

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

ENRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO

Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas

(VALLADOLID, 1547)

Volumen I

TRANSCRIPCIÓN Y ESTUDIO

POR

EMILIO PUJOL

B A R C E L O N A , 1 9 6 5

ENRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO
LIBRO DE MÚSICA DE VIHUELA, INTITULADO SILVA DE SIRENAS
(Valladolid, 1547)

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

Monumentos de la Música Española

XXII

B A R C E L O N A , 1 9 6 5

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

ENRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO

Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas

(VALLADOLID, 1547)

Volumen I

TRANSCRIPCIÓN Y ESTUDIO

POR

EMILIO PUJOL

B A R C E L O N A , 1 9 6 5



ES PROPIEDAD

Reproducción digital, no venal, de la edición de 1965

© CSIC

© de esta edición: herederos de Emilio Pujol, 2016

e-NIPO: 723-16-216-9

Catálogo general de publicaciones oficiales: <http://publicacionesoficiales.boe.es>

Editorial CSIC: <http://editorial.csic.es> (correo: publ@csic.es)

ÍNDICE GENERAL

	<u>Páginas</u>
Prefacio	IX
Capítulo I. — Datos referentes al nombre Enríquez de Valderrábano.....	I
Capítulo II. — Noticias acerca de «Silva de Sirenas».....	4
Capítulo III. — Contenido de la obra.....	8
Capítulo IV. — Formas, técnica y estética.....	27
Capítulo V. — Textos y comentarios.....	40
Capítulo VI. — Crítica de la edición.....	66

PARTE MUSICAL

	<u>Íncipit de textos y de temas</u>	<u>Página musical</u>
1. Fuga I a tres.. ..		I
2. Fuga II a tres.		3
3. Romance I.... Ay de mí, dize el buen padre		4
4. Romance II... Adormido se á el buen viejo.....		6
5. Romance III.. En la ciudad de Betulia.....		9
6. Proverbios.... De hazer lo que juré.....		12
7. Soneto I..... Anchelina, vel'anchelina.....		13
8. Soneto II..... Eulalia bor gonela.....		15
9. Villancico I.... O, que en la cumbre.....		17
10. Soneto III, a manera de ensalada. — Corten espadas afiladas.....		19
11. Soneto IV..... A monte sale el amor.....		22
12. Villancico II.. De dónde venís, amore.....		24
13. Villancico III.. Corona de más hermosas.....		26
14. Villancico IV... Desposósete tu amiga.....		27
15. Soneto V..... Rugier qual sempre fui.....		28
16. Villancico V.... Con qué la lavaré		29
17. Villancico VI... Cómo puedo yo bivar		31
18. Canción I..... Las tristes lágrimas mías.....		33
19. Otros proverb. . Sea, quando recordares.....		35
20. Romance IV... Los braços traygo cansados.....		36
21. Villancico VII.. Y arded, coração, arded.....		38
22. Romance V.... Ya cavalga Calaynos.....		39
23. Villancico VIII. La bella malmaridada.....		41
24. Villancico IX.. Dónde son estas serranas.....		43
25. Canción II.... Quién me otorgase, señora.....		44

	Íncipit de textos y de temas	Página musical
26. Canción III...	Argimina nombre le dio.....	48
27. Canción IV...	Señora, si te olvidare	51
28. Canción V...	Jamás cosa que quisiese.....	53
29. Diferencias...	Sobre el canto llano del Conde Claros.....	54
30. Contrapunto...	Sobre el tenor de la baxa.....	57
31. Fantasía I...	Del quarto tono.....	62
32. Fantasía II...	En el primero grado.....	64
33. Fantasía III...	Sobre un <i>Benedictus</i> . Primero tono.....	66
34. Fantasía IV...	Sobre la entrada de una baxa. De tono mixto.....	68
35. Fantasía V...	De tercero tono.....	71
36. Fantasía VI...	De primero tono.....	74
37. Fantasía VII...	En el tercero grado, remedando al <i>Aspice</i> de Gombert.....	78
38. Fantasía VIII..	Que remeda una <i>Magnificat</i> de Morales. De primero tono.....	82
39. Fantasía IX...	De segundo grado, contrahecha a otra extrangera. De octavo tono.....	85
40. Fantasía X...	En el tercero grado, remedando a un <i>Pleni</i> de contrapunto.....	88
41. Fantasía XI...	En el segundo grado, remedando a una entrada de <i>Ave maris stella</i> . De quinto tono.	90
42. Fantasía XII...	De quinto tono.....	92
43. Fantasía XIII..	De quinto tono.....	94
44. Fantasía XIV..	En el tercero grado. Contrahecha a la del Milanés. De quinto tono.....	96
45. Fantasía XV...	En el tercero grado, remedando al motete de Gombert, <i>Inviolata</i> . De quinto tono.	98
46. Fantasía XVI..	Sobre un <i>Benedictus</i> de la misa de Mouton, «Tua est potentia». De séptimo tono.	101
47. Fantasía XVII.	Sobre la mirada de la <i>Gloria</i> de la misa «Panis quem ego dabo». De séptimo tono.	103
48. Fantasía XVIII	De primero tono.....	106
49. Fantasía XIX..	Remedando al postrero <i>Kyrie</i> de la misa de Josquin, «De beata Virgine». De primero tono.....	108

PREFACIO

Los vihuelistas del siglo XVI, cuya música conocemos hoy gracias a la invención de la imprenta y de la tablatura, fueron precedidos de otros que sólo dejaron, al pasar, la aureolada huella de una admiración y un nombre: Luys de Guzmán de Granada — el claro Guzmán, como Bermudo le llamaba —, Martín y Hernando de Jaén, Jacobo Salvá — que el P. Villanueva cita en su Viage Literario —, Torres Barroso de Salamanca, Mateo de Aranda, Macoteca, Pedro de Madrid, el portugués Manuel Rodrigues de Cubilhão, Baltasar Ramirez, Diego del Castillo, Cardona y otros aún como Miguel Sánchez, Alonso de Vaena y Diego de Medina, citados en diversos documentos de las cortes de Aragón y de Castilla, y recordados en obras dispersas de musicología e historia.

Muchos de ellos habían frecuentado las Universidades de Alcalá, Salamanca y Valencia, donde aprendieron Matemáticas, Teología y letras humanas, a la vez que formaban su criterio en las bellas artes. Al impulso regenerador que germinaba en el ambiente renacentista, las más ricas bibliotecas particulares de los Duques del Infantado, de Alba, de Calabria, de los Condes de Miranda, cuyas cortes frecuentaban y de Monasterios como el de Guadalupe, Silos y las Huelgas, habían de ofrecer a los más estudiosos, valiosos elementos para completar su bagaje intelectual y artístico. Fuertemente impuestos en el dominio del contrapunto y de la polifonía, ejercían vivamente su arte en perfecta fusión entre las melodías superpuestas, ritmos y cadencias de ingeniosa variedad, con la naturaleza orgánica del instrumento.

La vihuela, con los conquistadores, fue esparciendo por los nuevos continentes los ritmos y melodías populares que habían de arraigar en aquellos horizontes, fundiéndose a los cantos y danzas indígenas que habían de crear, con el tiempo, el folklore autóctono que hoy les es propio.

Con Felipe el Hermoso y su heredero Carlos I vinieron a la corte de España músicos tan eminentes como Alejandro Agrícola (que murió en Valladolid en 1506), Gombert, Crequillon, Mouton y Payen, de la escuela francobelga, a la vez que nuestros vihuelistas, por sus viajes e intercambios, conocían las producciones de los más famosos compositores e instrumentistas nacionales y extranjeros.

La producción instrumental del siglo XVI, resumen de estas circunstancias y las que sucesivamente iban surgiendo en consecuencia, fue copiosa en Italia, Francia, Alemania y en España, favorecida por la imprenta y la ingeniosa invención de la tablatura. Cada país, y aún a veces cada autor, adoptaba para su escritura una grafía distinta. La tablatura italiana, valiéndose de números árabes atravesando las líneas del hexagrama, difiere apenas de la

española. Sólo Luys Milán usa excepcionalmente el mismo sistema con el orden de líneas invertido. La tablatura francesa se vale de letras en vez de números y los espacios en vez de líneas. Los laudistas alemanes se valen de letras mayúsculas y minúsculas sin hexagrama, con diferentes particularidades que los distinguen.

En este período, como fruto del animador impulso infundido por el *Ars Nova* desde 1377 en favor de la lírica popular, empezaron a ver la luz los libros de música instrumental en los principales países de Europa. Italia fue la primera en editar con la *Intabolatura di lauto*, de Francesco Spinaccino (1507-1508); la *Intabolatura*, de Joan Ambrosio D'Alza (1508), y *Tenori e contrabassi intabulati con soprano in canto figurato*, de Francesco Bossi-nensis (1509); y los de frótolas de Tromboncino y Marchetto Cara. Alemania, con la *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Liedlein*, de Arnold Schlick (1512), para laúd u órgano; el *Utilis et Compendiaría introductio*, y la *Kuntsliche Underweising*, de Hans Judenkunig (1523). Y Francia, con la *Très brève et très familière instruction*, de Pierre Attaignant (1529), por sólo citar los que anteceden al Libro de Música de vihuela de mano intitulado *El Maestro*, de Luis Milán (1536), primero de los de su género que aparecieron en España.

Luis Milán imprime a su Libro, además de un carácter artístico, un orden didáctico. Empieza con fantasías a tres, en tonos fáciles de tañer, y termina con otras a cuatro y cinco voces, en consonancias y redobles, entre las que figuran cuatro tientos de gran dificultad. Da las advertencias indispensables para entender los tonos y sus cláusulas, así como el ámbito de la vihuela que les son más propicios. No contiene motetes ni recurre a la transcripción de obras de otros autores. Tritura sus temas con variadísimas imitaciones y glosas en sus fantasías. Aunque no figura la «diferencia» como forma definida, prácticamente se siente su presencia; y en las obras para canto y vihuela, además de escribir la parte de canto y la instrumental con absoluta y bien coordinada independencia, da dos versiones de villancicos: una, con libertad en la voz, para que el cantor pueda lucir sus facultades «haciendo garganta» (glosas a su albedrío), sosteniendo la vihuela el apoyo tonal de la melodía con simples acordes; y otra versión, en que la voz sólo dibuja el canto llano con las notas más precisas, para dar al vihuelista un trazado de pasos largos y galanos que luzcan su habilidad y el encanto sonoro del instrumento. Sin embargo, aparte de la ingeniosidad y galanura con que todas estas particularidades van desarrolladas, lo que más nos mueve y admira de este autor es la gravedad noble y expresiva de sus Tientos, de sus Romances, Sonetos y Villancicos.

Dos años después, Luis de Narváez daba a sus Seys libros del Delphín dentro de su proporción, la mayor variedad. Las ocho fantasías del primer libro se distinguen entre ellas por su estructura, carácter y desarrollo. En su trazado arquitectural y austero, las del tercero y cuarto tono son de una emotividad profunda y de una elevación rayana en lo divino. El segundo libro es de fantasías también, que no por ser más sencillas dejan de ser igualmente bellas, ingeniosas e inspiradas. Las transcripciones realizadas con fidelidad a sus originales resultan embellecidas cuando son glosadas con trazos instrumentales de su invención, como en la «Canción del Emperador», inspirada en la famosa canción «Mille regretz», de Josquin. En la parte de vihuela y canto trata el romance, el villancico y la diferencia con un sentido perfecto de gracia y compenetración poética. Pero lo más importante de su obra es el hecho de haber sido el primero en dar a la diferencia (que constituye el germen del virtuosismo) su forma definida.

Mudarra, que vivió en Sevilla en la época de Morales, Guerrero, Juan Vázquez y otros celebrados polifonistas, y que, por su cualidad jerárquica de canónigo de la Catedral hispalense, respiró el ambiente más elevado de la música, se particulariza por su escritura audaz y habilísima, que somete la destreza de un virtuosismo excepcional a una profundidad y agi-

lidad de conceptos de máximo interés y belleza. Es el primero en incluir, en sus Tres libros de música en cifra para vihuela (1546), una colección de obras para guitarra de 'cuatro órdenes, tratada con la misma elevación de procedimientos e ideas que los que incluye para vihuela, con lo cual prueba que los músicos de su época no desdeñaban, por insuficiente o populachera, la guitarra. El contenido global de la obra de Mudarra se compone de fantasías, pavanas, gallardas, tientos, romanescas y diferencias para vihuela o para guitarra, y de motetes, romances, canciones, sonetos, salmos, villancicos y versos en latín, para canto y vihuela.

En el mismo año de 1546 aparecen en Alemania las obras de Hans Newsidler, que fueron vivamente celebradas; en Italia, el 7.º libro de Intabolatura de Francesco de Milano «detto il divino», y en Francia, los de Alberto de Ripe, publicados por su discípulo Gabriel Morley.

Un año después vio la luz en Valladolid, como una elevada cumbre, Silva de Sirenas, de Valderrábano, que con la Orphénica lyra, de Fuenllana, y el Libro de música, de Pisador, es de las más ricas y variadas de cuantas se imprimieron para vihuela. Todas las composiciones de Valderrábano están saturadas de exquisita sensibilidad. En ellas va reflejado, a pesar de las exigencias de la forma y del rigor contrapuntístico, todo el sentir del alma castellana y un presentimiento de esa liberación de formas que había de dar al sentido lírico del Romanticismo su amplia expansión. De la gravedad noble y conmovedora de «Las tristes lágrimas mías» al villancico «Dónde son estas serranas», que es friso simplicísimo de gracia helénica, pasando por aquel popular «De dónde venís, amore», tan impregnado de sutil y emocionada discreción, toda la gama de estados de alma están trenzados por él en los seis órdenes de la vihuela. Pero el vértice de la obra, y por encima de la altura de sus diferencias y discantes que son prodigio de ingenio, de habilidad y dominio de su arte, está en su cuarto libro, integrado por obras a dos vihuelas concertadas, muy superiores a las de D'Alza y Bossinensis, no sólo en número, sino en su concepción, puesto que Valderrábano ensancha el ámbito de las voces y dándoles mayor libertad expresiva y densidad de contenido.

Si nos atuviésemos a las primeras obras impresas en Venecia por Petrucci, empezando por su Odhecaton (1501), que contiene 98 composiciones polifónicas a tres y cuatro voces, encontraríamos solo una Avemaría, dos canciones españolas («Nunca fue pena mayor» y «La Alfonsina»), nueve italianas y las restantes franco-belgas. El contenido de los libros para laúd, de Spinaccio, es de ricercari, frótolas y pavanas, seguidas de sus correspondientes saltarello y piva. El de D'Alza va integrado por pavanas, calatas,¹ frótolas y ricercari; y el de Bossinensis, ricercari y adaptaciones de frótolas de fondo popular, que está lejos de alcanzar la consistencia del libro de Luis Milán y menos aún la vibración interna de pasión emotiva que abunda en Silva de Sirenas y en los libros posteriores de música para vihuela.

En 1536 el libro más importante en Italia es el de Francesco de Milano, y sin embargo no se da en él el amplio ámbito que alcanza Valderrábano en sus fugas, motetes, romances, proverbios, sonetos, villancicos, diferencias y discantes. Antes que Matelart, Borrono y Terzi, incluye en su libro obras para dos vihuelas en distintas afinaciones y distribuye las notas del modo más seguro para lograrlas fácilmente con la expresión debida.

Primordial interés étnico, artístico e histórico en la música es el aporte de los laudistas a la suite instrumental por efectos de la sucesión de ritmos y movimientos diferentes en danzas, como la Baxa y la Pavana, que dan origen a la Suite. Del mismo modo, los «Conde Claros» y «Guárdame las vacas» son materia dúctil a todos los vihuelistas para someterlos a distintos desarrollos en fantasías y diferencias que conducen de otro modo a un mismo resultado.

1. MICHEL BRENET : «Antigua danza italiana en compás binario y movimiento rápido que bajo los epítetos de "a la española" y "a la italiana" figuran en el libro de D'Alza. Según el Diccionario Popular de la Música, el compás sería binario, pero el movimiento lento, como en la pavana.»

Sin embargo, por causas naturales de latitud, clima, temperamento o atavismo, en la producción vihuelística domina una condición que les es peculiar : ese calor emotivo e intensamente dramático que es amor; amor a lo bello que reúne alma, música e instrumento en una misma expresión.

