tí. ¿Don - dees - tas
 que no te ve . o, al - ma mí . a, que es
 de tí? al - ma mí . a, que es de tí?

D. G.

Por lo que he dicho más extensamente del libro *El Maestro*, de Luis Milán, y sólo me he referido a título de cita, y brevemente, a los tratados de Enriquez de Valderrábano, de Luis Narváez, y al de Miguel de Fuenllana, comprenderéis la importancia excepcional que tiene esa documentación, como fuentes de *Folklore musical*, para la Historia de nuestra música. Hay que remontarse al siglo XVI y al periodo en que, desde el año de la aparición del libro *El Maestro*, de Luis Milán, (1534) hasta la homologación de la vihuela en la guitarra actual, por obra del tratadillo de Juan Carlos Amat, que pone a ese último instrumento en manos de nuestro pueblo, persiste el gran movimiento y breve reinado de nuestros vihuelistas, significado por el advenimiento de esos precursores de la armonía, de la orquesta y formas de la música moderna, los Milán, los Valderrábano, los Narváez, y los Fuenllana que hoy os he dado a conocer, con los que os daré a conocer, quizá en otra ocasión, Alfonso Mudarra (1546), Fray Juan Bermudo (1548), Pisador (1552), Venegas de Henestrosa (1557), Esteban Daza (1576)—sin olvidar a Salinas (1577), a Cabezón, 1578, época de la impresión de su obra, posterior a la de su muerte — Flecha (1581) que son precursores del arte moderno español, en sentido homogéneo al de los vihuelistas, hasta llegar al año de 1586 en que aparece el tratadillo de guitarra de Juan Carlos Amat; cuyo periodo fecundísimo vihuelístico se desdobra, en el siglo siguiente, en los tratados de Lorente, Corbera, Granada, Pelegrin, Santiago de Murcia, Avellana, Molino Brizeño o Brecone, Doizi, Bondía, Sanz (Gaspar), Guerau, etc., hasta que en el siglo XVIII empieza la decadencia del género, señalada por los Huete, Murcia, Ballesteros, Abreu, Minguet, Ferriol, etc., restaurada hoy, completamente, si bien en un sentido más

ecléctico que patriótico, por los Llobet, Segovia, Pujol, Sainz de la Maza, y otros guitarristas de merecido renombre.

HE DICHO.