Sin el impulso regenerador que el Renacimiento infundió a la vida social, intelectual y artística de Europa, el aporte de nuestros vihuelistas y demás instrumentistas de la época no hubiera contribuido tan eficazmente el desarrollo estético de la Música universal.

Toda la espiritualidad de la época viene resumida en este prólogo magistral con que Valderrábano abre luminosamente las páginas de su libro. Entrevisto con claridad el misterio de la creación que en un mismo concepto metafísico une la vibración universal con la música y la Fe, lleva su arte en cuerpo y alma hacia la cumbre de su ideal.

«Instruidos los músicos en la lógica, las matemáticas, la preceptiva literaria y en las bellas artes y en todos los aspectos de humanidades — nos dice Menéndez Pelayo —, acrecentaban la satisfacción de sí propios y de su arte, y así venían a coincidir todos en la teoría de los números y al concierto musical de las esferas que los hombres no podemos oír con los sentidos corporales, por estar envueltos y sumergidos en las impurezas de la carne.»²

Lección ejemplar de estética y de humana ética que no debiéramos nunca olvidar.

La transcripción de Silva de Sirenas fue terminada hace ya algunos años, pero por diversas circunstancias no ha sido posible su publicación hasta ahora.

Dada la extensión de la obra de Valderrábano, la dirección del Instituto Español de Musicología ha creído conveniente editar primero la parte de música instrumental, original del vihuelista, y las composiciones de música profana, reservando para otra oportunidad la publicación de aquellas piezas que son adaptaciones de obras polifónicas religiosas.

Deseo expresar aquí mi gratitud a cuantos directa o indirectamente han prestado su ayuda a mi trabajo, empezando por Mons. H. Anglés, cuyo valiosísimo aporte sobre Cristóbal de Morales está íntimamente vinculado con la obra vihuelística; a nuestro amigo doctor Querol, por su admirable trabajo sobre Guerrero y su ayuda en la tamización de superfluidades en el texto y corrección de pruebas; al doctor Romeu Figueras, por sus correcciones en la arcaicidad literaria de las canciones, y a aquellos que de un modo general han contribuido a la posibilidad de publicar esta primera parte de Silva de Sirenas.

2. Ver M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, t. II, pág. 464.

Capítulo I

DATOS REFERENTES AL NOMBRE ENRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO

El nombre patronímico Anrríquez o Enrríquez, equivalente al apellido moderno Enríquez, es de rancio abolengo y lo han llevado varios reyes y grandes de España,¹ y su escudo ha sido descrito en verso por Gracia Dei.² Si nuestro vihuelista desciende o no de familia noble, es cosa que no se puede afirmar ni negar, por falta de documentos. En cuanto al apellido «de Valderrábano», la preposición «de» lo mismo puede indicar nobleza de origen que el lugar de su nacimiento. Sólo sabemos, con respecto a este apellido, que en el año 1614 fue concedido por Felipe III el título de Marqués de Valderrábano a un Enrique de Almansa; y que actualmente posee este mismo título el duque de Peñaranda-Montijo.

Con la esperanza de averiguar algo acerca de los orígenes de nuestro músico, en mayo de 1957 visitamos Peñaranda del Duero, población de la que Valderrábano era vecino cuando le fue concedida licencia para publicar su *Silva de Sirenas*, y donde se halla el palacio del cuarto Conde de Miranda, a quien dicha obra va dedicada. El doctor Pascual Domingo Jimeno, actual cronista de Peñaranda del Duero, nos facilitó la siguiente ficha, redactada por don Florentino Zamora: «Enríquez de Valderrábano — acaso natural de Peñaranda del Duero —, sirviendo al Sr. D. Francisco de Zúñiga, a quien dedicó el libro intitulado *Silva de Sirenas*, en 1547. Fue Maestro de Capilla³ de la Colegiata de Peñaranda y vecino de la villa más de doce años.⁴ Se le llamó excelente músico. *Silva de Sirenas* es un libro de música de vihuela de 113 hojas. Escribió también *Tratado de cifra nueva para tecla*⁵ y *Musicatum*,⁶ esta obra sin fecha.»

Las afirmaciones de esta ficha no tienen fundamento y se deben a una interpretación errónea de ciertos pasajes de la Licencia concedida para publicar la *Silva de Sirenas*. Allí se dice: «Por quanto por parte de vos, Enrríquez de Valderrábano, vezino de la villa de Peñaranda de Duero, me ha sido hecha relación» (Dice «vezino», no «natural», como hubiera sido dicho si allí hubiese nacido.) Luego añade: «... que vos avéys compuesto algunas obras de diversas maneras, assí de canto llano y canto d'órgano, como contrapunto, y avéys hecho un libro de cifras d'ello, para tañer y poner en la vihuela, donde

1. Ver *Relaciones de los reinados de Carlos V y Felipe II*, págs. 71 ss. editadas por la Sociedad de Bibliófilos Españoles. Madrid 1941.

2. *Gracia Dei. Intérprete de las Españas*. Madrid, B. N. Ms. 3322.

3. No existen pruebas.

4. Más de doce años invirtió Valderrábano en componer su libro, sin que conste fuese con permanencia continuada en Peñaranda.

5. Confúndese con el libro de Venegas de Henestrosa.

6. Todo se ignora de esta citación.

ay cosas muy sutiles y de gran provecho e ingenio». De ahí que se haya hablado de un *Tratado de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela, canto llano, de órgano y contrapunto publicado en Alcalá de Henares en 1557*, el cual no puede ser otro sino el de Luis Venegas de Henestrosa, que con idéntico título y dedicado a don Diego Tavera, obispo de Jaén, fue impreso en el mismo año y en la misma ciudad por Juan de Brocar. Pero las líneas antes citadas, de la Licencia, dieron lugar a la creencia de que nuestro vihuelista había escrito otro libro en cifra.

En otoño de 1958 volví a Peñaranda del Duero, y junto con don Leandro San Bartolomé, párroco de la Colegiata, revisamos todas las Actas capitulares, sin que apareciese el nombre de Valderrábano ni el de Enríquez. Lo único que pudimos aclarar fue que nuestro vihuelista no pudo desempeñar el cargo de organista o maestro de capilla, por cuanto la Colegiata no fue abierta al culto hasta 1610, fecha en que Valderrábano, nacido probablemente en el primer lustro del siglo XVI, sin duda ya no vivía. En el Convento de Carmelitas Descalzos, que fue mansión del Conde de Miranda, antes de la edificación del palacio de Avellaneda, tampoco existe documentación alguna acerca de Valderrábano ni sobre la música en la Corte de los Zúñiga de Peñaranda del Duero.

Tras las infructuosas búsquedas que acabamos de explicar, pensamos en verificar la hipótesis de que el nombre Valderrábano fuese el lugar de origen de nuestro vihuelista. Con este fin escribimos a don Daniel Fernández, cura párroco del pueblo de Valderrábano de Valdavia (Palencia), el cual, en contestación a mis preguntas sobre la existencia del apellido Enríquez en la comarca, nos facilitó la siguiente información: «En una parroquia próxima a este pueblo de la cual estoy encargado, residía, a mediados del siglo XVI, don Manuel Enríquez de Cisneros, casado con doña Leonor López de Mella, señores de Mace-nellas. También próximo a este pueblo existe una ermita mariana enclavada en los años 1500-1600 del término feudal de este pueblo. En ella existía una capellanía fundada y dotada por un tal Francisco Enríquez de Almansa. En el año 1614 se concedió a un Enríquez de Almansa el título de Marqués de Valderrábano. Actualmente posee este mismo título el Duque de Peñaranda-Montijo. Desde luego las partidas de bautismo que existen en la parroquia son posteriores a 1547.»

Así, pues, no sería muy disparatada la idea de que nuestro vihuelista hubiese nacido allí. Valderrábano de Valdavia dista 80 kilómetros de Palencia. Gracias a las investigaciones de nuestro amigo y eminente musicólogo Santiago Kastner, sobre la música del pasado en la catedral palentina, vemos como por la famosa catedral se sucedieron los más celebrados polifonistas e instrumentistas españoles de los siglos XV, XVI y XVII.⁷ En su documentado trabajo dice: «Las actas capitulares palentinas atañentes al mes de marzo de 1530 mencionan a un tal Enríquez, cantor de contrabaxo». Queda por averiguar si por ventura se trata del vihuelista Anrríquez o Enríquez de Valderrábano, o de algún miembro de su familia. Los Enríquez, como es sabido, eran una estirpe de mucha solera arraigada en el terreno palentino, y el pueblo de Valderrábano está situado en esta provincia. Parece que los Enríquez tuvieron solar en Valderrábano. De este linaje descendían también don Fadrique Enríquez, el Almirante de Castilla a quien García de Baeza visitó para besarle la mano. Por lo tanto, no puede extrañar que el famoso vihuelista se relacionara de una manera cualquiera con la capilla de la catedral de Palencia.

7. Vide SANTIAGO KASTNER, *Palencia, encrucijada de los organistas españoles del siglo XVI*, en el *Anuario Musical*, vol. XIV. Barcelona, 1959, páginas 115 y siguientes.

FORMACIÓN ARTÍSTICA. — El contenido de *Silva de Sirenas* acusa en su autor no solamente un músico de privilegiadas facultades naturales, sino el fruto de una fuerte y vasta preparación en el manejo contrapuntístico de las voces, de las formas y en el dominio del instrumento para el cual escribe. Y como el arte erudito es al mismo tiempo reflejo del intelecto y del alma, a través de las ideas y de la espiritualidad que rige en la composición de su libro vemos como todo ese manantial de sonidos que surgen de su mente van en busca de una belleza emotiva moldeada por un vasto conocimiento de humanidades estrechamente unido al concepto universal de la Creación.

Todos los tratados de Música del Renacimiento van prefaciados, por lo regular, de un discurso o preámbulo apologético de la Música según los principios científico-filosóficos de Pitágoras, Platón, Aristóteles, Boecio, etc. Enríquez de Valderrábano, en su dedicatoria y en su prólogo magistral, expone su concepto metafísico del Arte resumiendo en un mismo concepto de unidad, vihuela, música, universo y amor divino, alegando que Sócrates decía que, cuando las facultades del alma obedecían a la Razón, se producía una armonía tan perfecta que despertaba en el hombre la consideración del movimiento y consonancia de los astros; y a esto llamaba él verdadera Música.

En su dedicatoria al Conde de Miranda explica la génesis del título que da a su libro *Silva de Sirenas*, diciendo: «Esta música se causa y perfecciona de siete sirenas que ay en el alma, que son siete virtudes, las quales despiertan el espíritu con su concordia y armonía, para sentir y conocer las cosas divinas y humanas y el gran bien que deste conocimiento se sigue.» Transparente reflejo de la espiritualidad que le guía, tanto en el impulso como en la finalidad al mismo tiempo que la elevación propia del concepto que le anima. Y luego, en el prólogo, escribe: «Yo, pues, amigo lector, como uno de sus amadores [de la música] y de la vihuela, después que de la niñez me arrebató los sentidos, y me traxo en pos de sí, aunque a los principios más fue mi intención satisfacer al appetito e inclinación que ganar nombre de músico...» De lo cual podemos deducir que nació espontáneamente en él, siendo aún de tierna edad, su afición a la música y a la vihuela, por natural inclinación. ¿Cómo pudo desarrollarse esta facultad fervientemente impulsada en un medio social como el de una población rural de la categoría de Peñaranda o Valderrábano? ¿Dónde adquiriría su erudición en humanidades y en conocimientos teológicos y prácticas litúrgicas? ¿Tal vez en Palencia?

Capítulo II

NOTICIAS ACERCA DE «SILVA DE SIRENAS»

El primero en dar fe de la existencia de Enríquez de Valderrábano fue JUAN BERMUDO, en su *Libro llamado declaración de instrumentos*, publicado en Osuna en el año 1555. Lib. II, cap. xxxv, citándolo entre los mejores vihuelistas de su tiempo.

TAMAYO DE VARGAS, en su *Junta de libros*, lib. I, pág. 250, señaló, el primero, *Silva de Sirenas*, o *Música de Vihuela de Henrique de Valderrábano*. Valladolid, por Francisco Fernández de Córdoba, 1547.

NICOLÁS ANTONIO, en su *Biblioteca Hispana Nova* (Madrid, 1788, t. III, p. 565) inscribe: «Henricus de Valderrábano, Peñarandae prope Durium incola, D. Francisco Stunicae Mirandae comiti, nuncupavit. *Libro de Música de Vihuela, intitulado Silva de Sirenas*. Pinciae apud Franciscum Fernandez de Cordoba, 1547, in folio.»

B. ZARCO DEL VALLE Y SANCHO RAYON, en su *Ensayo de una Biblioteca de libros raros y curiosos con los apuntamientos de D. Bartolomé José Gallardo* (Madrid, 1863, pág. 922), declara igualmente la obra de Valderrábano, comentando «que las hojas del texto para dos instrumentos están dispuestas de modo que, abierto el libro de plano, puedan los dos ejecutantes tocar a la vez, colocándose uno enfrente del otro».

BALTASAR SALDONI, en su *Ejemérides de Músicos españoles*, t. 4, pág. 353, escribe: «Valderrábano, D. Enrique (sic) natural de Peñacerrada (!), en el reino de León, donde nació a principios del siglo XVI. Dio a la prensa un tratado de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela, cantollano, de órgano y contrapunto. Alcalá de Henares, 1597, en folio. En un ms. del Sr. Pérez se lee lo siguiente: Estuvo al servicio de D. Francisco Stúñiga, Conde de Miranda, y publicó un libro de vihuela intitulado *Silva de Sirenas*. Valladolid, por Francisco Fernandez de Córdoba, en 1547, en folio.»

FELIPE PEDRELL incluye cuatro composiciones de *Silva de Sirenas* en su *Cancionero*; pero se abstiene de comentarios sobre dichas obras y de su autor. En el *Diccionario Biográfico de Músicos Españoles*, por no figurar en él los nombres que alcanzan la letra V como inicial, tampoco aporta datos ni comentarios sobre la obra y personalidad de Valderrábano.

VAN DER STRAETEN,¹ después de señalar las adaptaciones contenidas en *Silva de Sirenas* de obras de Josquin, Willaert, Gombert, Verdelot, Layole, Jacquet, Loyset, Morales, Pieton, Vincenzo Ruffo, Lupus Ortiz, Vásquez, Sepúlveda, Mouton y Baldouin, lo compara al libro de Petrucci, por su formación externa y por el sistema de grabación y composición del libro, confesando de paso que su examen ha sido fugitivo. Sin embargo, da la importante nota siguiente: «Fetis atribuye a Valderrábano (en la noticia consagrada a este artista) el libro de espineta (clavicordio o monacordio), publicado en Alcalá en 1557 y que será mencionado más adelante. Simple error de falta de atención rectificado en el artículo concerniente a Luis Venegas, verdadero autor del tratado. La obra de Valderrábano, impresa por Francisco Fernández de Córdoba, contiene, además, diferentes obras de Noel Baldouin a varias voces.» Siempre celoso de la gloria de sus coterráneos, luego añade, refiriéndose al libro de Venegas, que «los preceptos» para el canto de órgano «contienen un tema musical de Deprés.» He aquí como la escuela neerlandesa vulgarizó, por medio de la espineta (clavicordio), la arpa o la vihuela de mano, las ardidices escolásticas de la fuga. Y las dificultades de este último instrumento, según Luis Venegas, no eran pocas: «Assí como la vihuela es instrumento más perfecto que la harpa y tecla, assí es más dificultoso.» Aquí está, pues, condensado todo lo que substancialmente llegó a desentrañar de la obra musical y artística de Valderrábano un musicólogo e historiador tan celebrado como ha sido Edmond van der Straeten. Él fue por lo menos, el primero que llamó la atención sobre la confusión referente al *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa.

RAFAEL MITJANA, en su documentado y valioso estudio sobre la Música Española, da como lugar de nacimiento de Valderrábano, Peñaranda de Duero. Comenta su obra, destacando que representa un trabajo de doce años; que, como las transcripciones son «generalmente realizadas para dos instrumentos conjuntos», las partes que corresponden a cada uno están impresas enfrente una de otra, de manera que cada ejecutante pueda seguir las estando el libro abierto entre los dos. El índice enumera diferentes composiciones de A. Willaert y otros extranjeros, algunas dudosas, y entre los maestros españoles, el propio Enríquez de Valderrábano, J. Vásquez, Lupus, Morales, Ortiz y Sepúlveda, sin tener en cuenta las canciones populares, romances y aires de danza que constituyen el principal atractivo de esta especie de compilación. En la introducción de su obra, Valderrábano asegura que así como la música no ha sido concedida por Dios a ninguna criatura terrestre con tanta perfección como al hombre, tampoco se encuentra en ningún instrumento de cuerdas con tanta perfección como en la vihuela. Se expresa, además, sobre su arte con una gran elevación de ideas que ningún platónico del grupo de Marcelo Ficino osaría contradecir.

De todo lo cual debemos deducir que Mitjana conoció y juzgó claramente la parte literaria y gráfica general del libro, pero quizá la música sólo a través de las transcripciones del Conde de Morphy y no muy detenidamente.²

LIONEL DE LA LAURENCIE,³ influido por la lectura de Morphy y por los datos equivocados que han llegado a su conocimiento, comenta la obra de nuestro vihuelista con esta reseña: «He aquí, en 1547, la *Silva de Sirenas*, de Enríquez de Valderrábano, conteniendo obras tomadas a los polifonistas franco-belgas y transcritas para dos vihuelas como la

1. *La musique aux Pays Bas*, Bruxelles, 1885, t. 8, pág. 445. *toire* (Paris, Delagrave, t. Espagne et Portugal, pág. 2021.)

2. *Encyc. de la Musique et Dictionnaire du Conserva-*

3. LIONEL DE LA LAURENCIE, *Les luthistes*, ed. H. Laurens, Paris, pág. 71.

Petite Camusette, de Willaert» (nada más que lo transcrito por Morphy). Alrededor de los villancicos, un enjambre de diferencias revolotean sin descanso, y algunas de ellas admiten el «redoblar sobre la caja del instrumento». (Sigue a Morphy todavía, desconociendo ambos la técnica del instrumento.) Menos mal que luego añade: «Pero uno de los romances antiguos merece retener especialmente la atención: *Los brazos traigo cansados*, cuya melodía abatida y sin esperanza se ajusta perfectamente a la poesía intensamente dramática del texto. Notas sostenidas que parecen perderse en el infinito expresan la desolación del padre viejo buscando el cadáver de su hijo después de la batalla de Roncesvalles.»³

GILBERT CHASE, en su libro *La música de España*, dice: «los caracteres de miscelánea que los libros de tablatura tendían más y más a asumir, son muy perceptibles en *Silva de Sirenas*, de Enríquez de Valderrábano, impreso en Valladolid en 1547. Este libro consiste, casi todo, en cantos y transcripciones de música vocal, tanto, que nos deja poca oportunidad para juzgar las cualidades de su autor como compositor instrumental».⁴ Este juicio es completamente equivocado, puesto que las composiciones originales de fuga y contrapunto del primer libro, de varias canciones para canto y vihuela, de dos obras para dos vihuelas, de 32 fantasías, 27 sonetos, pavanas, diferencias y discantes ocupan bien la mitad de la obra. Luego añade que «una de sus piezas (de Valderrábano) escrita para dos *guitarras* (sic), hizo decir a un crítico moderno⁵ que “esta composición — osada al mismo tiempo que modesta — basta, a causa de su calidad musical, para asegurar a ella y a su creador, indiscutiblemente, un merecido y alto lugar entre la música de todos los pueblos y de todos los tiempos”».

EL CONDE DE MORPHY, después de comentar su apreciación visual del sistema de cifra y la manera de contener las partes para dos vihuelas con sus respectivas afinaciones de la transcripción de varios Villancicos, Sonetos, Canciones, Romances y Proverbios para canto y vihuela, así como la adaptación del madrigal *Petite Camusette*, de Willaert, para dos vihuelas y la afinación correspondiente a cada una de ellas, suponiendo equivocadamente que la expresión *discante* designaba el instrumento de tesitura superior. Comenta también el detalle de las letras góticas en determinados puntos de cada obra para facilitar la repetición de pasajes difíciles; el significado de las cifras coloradas para que sean cantadas y tañidas y el cambio de clave cuando la línea melódica exceda el pentagrama. Sin embargo, deja sin realizar los valores de las notas y sin observar la notación romboide para la voz en hexagrama. En otro pasaje confunde la expresión *redoble* con percusión en la caja.

JOSÉ SUBIRÁ, en su *Historia de la Música*, pág. 489, ocupándose de la producción vihuelística, dice: «En 1547 las prensas de Valladolid estampan el cuarto libro, bajo un título complicado y bilingüe, *Musis dicatum*,⁶ *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*; en él, según la misma portada, *se hallará toda clase de música*. Doce años de fatigas costó la preparación de tal volumen a su autor, que se llamaba Enríquez de Valderrábano y había nacido en Peñaranda de Duero. Abundan ahí las piezas concertantes para dos instrumentos de esta clase, lo que impuso una disposición tipográfica especial. Este gran idealista proclamó en el prólogo, con respecto a la música, que “en ninguna

4. Cap. III, págs. 66-67.

5. W. APEL, en *The Musical Quarterly*, vol. XX, n.º 3, pág. 301.

6. O bien lo que en otras informaciones hallamos «*Muscantum*» y que tampoco no encuentra confirmación.

criatura terrena la puso Dios con tanta razón ni perfección como en el hombre, ni en los instrumentos de cuerda como en el de la vihuela”. Abundan en el mismo volumen las muestras de arte erudito (con obras de flamencos, franceses e italianos, más otras de él mismo y de los españoles Morales, Juan Vásquez, Ortiz, Lupus — que sería Duarte Lobo — y varios más, y de arte folklórico (sonadas de romances viejos, proverbios, villancicos, &). Y allí se contiene un “aviso para que la música deste libro sea bien tañida”.»

HIGINIO ANGLÉS, en el *Diccionario Labor*, supone a Valderrábano nacido hacia 1500, en Peñaranda de Duero, y fallecido después de 1557.⁷ Sus datos biográficos son deducidos del texto del autor y de su relación con el Conde de Miranda. Es sustancial e ilustrativo cuanto se refiere en su comentario a la observación directa de la obra en relación con el ambiente social y artístico de su tiempo; pero se hace eco de la equívoca atribución del tratado de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela..., que no es otro sino el de Venegas de Henestrosa, cuyo título completo es: *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela en el qual se enseña brevemente cantar canto llano, y canto de órgano, y algunos avisos para contrapunto. Compuesto por Luys Venegas de Henestrosa. Dirigido al Illustrissimo Señor don Diego Tauera obispo de Jaén. En Alcalá, en casa de Joan de Brocar. 1557.*

7. Fecha supuesta por creerle autor del libro de Venegas que erróneamente le ha sido atribuido. Este error, que procede de Saldoni, (y repetido por Fétis) ha sido primeramente rectificado por Van der Straeten, inadvertido por cuantos lo han repetido.

Capítulo III

CONTENIDO DE LA OBRA

La obra completa de Enríquez de Valderrábano consta de siete libros; se compone de obras sacras y profanas; de originales y adaptaciones para vihuela sola, para dos vihuelas y para canto y vihuela.

Entre las originales figuran dos fugas, varios contrapuntos, fantasías, diferencias, sonetos, baxas, pavanas, vacas, Conde Claros, discantes, canciones, proverbios, romances y villancicos para vihuela sola y para canto y vihuela.

Las transcripciones o adaptaciones que contiene son de obras de Josquin, Gombert, Willaert, Layola, Verdelot, Jaquet, Piston, Loyset y Mouton, de la escuela franco-belga, y de los españoles Morales, Ortiz Sepúlveda y Vásquez, además del italiano Vincenzo Ruffo, y de Lupus, que algunos han querido homologar con Duarte Lobo (Eduardus Lupus), portugués, sin tener en cuenta que el celebrado maestro de capilla de la Seo lisboeta falleció en 1646, cuando *Silva de Sirenas* llevaba ya noventa y nueve años de existencia.

Las adaptaciones de estas obras corresponden a diferentes dúos, motetes, partes de misa, madrigales, canciones, sonetos y villancicos.

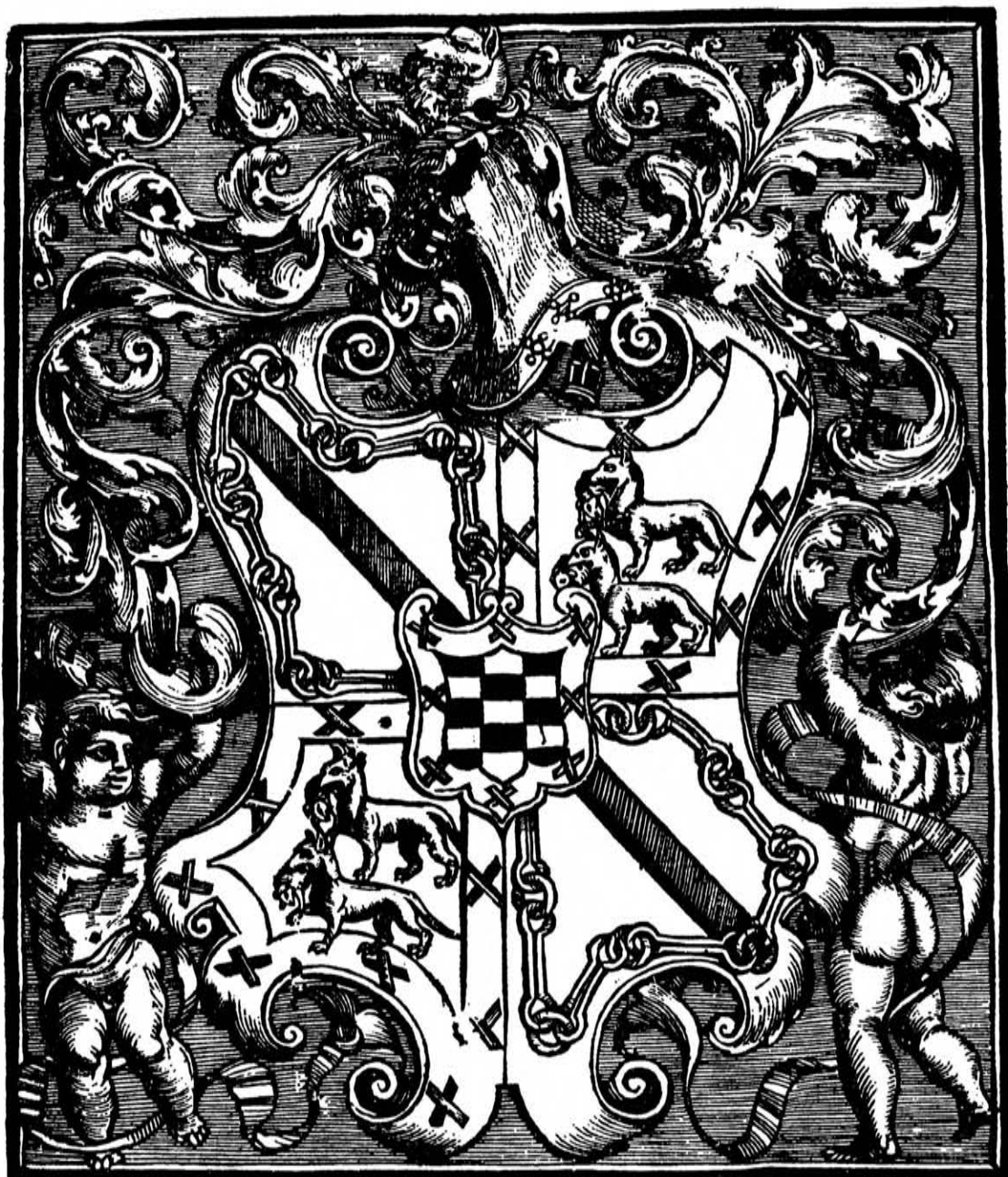
El número total de composiciones es de 169, y es, con el *Libro de música en cifra para vihuela*, de Pisador, y el *Orphénica Lyra*, de Fuenllana, uno de los más variados y copiosos de cuantos existen en su género.

El libro primero contiene sólo obras de contrapunto: dos fugas a tres, un *Agnus Dei* sobre un tema obstinado, un *Benedictus*, un *Ossana*, a tres también, sobre el mismo tema obstinado, y dos *Agnus Dei*, a cuatro, uno de los cuales es de Josquin.

En el segundo libro figuran trece motetes a cuatro voces, tres a cinco y uno a seis, a los que siguen tres historias de la Sagrada Escritura, dos proverbios, cinco sonetos, dos romances, cinco canciones y doce villancicos.

El tercer libro lo ocupan canciones y villancicos para cantar en falsete, dos motetes de autor anónimo, seis de Verdelot, uno de Juan Vásquez y cuatro del propio Enríquez.

El cuarto libro, integrado exclusivamente por obras a dos vihuelas, contiene un motete de Gombert, a cinco; otros, de Morales, a seis, y la *Petite Camusette*, de Adriano, también a seis, para dos vihuelas en unísonos; un Conde Claros a cinco, de Enríquez; cuatro motetes a cinco, de Morales, para dos vihuelas en tercera menor. Dos motetes a cinco, de Morales, un *Pater Noster* a seis, de Adriano, y una canción a seis, de autor anónimo, para dos vihuelas en cuartas; una canción a seis, de Adriano; un motete a cinco, de Josquin; una baxa sobre el tenor de la baxa, a cuatro; un motete a seis, de Josquin, y otro a seis, de Morales, en quinta.



Plantaz
ano.
1768.

LIBRO DE MVSICA

DE VIHVELA, INTITVLADO SILVA DE
firenas, En el qual se hallara toda diuersidad de musica, Compuesto por Enrriqz
de Valderrauano, Dirigido al Illustrissimo señor don Francisco de Çuñiga Cō
de de Miranda, Señor de las casas de Auellaneda y Baçan, &c,

✠ CON PRIVILEGIO IMPERIAL, ✠

El quinto libro está integrado por treinta y dos fantasías, nueve de las cuales son «sueltas», doce remedando motetes de famosos autores; tres contrahechas a fantasías ajenas, una remedando otra de Mouton (desde la mitad en delante) y una suelta de consonancias.

El libro sexto contiene diez partes de Misa de Josquin y de Mouton; siete dúos de Josquin; tres canciones francesas y una española para vihuela sola, y diecinueve sonetos.

El séptimo libro va dedicado a la diferencia preferentemente para ofrecer al vihuelista el material que pueda colmar las ansias de posesión del instrumentista y de un desenvolvimiento sin límites a la habilidad de las manos por medio de ritmos y redobles de complicada variedad. Contiene siete variaciones sobre la Pavana; siete sobre *Guárdame las vacas*, y ciento veintitrés sobre el Conde Claros. Para terminar la obra incluye un motivo obstinado de tres consonancias, sobre el cual borda una cantidad exhaustiva de diferencias.

EJEMPLARES CONOCIDOS. — El ejemplar de la Biblioteca Nacional, cuya reproducción fotográfica hemos utilizado para el presente trabajo, es el que lleva la signatura R. 14018. Está lujosamente encuadernado en cuero repujado, con decoración plateresca primorosamente labrada, que los años han dejado por algunas partes extremadamente usado; en otras, manchado; y en otras, borrado. Las dos tapas tienen el mismo repujado.

Consta de CIII folios de música, numerados por la imprenta; más ocho hojas sin foliar, al principio, con la portada. Al dorso de la tapa figuran, en papel manuscrito pegado al cartón, tres tientos de Fuenllana, en cifra, con un título igualmente manuscrito, que dice: «Tiento de los tonos. Fuenllana.» «Primero tono», «Segundo tono» y «Tercero tono.» Mide 20,7 cm. de anchura por 30,5 de altura. Aunque las huellas de humedad y ciertos descuidos de conservación aparecen visiblemente en este ejemplar, todavía se guarda en buen estado. Al final, en el dorso interno de la tapa posterior, figura, también manuscrito sobre papel pegado a la misma, un *Ave Maris Stella* del libro de Fuenllana.

En la portada y en negro sobre blanco, el escudo de los Condes de Miranda, con los atributos nobiliarios de los Zúñiga, de las casas de Avellaneda y Bazán, y al pie, el título: *Libro de Música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas. En el qual se hallará toda diversidad de música. Compuesto por Enríquez de Valderrábano. Dirigido al Ilustrísimo Señor don Francisco de Cúñiga, Conde de Miranda, Señor de las Casas de Avellaneda y Bazán, etc. Con privilegio imperial.* Al margen, en la parte derecha superior, un tosco cuadrado trazado a mano dividido en ocho triángulos convergentes; el sello de la B. N. y el nombre Puerta, año 1768, igualmente manuscrito, refiriéndose, quizás, al poseedor del ejemplar antes de ser adquirido por Barbieri y por la Biblioteca. Al dorso de la portada, un ex libris grabado sobre papel blanco y pegado a la hoja del libro, con el escudo de los Velasco y la siguiente leyenda al pie: «Ex. Bibl. D. Ferdin. Joseph. Velasco in Aula Criminalis. Sup. Castellae Senatus Fiscalis».¹ En la primera página de música, correspondiente al fol. I, dos viñetas rojas laterales enmarcan el comienzo del texto en letras mayúsculas «AQUÍ SE SIGUEN». La portada del cuarto libro, ocupando la página entera, para dar mayor realce al contenido, con una decoración renacentista, en la que una figura de cortesano y otra de plebeyo, puestos de pie tras de un escudo emblemático,

1. Figura igualmente en la obra de J. PELLICER *España*, 1650, y en el libro sobre la casa Avellaneda, DE TOVAR, cronista de S. M.: *Alma de la gloria de* del mismo autor.

alrededor de una F sola — Francisco de Çúñiga — enmarcan el texto en negro sobre blanco.²

El segundo ejemplar existente en la B. N. de Madrid, bajo la signatura R. 9282, está encuadernado en pergamino, con filete doble dorado junto a los bordes. Mide 20,3 centímetros × 28,8. Caja 16,5 × 29,5. Está completo, pero algo deteriorado. El atado de las hojas está desprendido de las cubiertas, y a partir del fol. xcvi las hojas están perforadas en su parte inferior, con desgarros que hacen difícil su lectura.

La Biblioteca de la Universidad de Barcelona posee otro ejemplar unido en un mismo volumen con la obra de Fray Tomás de Sancta María, intitulada *Arte de tañer fantasía*. Signatura A-O⁶.

Un ejemplar al que faltan algunas hojas del final pertenece a la Seo de Zaragoza.³

Otro, en perfecto estado, lo posee la National Library del British Museum, bajo la signatura K.8.c.I.

La Biblioteca de la Universidad de Coimbra posee otro ejemplar.

También se encuentra otro en la Biblioteca del Conservatorio Nacional de París.

A continuación reproducimos la licencia, dedicatoria, prólogo e índices de la obra impresa, seguidos de un cuadro sinóptico para facilitar la visión del contenido de la obra.

LICENCIA

La licencia del Príncipe para la edición de *Silva de Sirenas* dice:

«Por quanto por parte de vos, Enrríquez de Valderrávano, vezino de la villa de Peñaranda de Duero, me ha sido hecha relación que vos avéys compuesto algunas obras de diversas maneras, assí de canto llano y canto d'órgano, como contrapunto, y avéys hecho un libro de cifras dello, para tañer y poner en la vihuela, donde ay cosas muy subtiles y de gran provecho e ingenio, y que en ello vos avéys occupado más de doze años, y avéys puesto mucho trabajo de vuestra persona, suplicándome vos diese licencia y facultad para que lo pudiédeses imprimir por tiempo de diez años, prohibiendo que durante el dicho tiempo no lopudiese vender ni imprimir otra persona alguna sin vuestra licencia y mandado, o como la mi merced fuese, y por quanto yo mandé ver y examinar las dichas obras, y parecieron ser útiles y provechosas, acatando lo susodicho túvelo por bien, y por la presente doy licencia y facultad a vos, el dicho Enrríquez de Valderrávano, para que vos, o quien vuestro poder oviere podáys imprimir y vender las dichas obras y libro que de suso se haze mención por tiempo de diez años primeros siguientes, que corran y se cuenten desde el día de la fecha de esta mi cédula en adelante, con que no lo podáys vender ni vendáis asta que lo traygáys ympreso al nuestro consejo y en el visto se tase lo que por ello oviéredes de haver; durante el dicho tiempo mando y defiendo que otra persona ni personas algunas no lo puedan ympprimir ni vender, so pena que si lo vendieren o ympriemieren, ayan perdido y pierden todos y qualesquier volúmenes y libros que ovieren vendido y estovieren para vender en los dichos nuestros Reynos y Señoríos, y mando a los de nuestro consejo presidentes y oydores de las nuestras audiencias, alcaldes, alguaziles de la nuestra casa, y corte y chancillerías, y a todos los corregidores, asistente gobernadores, alcaldes y otros jueces y justicias, qualesquier de todas las ciudades, villas y lugares de los nuestros Reynos y Señoríos, y a cada uno y qualquier dellos en sus lugares y jurisdicciones, que vos guarden y cumplan y executen esta mi cédula y todo lo en ella contenido, y contra el tenor y forma dello no vayan ni pasen ni consientan yr ni pasar en tiempo alguno ni por alguna manera so pena de la nuestra merced y de diez mil maravedises para la nuestra cámara. Fecha en Madrid, a seis días de Mayo de mil y quinientos y quarenta y siete años. Va escripto sobreraydo, o diz diez vale. Yo el Príncipe. Por mandato de su Alteza, Francisco de Ledesma.»

2. Las páginas de folio que en este cuarto libro llevan impresa la cifra en sentido inverso, siguen una numeración al pie ordenada con las iniciales *g, h, i*, seguidas de una, dos, tres, cuatro y cinco, en cifra minúscula

romana. Las que corresponderían a la *gv, gvi, gvii y gviii*, así como las pertenecientes a la *hvi, hvii y hviii* no figuran señaladas en el original.

3. Señalado por don Arcadio Larrea.

DEDICATORIA

«AL ILLUSTRÍSIMO SEÑOR DON FRANCISCO DE CÚÑIGA, CONDE DE MIRANDA

Sócrates, que fue tenido entre los philosophos de su tiempo como verdadero oráculo, decía que quando se juntavan en el ánima todos los desseos, affectos y movimientos della, y obedecían a la Razón, se hazía de todo como de bozes acordes una armonía tan excellente y suave, que despertava al hombre, y le hazía venir en consideración del movimiēto y consonancia de los cielos; y a ésta llamava él verdadera música, y no sin causa, ca el entendimiento del hombre música es de gran perfección, que con él se acuerdan las potentias sensitivas e intellectivas, de do nace la consonancia de la razón, del conocer, del sentir, del entender y del juzgar lo bueno para huir lo malo. De que el divino Platón decía que la música principalmente nos fue dada para templar y moderar los affectos y passiones del alma. Fue tan estimada que, para encarecer la philosophía, el mismo Platón y antes dél los Pythagóricos la llamaron Música, per serle semejante en sus effectos. Esta música se causa y perfeciona de siete Sirenas que ay en el alma, que son siete virtudes, las quales despiertan el espíritu con su concordia y armonía, para sentir y conocer las cosas divinas y humanas, y el gran bien que deste conocimiento se sigue. Ésta en ninguna criatura terrena la puso Dios con tanta razón y perfección como en el hombre, ni en los instrumentos de cuerdas como en el de la vihuela. Y assí es que lo que los sabios antiguos y todos los demás en loor de la música escribieron, parece claro que con más razón se deve atribuir a la vihuela, en que es la más perfecta consonancia de cuerdas. Entendiendo pues yo esto así illustrísimo señor, y aviendo visto lo que otros en este arte han escrito, pareciéndome que aun se pudiera alargar, según lo que en ella se pueda alcançar de tanta profundidad, me atreví a hazer esta obra y ofrecella a vuestra señoría, que tan bien lo entiende, debaxo de cuyo amparo osasse salir a luz y tomasse valor, que con tal favor y defensa, bien se, estará segura de los que la quisieren reprehender y calumniar. Nuestro señor, etc.»

PRÓLOGO

«Como todos los hombres, según los sabios, naturalmente dessean saber y a todo género de scientias y conocimiento de cosas de su inclinación y naturaleza fácilmente se provocan, así de todas la que más se proporciona con nuestro entendimiento y razón y la que más se concierta con la compostura y ánima del hombre, es la música, ca tiene gran similitud con el oído y ambos con el espíritu. E aun no sólo, como dixo el divino Platón, todo género de música es obra de Dios, pero aun, como dize Strabón, fue inventada para su gloria y alabanza. Yo, pues, amigo lector, como uno de sus amadores y de la vihuela, después que de la niñez me arrebató los sentidos y me traxo en pos de sí, aunque a los principios más fue mi intención satisfacer al appetito e inclinación que ganar nombre de músico, enpero de lo que con el arte, con la naturaleza, con studio, con industria, con trabajo, mediante la divina gracia en muchos años pude alcançar, me atreví a hazer esta obra para que con más presteza y facilidad, por la cifra, se enseñen y acrecienten los aficionados della, provando a tañer cosas grandes, medianas y de menores quilates, cada uno conforme a su mano y habilidad, por manera que el provecho fuesse común a todos de tan honesta ocupación, a la qual di por nombre *Silva de Sirenas*, por la variedad y diversidad de cosas que en ella se hallarán. En que, si verdad se puede dezir sin arrogancia, demás la variedad de música que contiene, se hallarán muchas novedades, así en arte y ayre de obras compuestas y fantasías remedadas a composturas de famosos músicos, como industria y invención para tañer dos juntos en dos vihuelas, por diferentes tonos y consonancias, que creo será cosa nueva, y otros muchos primores, que verá quien con atención lo mirare y provare, y entenderá, que no se pudo hazer sin mucho trabaxo, en el qual siempre tuve respecto hazer fácil el artificio y aprovechamiento dello. El que se inclinare, pues, a cosas tales y se paseare por la selva deste libro, también gustará de otras composturas de música regida. Primeramente sobre canto llano, que es el fundamento para entenderla, y otrosi hallará Motetes, Canciones, Dúos, Partes de Missas, Sonetos, Pavanas, Villancicos y diferentes diferencias para discantar, en lo qual hay fácil y dificultoso de tañer, según los grados que señalaremos. Puse algunas composturas exquisitas, ansi por escusar el trabajo que se tuviera en buscarlas y sacralas del canto de hórmano y ponerlas en la vihuela, como porque el que pusiere de las que tengo puestas, especialmente si cantare la boz colorada, espere que sacará el fruto que a mi me ha aprovechado. No puse glosa en todo lo de compostura, porque mejor y con menos dificultad se pueda tañer y cada uno glose según su mano, y porque la música que agora se compone lleva tanto contrapunto que no sufre glosa, aunque en algunos puse la que convenía como muestra para los que la quisieren tañer. Escogí esta manera de

poner en breve muchas cosas diferentes, colligiendo de muy graves y aprovados músicos lo más provechoso y apazible para la vihuela y lo más dulce y sabroso para buenos oídos y aficionados della, así porque perseverar en una cosa suele engendrar ligeramente fastidio, como porque la variedad y brevedad suele ser siempre agradable. Bien sé que muchos murmurarán desta obra y de su auctor, poniendo faltas en la invención, en la variedad, en la brevedad, en la compostura, en el artificio della. Sólo tengo que responder que no pude satisfacer a todos, y a quien esto no le bastare, yo ganaré con que passe delante. Quisiera imprimir siendo bivo, porque, si algún descuydo o horror oviere de que sea avisado, le pueda reconocer y enmendar. Yo tomaré este cuydado, y el lector músico de noble y generoso corazón le terná de favorecer este mi trabajo qualquier que sea, pues le tomé para dar alivio y descanso a los studiosos de la Música deste instrumento, que comoquier otros ayan dado este aviso de cifra con arte e industria bastante, asaz biva y agudamente (aunque aquí se hallarán otras muchas cosas diferentes, en ayre, en mano, en arte, en spiritu, en postura, en facilidad, en invención), contentarme he, si no pudiere tener lugar entre los primeros o segundos, a lo menos en los terceros. Gozen pues destos trabajos agenos los amadores de la Música, que sabrosa es, y después de aver provado lo uno y lo otro, templadamente juzguen.

MUSIÇE LAUS, NULLO AUTHORE

Una de las cosas más excellentes y de gran perfección que Dios crio en el entendimiento del hombre, amigo lector, y más conveniente y necessaria para él, fue el artificio y conveniencia de la Música, ca por ella venimos en conoscimiento de las cosas divinas y humanas y de su concierto y compostura, y otrosí en consideración de la orden y consonancia con que todas las cosas dispuso; con ella, pues, fabricó Dios las sferas superiores, que son los cielos, tan sabia y divinamente, con tanto concierto y compás, que de su curso y revolución, como dixo Pithágoras, se causa suavíssima harmonía de bozes acordes en diversos spacios, de que los bienaventurados en él gozan, a cuya imitación los sabios compusieron la vihuela y otrosí aquella dulce y perfectíssima consonancia que los músicos llaman diapassón. Con ésta crio la tierra y los otros elementos en su rededor, entre los quales puso tanta concordia y conveniencia, que, aunque diferentes, con el artificio de su armonía y concierto tienen en peso a su compañera la tierra en el fiel y medio de los cielos, con cuya música y templança se crían y producen todas las cosas en ella. Con esta música, pues, este gran mundo se gobierna, y el pequeño mundo que es el hombre, con música de los quatro elementos se mueve y rige, ca el ánimo del hombre, como dixo Aristóteles, o es música o tiene música y armonía; el hombre, luego, música es y con música está compuesto, a quien de todos los animales el conoscimiento, exercicio y juyzio della naturalmente conviene. Y assí parece que el hombre perfecto, según los Platónicos, en movimiento razonable consiste, y el movimiento en orden, la orden en rithmo y armonía, que es cuenta y consonancia de cuerpos y bozes; y la armonía en choros ordenados, conviene, pues, por naturaleza al hombre, que sólo conosce esta cuenta y orden de armonía que de razón nace, ca la música ¿qué otra cosa es, sino orden, razón, concierto y templança, de que la religión nasce, la phi[loso]phia, las artes, las virtudes y vida perfecta que en música están fundadas?

Con música, luego crio Dios todas las cosas visibles deste mundo inferior y las invisibles y apparentes del superior, que lo desta baxa sphaera por las de arriba se gobierna y aun por lo de acá lo de allá se conosce. Por la música, pues, conocemos a Dios, con Música de choros le honrramos y sanctificamos, ca con ella quiere Dios ser alabado y glorificado. Y assí es que con música le sacrificamos y solennizamos, que los divinos officios con música se celebran, los sacerdotes con música enseñan la religión y culto divino a los seculares, e los sanctos templos con música están fundados. Con música, pues, nos acercamos a Dios y Él a nosotros, y finalmente con la música creçe la charidad, la piedad, la contemplación y devoción de los fieles, ca con la música se enciende el espíritu, y se levantan los ánimos en alabança y conoscimiento de su criador, con que la sanctidad, la perfección y gozo del summo bien se consigue y alcança, de que el divino Platón dezía que la Música era don y obra de Dios, para descanso, consuelo y recreación del hombre. Y otrosí, para gloria y alabança suya.

Divina cosa es, luego, la música y muy provechosa y necessaria para el hombre, y digna que todos los buenos y sabios la deprendan y traten con el entendimiento. Esta, pues, haze a los hombres apuestos, concertados, mansos, tratables, limpios, humanos, humildes, osados, animosos, de buena condición y conversación, y finalmente engendra otras muchas y grandes virtudes en sus amadores, de do nacen las buenas y loables costumbres. Con ésta crece la concordia y amistad entre los hombres; con ésta el sosiego del cuerpo y mansedumbre del ánima se perfecciona; con ésta todos los hombres, como dixo Platón, se provocan a compañías y ligeramente se ayuntan a fiestas y regozijos, y finalmente con la música las gentes y pueblos se alegran y creçen, y las repúblicas, en buenos y sabios gobernadores, se adornan y augmentan. Ca con música

enseñaban los sabios las artes, las virtudes y las buenas costumbres a los que poco sabían, como de Orpheo, de Lino, de Museo y de Amphión muchos escribieron. El mundo, luego, el hombre, el alma, la religión, los sacrificios, las virtudes, las artes y repúblicas en música consisten, y de música tuvieron principio.

Con razón, pues, los antiguos gentiles atribuyeron gran gloria y veneración a la música, ca es de gran fuerza y eficacia, y de insigne provecho y remedio para los humanos. Y así claro parece, ca al remador el cantar le anima, a quien la voz y mando del Maestro dio principio, al mísero la música le esfuerça, al entristecido alegra, al enfermo recrea, al caminante alivia, al cuydoso descansa, al doloroso consuela, al solo pastor en los yermos acompaña, a los sentidos de los infantes mueve, y con ella a los enojados niños las amas acallan, y finalmente a todo linage de hombres y hedades es apazible la música. De do, no sólo la hizieron arte liberal y digna de nobles y cortesanos entendimientos, pero aun en todas las otras artes y disciplinas la entremetieron y mezclaron. Con ella ponían valor en las repúblicas, leyes y costumbres, y aun con ella davan arte y gracia a todas las cosas que escrevían y tratavan. Y así claro parece que los grandes oradores en música fundavan sus oraciones populares, con música adornavan sus razonamientos en el Senado, con consonancias y rithmos polían los períodos y cláusulas, con tonos músicos concertavan la suavidad de la voz entonando cada cosa con lo que significava, y finalmente con música concertada moderavan el rostro y componían el movimiento de todos los miembros y cuerpo. Con consonancias, pues, movían, applazían, enseñavan y persuadían la razón de lo que más querían. Quien dudara del grande artificio de música en que los poetas van fundados y de la medida de rithmos y consonancias de sus versos y compostura, ca con ella instruyen, deleytan, inçitan y afficionan, y aun arrebatan los ánimos de los oyentes, de que el divino Platón dezía que toda la poesía no era sino una imitación y traslado de la música, de que el saber de cosas honestas deçiende. E así parece que los antiguos a unos mismos llamavan músicos y poetas y sabios, y aun los primeros theólogos que de cosas divinas hablaron, músicos y poetas fueron, conviene a saber: Mercurio, Trimegisto, Orpheo, Lino, Museo, Amphión, Thamiras, Olinpo, Marsias, Connus, de quien la deprendió Sócrates, y otros muchos. Las musas dizen los poetas, inventoras fueron de la música y de las liberales artes. Las sirenas de Homero con cantos y versos consonantes aprometían scientia y conocimiento de cosas de immortalidad, si se les creyera. También el Apollo Déléphico en verso músico dava sus oráculos y respuestas, y otrosí las Sibillas sus prophecías. Antiquíssima cosa es, luego, la música, pues, como diximos, del armonía de los cielos tomó fundamento y de su hazedor. Fue tan tenida de los Lacedemonios y Athenienses antiguos, que, como dize el mesmo Platón, tenían por muy usada costumbre y ley enseñar a los hijos de los nobles letras y música, en especial de la vihuela. Esta misma costumbre tomaron después los Romanos, y aun por ella se olvidaron algún tiempo de otras artes. Conocido, pues, el provecho que della se seguía, muchos sabios philosophos se preciaron della, como Pythágoras, Aristóxeno, Hismenías, Asclepiades, Xenócrates, Platón, Aristóteles, Theophrasto, Galeno, Plutarcho, e después el sancto Boetio, y aun algunos, después de viejos, le empezaron a deprender, como de Sócrates refiere Cicerón, que en la postrera edad deprendió a tañer vihuela; y otrosí grandes y señalados capitanes la deprendieron a tañer y cantar con ella, conviene a saber: Achilles, fuerça del ejército griego, de su maestro Chirón, y Epaminondas, varón principal de la Grecia, y otros muchos. Y así es que en todos los vanquetes y regozijos que en Athenas los nobles y sabios entre sí hazían, cantavan a instrumentos músicos de vihuelas y flautas de mano en mano, los valerosos acontecimientos y señaladas hazañas que insignes capitanes en servicio de su república y por libertad de su patria avían hecho. Creo porque con más voluntad se oyesse y con menos trabajo se conservasse la memoria de lo passado, y que desta manera no perecería la historia de personas y hechos notables, y aun porque con la suavidad y consonantia de voces y cuerdas se ençienden y levantan los ánimos de los que oyen y ligeramente se inçitan a amar e imitar aquello que con artificio de música se canta y consueña. A esta causa fue reprehendido y aun tenido en poco de menos sabio el valeroso capitán y no menos philosopho Themístocles, porque en un vanquete no supo tocar una vihuela. Autores graves escriven que los antiguos griegos usavan de un género de música que llaman Phrygio, para entrar y cometer a los enemigos en las batallas, porque encendía la sangre en esfuerço y animava los coraçones a mayor fortaleza y osadía; y que otrosí los soldados y exércitos de los Lacedemonios se mudavan y acometían con rithmo y compás de flautas, porque todos se moderasen y anduviesen en orden y consonancia y no más el uno que el otro, como oy día se haze, y así es que la diferencia de los instrumentos y tonos de la música, como dize Aristóteles, causan diferentes movimientos y mudanças en los ánimos de los que oyen, que unos mueven a alegría, otros a tristeza, a otros a contemplación, otros a sueño, otros a furor, otros a lascivia, otros a templança, otros a mansedumbre y concordia, otros a castidad y devoción, otros a osadía y esfuerço y a otros diversos affectos. De donde los griegos celebran çinco géneros de música, de cinco provincias, de tanta eficacia y perfección, que tales paravan los coraçones y voluntades de los oyentes, quales eran sus tonos y consonantias, conviene a saber, de los Phrygios, de los Dores, de los Lidios, de los Tónicos (sic) y de los Aólicos, de que los antiguos

músicos hizieron arte. Esto conoscemos asaz [e]n los poethas que con música y consonancia, como diximos, componen sabiamente sus versos con tanta cuenta y razón que los llamaron números, y en tanta diferencia de composturas y rhithmos, que mueven los affectos que arriba nombramos. Esta diversidad de tonos, sonos, consonancias y rhithmos de devida proporción, con otros muchos primores músicos, se hallan en una vihuela, todo junto y más perfectamente que en otro instrumento alguno. Ca en la vihuela es la más perfecta y profunda música, la más dulce y suave consonantia, la que más applaze al oýdo y alegra el entendimiento, y otrosí la de mayor efficacia que más mueve y enciende los ánimos de los que oyen. Muchas cosas podría traer en loor de la música y de la vihuela, pero déxolo, porque todo lo que se puede dezir y está dicho della no yguala al loor y gloria que mereçe, aunque nadie la vitupere.»

«IN HENRRICI SUMMI MUSICI SYRENAS EPIGRAMMA,

NULLO AUTHORE

QVISQVIS dulcisonos musarum gnosceret cantus
 Gliscis, et Aonis consona fila lyrae,
 Audi Demodochum sacrum, quem doctus Apollo
 Edocuit fidibus, quem comitesque nouem
 Naturae gnatum dices, artisque mirandae
 Mirificos alta qui tonat arte sonos.
 Diuinum credas resonantem Poëana carmen,
 Et per septenos plectra mouere polos.
 Huc pete, pelle moras, non sunt hic horrida saxa,
 Quae in mare Syrenum praecipitare solent.
 Innocua oblectant hae cunctos voce camenae,
 Et retinent tutas carmine et arte rates.
 Non Acheloides sunt hae, sed Calliopides,
 Nec nantes mergunt, sed tamen ore placent.

EIVSDEM NVLLI TETRASTICHON

ITHACVS ad cantus Syrenum clauserat aures,
 Ne patriae oblitus carmine, saxa colat.
 Si sapis nostras, o Lector dirige, cursum,
 Nulla vado hoc leui tristia fata iacent.»

RELACIÓN DE LA OBRA

Pues que la intención del libro se á declarado, conviene dezir las reglas para entender la cifra y particulares cosas que en él se contienen. Primeramente las seys rayas siguientes, que debaxo están figuradas, son las seys cuerdas de la vihuela, tomándolas desta manera.

Sesta	_____	Sesta
Quinta	_____	Quinta
Quarta	_____	Quarta
Tercera	_____	Tercera
Segunda	_____	Segunda
Prima	_____	Prima

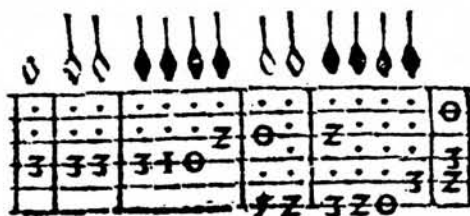
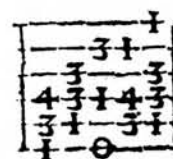
En estas seys cuerdas se muestran las siguientes cifras, que son los números para conocer el valor de cada traste, contando de uno hasta diez, exemplo: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, X, salvo esta letra o que en la cuerda que estuviere se á de tocar en vazío, de manera que las presentes cifras os han de servir a mostraros en qué trastes se an de poner los dedos en la vihuela, como aquí está figurado.

En el primero traste, la sesta
Quinta, en el tercero traste
Quarta, en el tercero traste
Tercera, en el tercero traste
Segunda, en el primero traste
Prima, en el primero traste

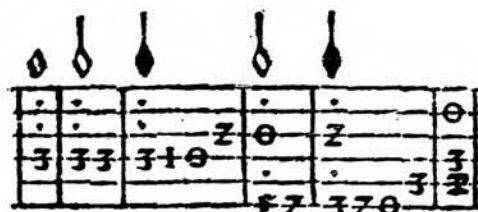


Quando las cifras están una después de otra, tañerse an las cuerdas de la vihuela una después de la otra, como arriba os está figurado; y si vienen dos o tres o quatro cifras juntas frontero unas de otras, tañerse an las cuerdas de la vihuela juntas, como aquí se figuran.

Pues que ya se á tratado de las seys cuerdas y trastes de la vihuela, es menester saber el compás y ayre con que se á de tañer la música del presente libro. El compás en la música es un alçar de pie o mano por yqual tiempo. Y ansí las cifras que estuvieren encerradas entre dos líneas, que atraviesan de alto a baxo, es a saber, de la sexta hasta la prima, aquellas tales cifras encerradas valen vn compás; si es un golpe, se le dará valor de un semibreve; si ay dos golpes, dos mínimas; si ay quatro golpes, quatro semínimas, y ansi todo número que esté con otros o por sí se le dará el valor de la figura que tuviere por señal. Exemplo:



Ay unos puntillos que van de la cifra a las figuras del compás de canto de órgano, y pónense para que se conosca más presto lo que se á de tañer. Assímismo todos los golpes que vinieren de una figura de canto de hórmano a otra se tañerán al compás de la primera señal que oviere hasta que venga señal diferente, que si es un semibreve todos los golpes siguientes hasta llegar a otra figura diferente valdrán un semibrebe, que es un compasillo, y si fuere mínima o qualquiera otra señal valdrá lo que la primera, hasta que venga otra diferente; y porque en los puntillos sobredichos y en esto se vea la claridad, bolveré a poner los mismos puntillos de aquí arriba.



Ya que se á tratado del compás, resta tres maneras de proporciones que en este libro se hallarán, que es número ternario de tres mínimas al compás, o tres semínimas o tres semibreves y conocerse á quando estuviere esta señal 3 encima de la cifra. También es de saber que toda cifra colorada se pone para cantar y que no se dexa de tañer, y si estuviere al principio del compás, siendo una, vale una semibreve, y si fueren dos cifras coloradas, si la segunda cifra tuviere un puntillo colorado encima de la dicha cifra, aquella tal cifra vale un semibrebe; esto es para que si se cantare la dicha cifra no dexa la boz de cantar, hasta que venga otra cifra. En algunas partes ay puntillos negros puestos de lado y debaxo, y de la misma manera sirven que los primeros susodichos. Ay otros puntillos en el libro tercero, que es en el canto de hórmano de los motetes y canciones, que están debaxo de ciertas letras de a, b, c, los quales son para declarar más presto la consonantia de la cifra que viene con el canto de hórmano, y pónese por trechos para que no sea tan difficultoso de hallar.

No ay más de un tiempo, el qual significa desta manera: C para conocer que en qualquiera parte que estuviere la dicha obra se taña a espacio; y si estuviere con dos puntillos, más a priesa: C ; y si con tres, muy más a priesa. Ay una señal, y es esta X , y pónese para tornar a tañer de la dicha señal hasta otra misma que estará puesta. Ay cosas fáciles y difficultosas de tañer, y porque cada qual conozca lo que le conviene tañer según su mano y habilidad, hallará las obras deste libro en tres grados: a donde el dixere primero grado, es lo más fácil de tañer, y diziendo segundo grado, es un poco más difícil, y siendo del ter-

cero grado, es lo más dificultoso de tañer; y no son tan difíciles que qualquiera que razonable mano tuviere lo podrá tañer. Otras cosas más dificultosas se pudieran poner en el libro, pero la vigüela no consiente grandes dificultades. También se pudieran poner cosas más fáciles de tañer, pero no tuviera ser la música dello. Ay algunas fantasías que carecen de redoble, y también traen consigo dificultad; mas los que tuvieren alguna habilidad, gozarán de redobles y horden de bozes que en el presente libro se hallan. Es de saber que si en alguna compostura de las que tengo puestas en dos vihuelas acaesciere parescer aver falta de alguna mínima o semibreve, sepan que no fue descuydo, sino porque para que la música fuesse más sabrosa, fue necesario tomar la una vihuela a la otra la dicha mínima o semibreve y por escusar golpes desabridos que sola una vihuela trae consigo, y ansimismo por quitar dificultad en esto y en algunas de las composturas que se tañen por sí. Ay una señal, y es esta: ii; y pónese para tornar a cantar la letra de lo pasado, como en el canto de hórmano se acostumbra, porque algunas veces se hallará la cifra colorada sin letra y áse de tañer desta manera. Ay otras señales en el libro del a.b.c., do éstas están puestas: en el libro donde se canta el falsete y en el libro para tañer dos juntos en dos vihuelas. Y en el dicho libro que es para cantar falsete, pónense las dichas señales del a.b.c. en el canto de hórmano y en la cifra, para que más presto se halle el punto con la cifra y se acierte muy presto; y en lo de las dos vihuelas, para que, si tañendo juntos en concierto, alguno se perdiere, por las dichas señales del a.b.c. se buelvan a concertar luego. Las aspiraciones y guardas que en la cifra se hallaren, guardarse an como en el canto de hórmano porque son las mismas; y tengan aviso en las aspiraciones que en la cifra están puestas, que parecen primer traste.

Este libro se á repartido en siete libros por la razón que ya se á oydo. Y para que cada uno halle lo que el convenga tañer, mire la tabla a donde hallará lo que le conviniere; y los que tuvieren buena mano no se maravillen de algunas cosas del primero grado, porque en ellas no puede aver la música que en lo más dificultoso. Y como mi fin fue aprovechar a todos; como cada uno tome lo que le conviniere a su mano, tengo entendido que no terná razón de poner falta. Una cosa se á de mirar para que la música de las fantasías y otras cosas en el presente libro se tañan de buen ayre: que se mire el tiempo y conforme a él se taña la dicha música, porque si á de yr apriesa y se tañe a espacio no parecerá bien, y por esto es menester mirar la intención del Auctor.

Esta regla de suso es para tañer perjetamente la cifra.»

TABLA

TABLA DE LAS OBRAS DE CONTRAPUNTO QUE AY EN EL PRIMERO LIBRO

Dos fugas en el primero grado para entender la proporción de la música a tres voces.....	fol. i
<i>Agnus Dei</i> , en el primero grado, a tres bozes, sobre mi, fa, re, sol, fa, mi	fol. i
<i>Benedictus</i> , en el segundo grado, a tres bozes, buelto el canto llano.....	fol. ii
<i>Osanna</i> , en el segundo grado, a tres bozes, sobre el dicho mi, fa, re, sol, fa, mi.....	fol. ii
<i>Agnus Dei</i> , en el tercero grado, a quatro bozes.....	fol. ii
<i>Agnus Dei</i> , en el tercero grado, añadido en ciertas partes, a quatro bozes. Josquin	fol. iii

TABLA DEL SEGUNDO LIBRO EN QUE AY MOTETES DE FAMOSOS AUCTORES Y HISTORIAS DE LA SAGRADA ESCRITURA A SONADA DE ROMANÇES VIEJOS Y VILLANCICOS Y OTRAS COSAS

<i>Laudate Dominum omnes gentes</i> , en el segundo grado, a quatro bozes. Layole.....	fol. v
<i>O gloriosa Dei genitrix</i> , en el segundo grado. Gombert.....	fol. v
<i>Beata quorum agmina</i> , en el segundo grado, a quatro.....	fol. vi
<i>Si bona suscepimus</i> , en el segundo grado, a quatro.....	fol. vi
<i>Infirmilitatem nostram</i> , en el tercero grado, a quatro. Verdelot	fol. vii
<i>Repleti sunt quidem Spiritu Sancto</i> , en el tercero grado, a quatro. Verdelot.....	fol. viii
<i>Panis quem ego dabo</i> , en el tercero grado, a quatro. Lupus.....	fol. viii
<i>Hic precursor et dilectus</i> , en el segundo grado, a quatro. Gonbert.....	fol. ix
<i>Exultet celum laudibus</i> , en el segundo grado, a quatro. Sepúlveda.....	fol. x
<i>Ave Maria</i> , en el tercero grado, a cinco. Loiset.....	fol. x
<i>Iesum queritis</i> , en el tercero grado, a quatro. Loyset.....	fol. xi
<i>Tibi soli peccavi</i> , en el segundo grado, a quatro. Jaquet.....	fol. xii

<i>Aparens Christus</i> , en el tercero grado, a cinco. Gomber.....	fol. xiii
<i>Veni in altitudinem maris</i> , en el tercero grado, a cinco. Jaquet.....	fol. xiii
<i>Nonne disimulavi</i> , en el segundo grado, a cuatro. Morales.....	fol. xv
<i>Virgo prudentissima</i> , en el segundo grado, a cuatro. Pieton.....	fol. xv
<i>Peccavi supra numerum</i> , en el tercero grado, a cinco. Adriano.....	fol. xvi
<i>Augustine lux doctorum</i> , en el tercero grado, a cinco. Adriano	fol. xvii
<i>Ave Maria</i> , en el tercero grado, a seis. Josquin.....	fol. xvii
<i>Ante quam comedam</i> , en el tercero grado, a cinco. Vicencio Ruffo.....	fol. xviii
Historia de como Matatías llora la destruyción de Hierusalem, en el primero grado.....	fol. xix
Historia de como el propheta Helías huyó por el desierto, en primero grado	fol. xx
Historia de Judith quando siendo biuda degolló a Holofernes, en el primero grado.....	fol. xx
<i>Laudate dominum Deum nostrum</i> , en el segundo grado.....	fol. xxi
Proverbio «De hazer lo que iure», en el segundo grado.....	fol. xxi
Villancico «Auchelina», primero grado	fol. xxi
Villancico «Eulalia borgonela», primero grado.....	fol. xxii
Villancico «O que en la cumbre es ya el peccado de uso y costumbre», en el segundo grado....	fol. xxii
Villancico «Muera en las hondas», en el primero grado	fol. xxii
Soneto a manera de ensalada «Corten espadas afiladas lenguas malas», en el segundo grado..	fol. xxii
Villancico «A monte sale el amor», en el primero grado.....	fol. xxiii
Villancico «De dónde venís, amore», en el segundo grado.....	fol. xxiii
Villancico «Corona de más hermosas», en el primero grado.....	fol. xxiii
Villancico «Desposósete tu amiga, Juan pastor», en el primero grado.....	fol. xxiii
Soneto «Rugier qual sempre fui», en el primero grado	fol. xxiii
Villancico «Con qué la lavaré», en el segundo grado	fol. xxiii
Villancico «Cómo puedo yo bivar», en el primero grado	fol. xxiii
Villancico «Las tristes lágrimas mías», en el segundo grado.....	fol. xxv
Villancico «Sea quando recordares», en el tercero grado.....	fol. xxv
Romance «Los braços traygo cansados», en el segundo grado.....	fol. xxv
Villancico «Arde coraçón, arde», en el primero grado.....	fol. xxvi
Romance «Ya cavalga Calayños»	fol. xxvi
Villancico «La bella malmaridada», en el segundo grado	fol. xxvi
Villancico «Dónde son estas serranas», en el primero grado.....	fol. xxvi

TABLA DEL TERCERO LIBRO EN QUE AY OBRAS, CANCIONES Y VILLANCICOS
PARA CANTAR EN FALSETTE, NO TAÑENDO LO QUE SE CANTARE

Motete <i>Vita dulcedo</i> , en el segundo grado	fol. xxvii
Motete <i>In te Domine speravi</i> , en el tercero grado. Lupus.....	fol. xxviii
Motete <i>O quam suavis est</i> , en el segundo grado.....	fol. xxix
Motete <i>Hierusalem luge</i> , en el segundo grado. Verdelot.....	fol. xxx
Motete <i>Cum invocarem</i> , en el primero grado. Verdelot	fol. xxxi
Motete <i>Ut fidelium propagatione</i> , en el segundo grado. Ortiz.....	fol. xxxi
Lamentación <i>Hierusalem</i> , en el segundo grado. Ortiz.....	fol. xxxii

CANCIONES

Canción «Se pur te guardo», en el primero grado.....	fol. xxxiii
Canción «Quid prodest ad surdus», en el primero grado. <i>Ovidii carmen</i>	fol. xxxiii
Canción «Se in me extremo», en el primero grado.....	fol. xxxiii
Canción «Gloriar mi possio, donne», en el primero grado. Verdelot	fol. xxxv
Canción «Madonna, qual certeza», en el primero grado. Verdelot	fol. xxxv
Canción «Qui la dirà», en el segundo grado	fol. xxxvi
Canción «Madona, non so dir tante parole», en el segundo grado. Verdelot..	fol. xxxvii
Canción «Dormendo un giorno», en el segundo grado. Verdelot	fol. xxxviii

Canción «Vita de la mia vita», en el primero grado. Verdelot.....	fol. xxxix
Canción «Amor, tu say», en el primero grado. Archadelt.....	fol. xl
Canción «Italia mia», en el segundo grado. Verdelot.....	fol. xli
Canción «Quién me otorgase, señora», en el segundo grado. Juan Vázquez	fol. xlii
Canción «Aunque mill años turases», en el segundo grado. Anrríquez.....	fol. xliii
Canción de las reynas de España, en el primero grado. Anrríquez.....	fol. xliii
Canción «Señora, si te olvidare», en el primero grado. Anrríquez.....	fol. xliiii
Canción «Jamás cosa que quisiesse», en el primero grado. Anrríquez.....	fol. xliiii

TABLA DEL CUARTO LIBRO EN QUE AY OBRAS COMPUESTAS DE FAMOSOS AUTORES, PARA TAÑER DOS JUNTOS EN DOS VIHUELAS, EN QUATRO MANERAS DE TEMPLES EN UNISONUS, EN TERCERA, EN CUARTA, EN QUINTA

<i>Assiste parata</i> , en unisonus, a cinco. Gonbert.....	fol. xlv
<i>Et in Spiritu Sanctum</i> , de la missa, sobre la canción «Mille regres», en unisonus, a seys. Morales.	fol. xlvi
«Petite camusete», en unisonus, a seys. Adriano	fol. xlvii
Sobre el tenor del Conde Claros, en tercera menor, a cinco. Anrríquez.....	fol. xlviii
<i>Andreas Christi famulus</i> , en tercera menor, a cinco. Morales.....	fol. xlix
<i>Quanti mercenarii</i> , en tercera menor, a cinco. Morales.....	fol. l
Patrem de «Beata Virgine», en quarta, a cinco. Josquin	fol. li
<i>Cum Sancto Spiritu</i> , en quarta, a cinco. Morales.....	fol. lii
<i>Pater noster</i> , en quarta, a seys. Adriano.....	fol. lv
Canción «Payne trabel», en quarta, a seys.....	fol. liiii
Canción de «Si bivit», en quinta, a seys. Adriano.....	fol. lv
<i>Obsecro te domina</i> , en quinta, a cinco. Josquin.....	fol. lvii
Sobre el tenor de la baxa, en quinta, a quatro. Anrríquez.....	fol. lviii
<i>Inviolata</i> , en quinta, a seys. Josquin	fol. lx
La tercera parte del dicho motete, en quinta, a cinco. Josquin.....	fol. lxi
<i>Jubilare</i> , en quinta, a seys. Morales.....	fol. lxi

TABLA DEL QUINTO LIBRO EN QUAL SE TRATA DE FANTASÍAS

Fantasia suelta, en el primer grado	fol. lxiii
Fantasia, en el primero grado	fol. lxiii
Fantasia sobre vn <i>Benedictus</i> , en el primero grado.....	fol. lxliii
Fantasia en el segundo grado, sobre la entrada de una baxa.....	fol. lxliii
Fantasia suelta, en el tercero grado	fol. lxv
Fantasia, en el tercero grado.....	fol. lxv
Fantasia, en tercero grado, remedando el <i>Aspice</i> de Gombert.....	fol. lxvi
Fantasia, en el tercero grado, remedando a unos versos de una <i>Magnificat</i> de Morales.....	fol. lxvii
Fantasia, en el segundo grado, contrahecha a otra estrangera.....	fol. lxviii
Fantasia, en el tercero grado, remedando a vn <i>Pleni</i> de contrapunto	fol. lxviii
Fantasia, en el segundo grado, remedando a una entrada de <i>Ave maris stella</i>	fol. lxix
Fantasia suelta, en el primero grado	fol. lxix
Fantasia suelta, en el segundo grado, de contrapunto.....	fol. lxix
Fantasia, en el tercero grado, contrahecha a la del Milanés.....	fol. lxx
Fantasia, en el tercero grado, remedando al motete de Gombert <i>Inviolata</i>	fol. lxxi
Fantasia, en el tercero grado, remedando de la mitad adelante a un <i>Benedictus</i> de la Misa de Mouton, «Tua est potentia»	fol. lxxi
Fantasia, en el tercero grado, remedando a la entrada de la Gloria de la Missa de «Panis, quem ego dabo»	fol. lxxii
Fantasia suelta, en el primero grado.....	fol. lxxiii
Fantasia, en el segundo grado, remedando al postrero <i>Chirie</i> de la Misa de Josquin, de «Beata Virgine».....	fol. lxxiii
Fantasia, en el segundo grado, remedando a vn <i>Pleni</i> de una Misa de Bauldoin.....	fol. lxxiii

Fantasia sobre una entrada de una canción.....	fol. lxxv
Fantasia, en el tercero grado, remedando a algunos pasos de la Misa de Josquin de «Ave maris stella»	fol. lxxv
Fantasia, en el tercero grado suelta	fol. lxxvi
Fantasia, en el segundo grado, remedando a un <i>Quia facit</i> , de contra punto	fol. lxxvii
Fantasia, en el segundo grado, suelta.....	fol. lxxvii
Fantasia, en el primero grado, suelta.....	fol. lxxviii
Fantasia, en el tercero grado, contrahecha a otra del Milanés.....	fol. lxxviii
Dos fantasías, en el tercero grado, remedando a la primera y segunda parte del motete <i>Queramus cum pastoribus</i>	fol. lxxix
Fantasia, en el tercero grado, de consonancia suelta.....	fol. lxxx
Fantasia, en el segundo grado, suelta.....	fol. lxxxi
Fantasia, en el tercero grado, suelta.....	fol. lxxxi
Fantasia, en el tercero grado, suelta.....	fol. lxxxii

TABLA DEL SEXTO LIBRO EL QUAL TRATA DE PARTES DE MISAS, DÚOS, CANCIONES Y SONETOS

<i>Qui tollis</i> de la Misa de «Pange lingua», en el tercero grado	fol. lxxxiii
<i>Osana</i> , en el segundo grado. Mouton.....	fol. lxxxiii
<i>Agnus Dei</i> , en el primero grado.....	fol. lxxxiii
<i>Agnus Dei</i> , de la Misa de «Gaudeamus», en el tercero grado. Josquin.....	fol. lxxxiii
<i>Cum Sancto Spiritu</i> , de la Misa de «Ad fugam», en el tercero grado. Josquin.....	fol. lxxxv
<i>Cum Sancto Spiritu</i> , de «Beata Virgine», en el tercero grado. Josquin.....	fol. lxxxv
<i>Et incarnatus est</i> , de la misa de «Faysan regrés», en el tercero grado. Josquin.....	fol. lxxxv
Otra parte de la dicha misa, en el tercero grado. Josquin.....	fol. lxxxv
<i>Crucifixus</i> , de la misa de «Quem dicunt homines», en el segundo grado.....	fol. lxxxvi
Dúo <i>Et resurrexit</i> , primero grado	fol. lxxxvi
Dúo <i>Benedictus</i> , primero grado.....	fol. lxxxvi
Dúo <i>Pleni sunt</i> , en el primero grado.....	fol. lxxxvi
Dúo <i>Agnus Dei</i> , en el primero grado.....	fol. lxxxvii
Dúo <i>Pleni sunt</i> , en el primero grado.....	fol. lxxxvii
Dúo <i>Per illud ave</i> , en el tercero grado. Josquin.....	fol. lxxxvii
Dúo <i>Et misericordia eius</i> , en el primero grado.....	fol. lxxxvii
Soneto, en el tercero grado, «Si tantos monteros».....	fol. lxxxvii
Canción «Adiu, mes amours», en segundo grado	fol. lxxxviii
«Diviencela», en el segundo grado.....	fol. lxxxviii
«Teresica hermana», en el tercero grado.....	fol. lxxxix
«A mi sufle», en el segundo grado.....	fol. lxxxix
Soneto lombardo a manera de dança, en el primero grado.....	fol. lxxxix
Soneto, en el primero grado.....	fol. xc
Soneto, en el segundo grado.....	fol. xc
Soneto, en el primero grado.....	fol. xc
Soneto, en el primero grado	fol. xc
Soneto, en el primero grado	fol. xc
Soneto, en el primero grado	fol. xci
Villancico «Dichosa fue mi ventura», en el primero grado.....	fol. xci
Soneto, en el primero grado	fol. xci
Soneto, en el primero grado	fol. xci
Soneto, en el primero grado	fol. xcii
Soneto, en el primero grado.....	fol. xcii
Soneto, en el primero grado	fol. xcii
Soneto, en el primero grado	fol. xcii
Soneto, en el primero grado	fol. xcii
Canción «Omni mal de amor procede», en el segundo grado. Morales.....	fol. xcii
Soneto a sonada de «Lo que queda es lo seguro», en el primero grado.....	fol. xciii
Soneto, en el tercero grado.....	fol. xciii

Para dis cantar,

✿ Silua de sirenas, ✿



AGLORIA Y ALA

BANCA DE NUESTRO REDEMTOR Y MAESTRO

Iesu Christo, y de su gloriosa madre, Fenescce el libro Llamado Silua de sirenas. Com-

puesto por el excelēte musico Anrriquez de Valde rauano, Dirigido al Illustri-

ssimo señor don Francisco de Çuñiga Conde de Miranda, &c, Fue

impresso en la muy insigne y noble villa de Valladolid

Pincia otro tiempo llamada

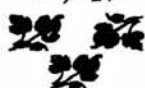
POR FRANCISCO FERNANDEZ DE CORDOVA

imprefor, l unto alas Escuelas Mayores, Acabose a

veynte y ocho dias del mes de Iulio

De este Año de

1547



✿ Ne ingenium volitet, ✿



✿ Paupertas de primit ipsum, ✿

Soneto «Gentil galans», en el tercero grado.....	fol. xciii
Soneto a la sonada de «Benedicto sea el iorno», en el primero grado.....	fol. xciii
Soneto, en el primero grado.....	fol. xciii
Soneto «Viva la Margarita», en el segundo grado.....	fol. xciii

TABLA DEL LIBRO SÉPTIMO LA QUAL TRATA DE PAVANAS Y OTRAS DIFERENCIAS

Quatro diferencias sobre la pavana, por grados.....	fol. xciii (sic)
Tres diferencias sobre la dicha pavana, por otro tono.....	fol. xcv
Siete diferencias sobre «Guárdame las vacas», del primero y segundo grados.....	fol. xcvi
Diferencias sobre el tenor del Conde Claros, por dos partes, para discantar la pavana real.....	fol. xcvi
Música para discantar sobre un punto.....	fol. ciii

FIN DE LA TABLA»

«AVISO PARA QUE LA MÚSICA DESTE LIBRO SEA BIEN TAÑIDA

Conviene a saber que quando se tocara una consonancia de dos, o tres o quatro bozes, o canto llano sobre contrapunto, desta manera, quarta en segundo traste y segunda en primero traste juntas, y luego segunda en vazío sola, este dicho golpe, que es segunda en vazío, el dedo de la quarta que estava puesto para el primero golpe no se á de levantar, hasta que passe la dicha segunda en vazío. Y así de imperfecta a perfecta estará el dedo quedo, como de trezena a dozena, o de honzena a dezena, y de sesta a quinta, de manera que á de sonar bien el punto o consonancia que se tocara sobre el dedo del punto que primero se tocó, si no fuere donde se oviere de levantar el dedo, para sonar otras cosas o puntos diferentes.»

«DE LOS TONOS

En la vihuela yo no hallo tono particular, mas de que qualquiera tono se tañe mejor por una parte que por otra. Y para conocer los tonos, a de ser en tres maneras. Primeramente en el término, y lo segundo en las cláusulas, lo tercero en la cláusula donde fenescen. Y así es que primero y segundo tonos hazen en su cláusula en de sol re, tercero y quarto en e la mi, quinto y sexto en fe fa, ut, séptimo y octavo en ge sol re ut. Los tonos que se intitulan mixtos, llamanse así por que no guardan la regla, que son irregulares. Algunas vezes acaba la música en una consonancia o cadencia, lo qual no se á de tomar por cláusula para conocer el tono, si no en los finales y causas sobredichas.»

Sigue la parte de música y termina con el presente

COLOFÓN

«A gloria y alabança de nuestro Redemptor y Maestro Iesu Christo, y de su gloriosa madre. Fenescce el libro llamado *Silva de sirenas*, compuesto por el excelente músico Anrríquez de Valderrábano. Dirigido al Illustríssimo señor don Francisco de Çúniga, Conde de Miranda, etc. Fue impresso en la muy insigne y noble villa de Valladolid, Pincia otro tiempo llamada, | por Francisco Fernández de Córdova, impresor, junto a las Escuelas Mayores. Acabóse a veynte y ocho días del mes de Julio deste año de 1547.»

Al pie del colofón, una figura alegórica del dios Mercurio, con la inscripción latina «Ne ingenium volitet, Paupertas deprimit ipsum», dividida entre la parte superior e inferior de la figura en cuyo pie se lee el anagrama del impresor.

Número y compa- ñación	Títulos (incipit de los textos)	Elemento sonoro	Temple	Formas	Partes o voces	Tiempo	Grado	Autor	Observaciones
1. f. 1 2. f. 1 ^v 3. f. 19 ^v	Fuga I, a tres. Fuga II, a tres. Ay de mí, dice el buen padre	Vihuela Vih. C.V.	La Sol Sol	Fuga Fuga Romance	3 3 4	No indicado Despacio Algo aprieta	1.º 1.º 1.º	Anríquez Anríquez Anónimo- Anríquez	Para entender la música a tres voces. Para cantar y tañer. De la Sagrada Escritura. Libro I de los Ma- cabeos. El canto llano en el tenor. Pedrell, <i>Cancionero pop. español</i> , t. III, n.º 58. Sagrada Escritura. Episodio de la historia del profeta Elías. C. II. en el tenor. Sobre la historia de Judith. C. II. en el tenor. «De nueva manera». C. II. en el bajo. Morphy, <i>Les luthistes espagnols du XVI siècle</i> , pág. 157, n.º 14.
4. f. 20	Adormido se á el buen viejo	C.V.	Mi	Romance viejo	3	a.a.	1.º	Anónimo- Anríquez	De una frottola de Marchetto Cara. C. II. en el bajo. Morphy, l. c., pág. 171, n.º 24. Fausto Torreblanca, <i>Il segreto del Quattro- cento</i> , págs. 73 y ss.
5. f. 20	En la ciudad de Betulia	C.V.	Mi	Romance	4	a.a.	1.º	Anónimo- Anríquez	Parte de la Ensalada «La Negrina», de Flecha. Vid. J. Romeu Figueras, <i>Anuario Musical</i> , n.º XIII, págs. 93.
6. f. 21	De hacer lo que juré	C.V.	La	Proverbios	3	a.a.	2.º	Anónimo- Anríquez	Morphy, op. cit., pág. 158. De la Ensalada «Bon Jorn», de Alberch Vila. Vid. J. Romeu Figueras, op. cit., 94. G. Morphy, l. c., n.º 6, pág. 144.
7. f. 21 ^v	Auchelina vel auchelina	C.V.	La	Soneto	3	a.a.	1.º	Anríquez	A manera de ensalada contrahecha al de Cepeda. C. II. en el tenor. Miguel Querol Gavaldá, <i>Cancionero de Me- dinaceli</i> , n.º 51, pág. 131. Cf. J. Romeu, op. cit., 94. Morphy, n.º 23, pág. 169.
8. f. 22	Eulalia bor gonela	C.V.	Mi	Soneto	4	A.	2.º	Flecha- Anríquez	En dos diferencias. C. II. en el tenor. Morphy, op. cit., n.º 16, pág. 160. C. II. en el contralto.
9. f. 22	O que en la cumbre	C.V.	La	Villancico	4	a.a.	2.º	Alberch Vila- Anríquez	Pedrell, op. cit., t. III, págs. 35 y 124. H. Anglés, <i>Juan Vázquez. Recopilación de Sonetos y Villancicos a 4 y a 5</i> , páginas 44 y 207. G. Morphy, l. c., pág. 146. Jesús Bal, <i>Romances y Villancicos españoles</i> , pág. 18 (transcripción ad libitum).
10. f. 22 ^v	Corten espadas afiladas	C.V.	La	Soneto	4	a.a.	2.º	Cepeda?- Anríquez	Diferencias de contrapunto. C. II. en el tenor. Morphy, l. c., n.º 8, pág. 147.
11. f. 23	A monte sale el amor	C.V.	Sol	Soneto	3	a.a.	1.º	Anríquez	Contrapunto a dos voces. Morphy, l. c., n.º 9, pág. 148.
12. f. 23 ^v	De dónde venís amore	C.V.	Sol	Villancico	3	a.a.	2.º	Vázquez- Anríquez	Sobre una octava rima del «Orlando furio- so», de Ariosto y Vincenzo Ruffo. C. II. en el contralto. Einstein, <i>The italian madrigal</i> , t. I y III. Venegas de Henestrosa, <i>Libro de cifra nueva</i> , n.º LXX, pág. 90. Rugiero glosado de An- tonio.
13. f. 24	Corona de más hermosas	C.V.	Sol	Villancico	3	a.a.	1.º	Anríquez	C. II. en el contralto. Narváez, <i>Los seys libros del delphin</i> , 47, pá- gina 79. Vázquez, <i>Recop. de Sonetos y Villancicos</i> , n.º 36, pág. 209.
14. f. 24	Desposósete tu amiga	C.V.	Sol	Villancico	3	a.a.	1.º	Anríquez	Jesús Bal, <i>Cancionero de Upsala</i> , n.º 29, pág. 65.
15. f. 24	Rugier qual sempre fui	C.V.	Sol	Soneto	3	a.a.	1.º	Vicenzio Ruffo- Anríquez	Pedrell, <i>Catàlech Musical de la Diputació de Barcelona</i> , pág. 131. Mitjana, <i>Encycl. de la Musique. Espagne- Portugal</i> , pág. 2010.
16. f. 24	Con qué la lavaré	C.V.	Sol	Villancico	4	a.a.	2.º	Anónimo- Anríquez	Morphy, l. c., n.º 10, pág. 148. Barbieri, <i>Cancionero de Palacio</i> .

Número y compaginación	Títulos (incipit de los textos)	Elemento sonoro	Temple	Formas	Partes o voces	Tiempo	Grado	Autor	Observaciones
17. f. 24 ^v	Cómo puedo yo bívar	C.V.	Sol	Villancico	3	a.a.	1.º	Anónimo-Anríquez	C. ll. en el contralto. Jesús Bal, <i>Cancionero de Upsala</i> , n.º 1, página 1. J. Romeu Figueras, op. cit. G. Morphy, l. c., n.º 11, pág. 150.
18. f. 24 ^v	Las tristes lágrimas mías	C.V.	Mi	Canción	3	Despacio	2.º	Anónimo-Anríquez	Gaspar Gil Polo glosa esta canción en su <i>Diana Enamorada</i> . C. ll. en el bajo.
19. f. 25	Sea quando recordares	C.V.	Mi	Proverbios	3	a.a.	3.º	Anónimo-Anríquez	De la Sagrada Escritura. C. ll. en el bajo.
20. f. 25 ^v	Los braços traygo cansados	C.V.	Mi	Romance	4	Desp.	2.º	Vázquez-Anríquez	G. Morphy, l. c., n.º 25, pág. 173. C. ll. en el tenor. Existen versiones de Millán y de Juan Vázquez. Ver Barbieri, <i>Cancionero de Palacio</i> . Morphy, l. c., n.º 19, pág. 163. Anglés, Vázquez, <i>Recopilación de Sonetos y Villancicos</i> , n.º 28, pág. 193.
21. f. 26	Y arded, corazón, arded	C.V.	Sol	Villancico	3	a.a.	1.º	Anónimo-Anríquez	C. ll. en el tenor. Barbieri, l. c., n.º 77 y 79. Julio Cejador, <i>Floresta de la Antigua lírica popular</i> (Madrid, 1923), t. iv. Morphy, l. c., n.º 19, pág. 165. Bartolomé y J. Gallardo, <i>Biblioteca española de libros raros y curiosos</i> , t. i, pág. 151. Anglés, <i>La música en la Corte de los Reyes Católicos</i> , n.º 96. Eduardo Torner, <i>Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI. Segundo cuaderno</i> . E. Pujol, <i>Luys de Narváez. Los seys libros del Delphin</i> , 43, pág. 8.
22. f. 26	Ya cavalga Calaynos	C.V.	Sol	Romance	3	a.a.	1.º	Anónimo-Anríquez	Primero de los romances de Calainos. C. ll. en el bajo. Morphy, op. cit., n.º 18, pág. 162, <i>Las coplas de Calainos</i> .
23. f. 26 ^v	La bella malmaridada	C.V.	Sol	Villancico	4	a.a.	1.º	Anónimo-Anríquez	C. ll. en el contralto. Morphy, op. cit., pág. 142. Barbieri, op. cit., apéndice n.º 158. Mitjana, op. cit., pág. 2020. Pedrell, <i>Catàlech Musical de la Diputació de Barcelona</i> , t. ii, pág. 193. Anglés, <i>Catàleg de la Col·lecció Pedrell</i> (Barcelona, 1921), pág. 57, n.º 130.
24. f. 26 ^v	Dónde son estas serranas	C.V.	Sol	Villancico	3	a.a.	1.º	Anónimo-Anríquez	C. ll. en el contralto. Versos de Gratia Dei. Ver Salinas, <i>De musica libri septem</i> , lib. vi, pág. 333.
25. f. 42 ^v	Quien me otorgase señora	C.V.	Sol	Canción	5	No indicado	2.º	Vázquez-Anríquez	Morphy, l. c., pág. 143. «La voz en el contralto para ser cantada en falsete». Morphy, l. c., pág. 167. Anglés, <i>Juan Vázquez</i> , pág. 76, n.º 14. J. B. Trend, <i>Revue Hispanique</i> , 1927, página 540.
26. f. 43 ^v	Argimína	C.V.	Mi	Canción	4	A.	1.º	Anríquez	Contrahecha a otra francesa. Canto en el tenor en falsete. Morphy, op. cit., pág. 152 «Argimína (Eugenia)».
27. f. 44	Señora, si te olvidare	C.V.	Re	Canción	4	No indicado	1.º	Anríquez	C. en el tenor en falsete. Morphy, l. c., pág. 154.
28. f. 44 ^v	Jamás cosa que quisiese	C.V.	Re	Canción	4	No indicado	1.º	Anríquez	C. en el tenor en falsete. Morphy, l. c., pág. 156. F. Pedrell, op. cit., t. iii, n.º 60, pág. 127.
29. f. 48 ^v	Sobre el tenor del Conde Claros	2 vih. V.m. V.M.	Sol Mi			No indicado	2.º	Anríquez	Afinadas en intervalo de tercera menor.
30. f. 58 ^v	Contrapunto sobre el tenor de la baxa	2 V. V.m. V.M.	La Re			A.	2.º 1.º	Anríquez	Afinadas en intervalo de quinta.
31. f. 63	Fantasia I.	Vih.	La	Fantasia	3	a.a.	1.º	Anríquez	Del cuarto tono, suelta.

Número y compaginación	Títulos (incipit de los textos)	Elemento sonoro	Temple	Formas	Partes o voces	Tiempo	Grado	Autor	Observaciones
32. f. 63	Fantasia II.	V.	La	Fantasia	3	a.a.	1.º	Anríquez	De contrapunto.
33. f. 63 ^v	Fantasia III.	V.	La	Fantasia	3	a.a.	1.º	Anríquez	Del primer tono sobre un Benedictus.
34. f. 64	Fantasia IV.	V.	Sol	Fantasia	4	A.	2.º	Anríquez	De tono mixto sobre la entrada de una baxa.
35. f. 65	Fantasia V.	V.	La	Fantasia	4	a.a.	3.º	Anríquez	Del tercer tono.
36. f. 65 ^v	Fantasia VI.	V.	Sol	Fantasia	4	a.a.	3.º	Anríquez	Del primer tono.
37. f. 66 ^v	Fantasia VII.	V.	Sol	Fantasia	4	Desp.	2.º	Anríquez	Remedando al Aspice de Gombert.
38. f. 67 ^v	Fantasia VIII.	Vih.	Sol	Fantasia	4	a.a.	3.º	Anríquez	Remedando un Magnificat de Morales. Primer tono.
39. f. 68	Fantasia IX.	V.	Sol	Fantasia	4	a.a.	3.º	Anríquez	Contrahecha a otra extranjera. Octavo tono
40. f. 68 ^v	Fantasia X.	V.	Sol	Fantasia		a.a.	2.º	Anríquez	Remedando un Pleni de contrapunto.
41. f. 69	Fantasia XI.	V.	Fa	Fantasia		A.	2.º	Anríquez	Contrahecha a una entrada de un Ave Maristella. Quinto tono.
42. f. 69 ^v	Fantasia XII.	V.	Sol	Fantasia		a.a.	1.º	Anríquez	Del quinto tono, suelta.
43. f. 70	Fantasia XIII.	V.	Sol	Fantasia		A.	2.º	Anríquez	De contrapunto. Quinto tono.
44. f. 70 ^v	Fantasia XIV.	V.	Sol	Fantasia		a.a.	3.º	Anríquez	Con redobles. Contrahecha a la del Milanés (Francisco da Milano?). Quinto tono.
45. f. 71	Fantasia XV	V.	Mi	Fantasia		a.a.	3.º	Anríquez	Remedando al Motete de Gombert Inviolata. Quinto tono.
46. f. 71 ^v	Fantasia XVI.	V.	La	Fantasia		a.a.	2.º	Anríquez	Sobre un Benedictus de la Misa de Mouton «Tua est potentia». Séptimo tono.
47. f. 72	Fantasia XVII.	V.	La	Fantasia		a.a.	3.º	Anríquez	Sobre la Gloria de la Misa de «Panis quem ego dabo». Séptimo tono.
48. f. 73	Fantasia XVIII.	V.	Mi	Fantasia		a.a.	1.º	Anríquez	De primer tono, suelta.
49. f. 73 ^v	Fantasia XIX.	V.	Mi	Fantasia	3	a.a.	1.º	Anríquez	Remedando al Kyrie postrero de la Misa de Josquin de «Beata Virgine». Primer tono.
50. f. 74	Fantasia XX.	V.	Mi	Fantasia	3	a.a.	3.º	Anríquez	Sobre un Pleni. «Baxarse a un poco el quarto traste hazia el lazo». Primer tono.
51. f. 74 ^v	Fantasia XXI.	V.	Mi	Fantasia	4	a.a.	3.º	Anríquez	Sobre una canción. Primer tono.
52. f. 75	Fantasia XXII.	V.	Mi	Fantasia	4	a.a.	4.º	Anríquez	De consonancias y redobles. Primer tono.
53. f. 76	Fantasia XXIII.	V.	Mi	Fantasia	4	a.a.	3.º	Anríquez	De primer tono, suelta.
54. f. 77	Fantasia XXIV.	V.	Sol	Fantasia	4	a.a.	2.º	Anríquez	Sobre un Quai fecit Octavo tono.
55. f. 77 ^v	Fantasia XXV.	V.	Mi	Fantasia	4	a.a.	2.º	Anríquez	Del octavo tono.
56. f. 78	Fantasia XXVI.	V.	Mi	Fantasia	4	a.a.	1.º	Anríquez	Del quinto tono, suelta.
57. f. 78 ^v	Fantasia XXVII.	V.	Mi	Fantasia	4	a.a.	3.º	Anríquez	«Contrahecha a otra de Francisco Milanés». Quinto tono.
58. f. 79 ^v	Fantasia XXVIII.	V.	Mi	Fantasia	4	a.a.	3.º	Anríquez	De consonancias y redobles, remedando el Motete de «Queramus cum pastoribus». Quinto tono.
59. f. 80	Fantasia XXIX.	V.	Mi	Fantasia	4	a.a.	3.º	Anríquez	Sobre la segunda parte del dicho Motete. Quinto tono.
60. f. 80 ^v	Fantasia XXX.	V.	Mi	Fantasia	4	Desp.	3.º	Anríquez	De conconancias. Sexto tono.
61. f. 81	Fantasia XXXI.	V.	Mi	Fantasia	4	a.a.	2.º	Anríquez	De tono mixto, suelta.
62. f. 81 ^v	Fantasia XXXII.	V.	Mi	Fantasia	5	a.a.	3.º	Anríquez	Del quarto tono, suelta. Corresponde con la fantasía X del <i>Libro de Venegas</i> , pág. 89.
63. f. 82	Fantasia XXXIII.	V.	Mi	Fantasia	4	a.a.	3.º	Anríquez	De tono mixto suelta y de consonancias y redobles.
64. f. 88	Soneto IV	V.	Mi	Soneto	4	A.	3.º	Anríquez	Contrahecha a la sonada que dizen «Si tantos monteros».
65. f. 88	Adiu mes amours	V.	Mi	Canción	4	a.a.	2.º	Anónimo-Anríquez	Ver <i>Odhecaton</i> de Ottaviano Petrucci y Fausto Torrefranca, op. cit.
66. f. 88	Diviencela	V.	Sol	Canción	4	a.a.	2.º	Sermisy-Anríquez	Ver Pierre d'Attaignant, <i>Tres breve et familière introduction</i> , Paris, 1529.
67. f. 89	Teresica hermana	V.	Sol	Canción	4	a.a.	3.º	Flecha-Anríquez	Ver <i>Cancionero de Upsala</i> y <i>Orphenica Lyra de Fuenllana</i> , fol. 139.
68. f. 89	A mi sufle	V.	Sol	Canción	3	a.a.	2.º	Anónimo-Anríquez	Ver Chilesotti, <i>Encyclopedie de la Musique</i> , t. Italie-Allemagne. Notas sobre Juan María de Crema.
									Lionel de la Laurencie, <i>Chansons au luth</i> , pág. 35. <i>Airs de cours</i> , de Pierre d'Attaignant, Paris, 1529.
69. f. 89 ^v	Soneto VII	V.	Sol	Soneto	3	a.a.	1.º	Anríquez	Lombardo a manera de danza.
70. f. 90	Soneto VIII	V.	Sol	Soneto	3	a.a.	1.º	Anríquez	En proporción de tres mínimas al compás.
71. f. 90 ^v	Soneto IX	V.	Sol	Soneto	3	a.a.	2.º	Anríquez	«Se á de tañer conforme al tiempo».
72. f. 90 ^v	Soneto X	V.	Sol	Soneto	3	a.a.	1.º	Anríquez	«Se á de tañer conforme al tiempo».
73. f. 90 ^v	Soneto XI	V.	Sol	Soneto	3	a.a.	1.º	Anríquez	Breve y de carácter popular.
74. f. 90 ^v	Soneto XII	V.	Sol	Soneto	4	a.a.	3.º	Anríquez	De consonancias y redobles.
75. f. 91	Soneto XIII	V.	La	Soneto	3	a.a.	3.º	Anríquez	De expresivo lirismo.
76. f. 91	Dichosa fue mi ventura	V.	La	Soneto XIV	3	a.a.	1.º	Anríquez	Breve y fácil de tañer.
77. f. 91 ^v	Soneto XV.	V.	La	Soneto	3	a.a.	1.º	Anríquez	Menos fácil que el anterior.
78. f. 91 ^v	Soneto XVI.	V.	Sol	Soneto	3	a.a.	1.º	Anríquez	Con aire de danza cantada, fácil de tañer.

Número y compaginación	Títulos (incipit de los textos)	Elemento sonoro	Temple	Formas	Part. o voces	Tiempo	Grado	Autor	Observaciones
79. f. 92	Soneto XVII.	V.	Sol	Soneto	3	a.a.	1.º	Anríquez	Aire de danza con redobles y contrapuntos.
80. f. 92	Soneto XVIII.	V.	Sol	Soneto	3	a.a.	1.º	Anríquez	De los más líricos como el Soneto XIII.
81. f. 92 ^v	Soneto XIX.	V.	Sol	Soneto	4	a.a.	3.º	Anríquez	Aire de Baxa en consonancias y redobles.
82. f. 92	Soneto XX.	V.	Sol	Soneto	3	a.a.	1.º	Anríquez	Aire de canción. Mejor parece algo despacio.
83. f. 93	Omni mal de amor procede	V.	Sol	Son. XXI	4	a.a.	2.º	Morales-Anríquez	Canción madrigalesca.
84. f. 93	Lo que queda es lo seguro	V.	Sol	Son. XXII	3	a.a.	1.º	Anónimo-Anríquez	Sonada. Existe una versión diferente de Escobar en el <i>Cancionero Mus. de Palacio</i> , y otra versión poética «a lo divino» del bachiller Alonso de Proaza.
85. f. 93	Soneto XXIII.	V.	Sol	Soneto	4	a.a.	3.º	Anríquez	De consonancias.
86. f. 93 ^v	Soneto XXIV.	V.	Sol	Soneto	4	a.a.	3.º	Anríquez	Pasos sueltos de consonancias y redobles.
87. f. 93 ^v	Gentil Galans	V.	Sol	Son. XXV	4	a.a.	2.º	Anónimo-Anríquez	Antigua canción de la lírica franco-belga.
88. f. 93 ^v	Soneto XXVI.	V.	La	Soneto	3	A.	1.º	Anónimo	Contrahecho a la Sonada «Benedicto sea el iorno».
89. f. 94	Soneto XXVII.	V.	La	Soneto	3	a.a.	1.º	Anríquez	Aire de danza cantada.
90. f. 94	Viva la Margarita	V.	La	Son. XXVII	3	a.a.	2.º	Anónimo-Anríquez	De consonancias y contrapuntos.
91. f. 94 ^v	Pavana	V.	Sol	Difer. I	3	a.a.	1.º	Anríquez	De consonancias y contrapuntos.
f. 95		V.	Sol	Difer. II	3	a.a.	1.º	Anríquez	De consonancias y contrapunto.
		V.	Sol	Difer. III	3	a.a.	2.º	Anríquez	De consonancias y redobles.
		V.	Sol	Difer. IV	3	a.a.	3.º	Anríquez	De pasos largos y contrapunto.
		V.	Mi	Difer. V	3	a.a.	1.º	Anríquez	De consonancias y contrapunto.
92. f. 95 ^v	Pavanas por otro tono.	V.	Mi	Difer. VI	4	a.a.	1.º	Anríquez	De consonancias y redobles.
f. 96		V.	Mi	Difer. VII	4	Desp.	3.º	Anríquez	De redobles y contrapunto.
93. f. 96 ^v	Siete diferencias sobre	V.	Mi	Difer. I	3	a.a.	1.º	Anríquez	De consonancias y contrapunto.
- 97	Guárdame las vacas			Difer. II	3		1.º		De consonancias y contrapunto.
				Difer. III	3		1.º		De contrapunto.
				Difer. IV	3		1.º		De contrapunto.
				Difer. V	3		2.º		De contrapunto.
				Difer. VI	3		2.º		De contrapunto.
				Difer. VII	3		3.º		De contrapunto y redobles.
94. f. 97 ^v	46 diferencias sobre el tenor del Conde Claros	V.	Mi			a.a.	1.º	Anríquez	Para discantar.
							2.º		
95. f. 99	77 diferencias sobre el tenor del Conde Claros por otro tono	V.	Sol			A.		Anríquez	Para discantar. Con redobles y de proporción.
							1.º		
							2.º		
							y		
							3.º		
96. f. 103	Pavana real	V.	Sol		3	a.a.	2.º	Anríquez	De consonancias y contrapunto.
97. f. 103	Música para discantar	V.	Sol			a.a.	1.º	Anríquez	Para discantar con guitarra a los viejos o con vihuela al unísono.
							2.º		
							y		
							3.º		

Capítulo IV

FORMAS, TÉCNICA Y ESTÉTICA

F O R M A S

FUGA. — Por primera vez, en cifras de música para vihuela, aparece aquí nombrada la «fuga» como forma definida. Se trata, naturalmente, de la fuga en su período de transición entre la caccia, la imitación, el canon y el desarrollo complementario que le dan su constitución definitiva en el siglo XVIII. Las que figuran en el libro de Valderrábano pertenecen a las denominadas sueltas en Italia, por ser diferente la respuesta al tema. Quizá por no estar sujetas a la férrea armadura de ritmos, figuras o pasos, como más tarde le son impuestos para equilibrio y proporción de su desarrollo definitivo, guardan en su contenido una intensa y elevada espiritualidad de atávico sentido litúrgico que las ennoblece.

La cifra en estas fugas a tres lleva señalada en tinta colorada una de las voces, para que pueda cantarla el propio vihuelista; asimismo pueden ser cantadas las otras dos. La particularidad de carecer de texto la voz señalada por el autor, al igual que la de las otras voces como acontece en diferentes composiciones de la misma época y aún anteriores, permite creer que pudiesen ser solfeadas o vocalizadas y aun también tañidas por instrumentos de arco, de soplo, de tecla o de cuerdas pulsadas.

ROMANCES. — Cinco son los romances que contiene el segundo libro. Los tres primeros están inspirados en diferentes pasajes de la Sagrada escritura; el cuarto, en un episodio de la batalla de Roncesvalles, y el quinto, en el primero de los romances de Calaynos que figura entre los carolingios.

Como ocurre en los romances bíblicos que Mudarra incluye en sus *Tres libros de música en cifra para vihuela*, los tres del mismo género, están aquí tratados por Valderrábano de manera diferente. En el primero, cuatro versos de cada copla descansan sobre cláusula distinta, y la misma música es aplicada a las cuatro estrofas o coplas que integran el romance.

El segundo está distintamente tratado. La segunda estrofa, aunque el canto llano sea repetición del de la primera, el contrapunto es glosado en la parte instrumental, como ocurre en el romance de Mudarra «Durmiendo yva el Señor». Las coplas tercera y cuarta son aplicadas, respectivamente, a la misma música de la primera y segunda que las preceden.

El tercer romance consta de cinco coplas, y es tratado como el primero, repitiendo la misma música en cada una de las estrofas que siguen a la primera. La particularidad

de este romance consiste en la edición del versículo en latín que, como exhortación de Judith al pueblo, da fin a la composición.

El cuarto es un contrapunto sobre un canto llano inspirado en los versos 17 al 22 del romance anónimo de Roncesvalles, que empieza :

En los campos de Aventosa
Mataron a Don Beltrán.

y que figura con el número 395 entre los romances de las Crónicas Caballerescas del Romancero General.

PROVERBIOS. — De los seis proverbios que contiene *Silva de Sirenas*, tres son de tradición popular, y los otros tres, sacados de la Sagrada Escritura. Van versificados en cuartetos octosilábicos, con un mismo refrán las primeras, al pie de cada copla. Los tres primeros proverbios, ajustándose a la misma música de la primera copla, son a tres voces fugadas y en medida binaria; mientras los otros tres, ajustándose igualmente a la música de la primera cuarteta, son en compás de proporción.

«Proverbios de nueva manera», les llama Valderrábano, sin que podamos determinar en qué consiste la manera anterior, por ser los primeros que aparecen en las obras cifradas que conocemos.

SONETOS. — *Silva de Sirenas* contiene dos sonetos para canto y vihuela y diecinueve para vihuela sola, cinco de los cuales llevan por título el de alguna canción o villancico conocidos. Los restantes van designados solamente con el nombre de «Soneto». Y en el mismo grupo o serie de estas composiciones alternan otras que sin tener clasificación de sonetos, como «Teresica hermana» o «Gentil Galans», pertenecen al mismo género, tipo o forma que los demás calificados de «Sonetos».

De ahí la confusión que surge de esta «silva» o conjunto de elementos diversos por mucho parentesco que exista entre ellos.

Al encabezamiento del soneto tercero sigue : *a manera de Ensalada*. El segundo es sobre la famosa octava rima de *Orlando furioso* «Ruggiero». Y los sonetos para vihuela sola son sobre los villancicos «Si tantos monteros», «Gentil Galans», y sobre las sonadas «Lo que queda es lo seguro» y «Viva la Margarita». Otro es sobre una danza lombarda.

De manera que tales sonetos pueden ser, si no los mismos villancicos, canciones o sonadas, composiciones basadas en aquellas a las que sus títulos aluden.

Ninguna de estas composiciones corresponde al soneto literario cuya forma métrica y contenido poético ha sido tratado precedentemente por Milán y Mudarra.

¿De dónde puede surgir, pues, la designación de «Soneto» aplicada a composiciones breves, ligeras en general y con glosas o remembranzas de canciones de ambiente popular? La «Sonada», según Covarrubias, es *son* o *cantarcico*, que corruptamente llaman «tonada», aunque se puede decir de *tono*. Si *son* es *cantarcico*, y encontramos en otro lugar la expresión *sonecillo* o *sonecico*, lo más probable es que el vocablo soneto haya sido usado por Valderrábano como diminutivo de *son*.

El hecho de que sea un villancico sin palabras sería comprensible desde el momento en que encontramos en las ediciones de Petrucci canciones como «Adiu mes amours», «Apré d'una riviéra» o «Si por bizzaría», con la música sin texto, lo mismo que en Le Roy, versiones de canciones que figuran en el mismo libro para canto y guitarra. Estos sonetos sin palabras constituyen en *Silva de Sirenas* el grupo equivalente al de «Obras menudas», con que designa Mudarra en su libro primero las de fácil ejecución.

VILLANCICOS. — Los villancicos que figuran en este libro de *Silva de Sirenas* ofrecen en su forma la misma irregularidad que se observa en los romances, sonetos y canciones. Algunos aparecen sujetos a la forma esquemática del *zejel*, la más común; otras constan de estribillo sólo, seguido de diferencia, y otros de dos versos solamente, según su primitivo origen.¹

CANCIONES. — En *Silva de Sirenas* la canción figura tratada de dos maneras: a) como villancico, que es su forma primitiva; y b), como madrigal, que es su forma evolucionada y de mayor esplendor en la Música renacentista.

El villancico y el soneto, así como la propia canción en su forma simple, aparecen para canto y vihuela en el segundo libro, como también para vihuela sola en el sexto. Procedimiento, este último, adoptado ya por los laudistas italianos Spinaccino, D'Alça y Bossinensis, a principios del siglo XVI.

Las canciones madrigalescas son las que integran el tercer libro, «el qual trata de Motetes, Canciones, Villancicos y otras cosas para cantar en falsete, lo qual es muy provechoso», según dice el autor.

En estas canciones la voz va figurada aparte; no cifrada, sino en notación musical, para facilitar su lectura al cantor y, de paso, al instrumentista.

La principal razón de usar la *voz de cabeza* en estas canciones es sin duda por causa de la tesitura que conviene a la vihuela para su mayor facilidad y rendimiento.

Por ser su mayor parte adaptaciones de motetes y madrigales de diferentes autores, sólo hemos escogido para este primer volumen una canción de Juan Vásquez y tres del propio Valderrábano, como muestra latente del *madrigal castellano* 51.²

Quedan las restantes para el segundo volumen.

FANTASÍAS. — Para no insistir sobre el concepto genérico de la fantasía como forma, expuesto ya en nuestros trabajos anteriores sobre las obras de Narváez y de Mudarra,³ expondremos tan sólo aquí las particularidades que caracterizan las de Valderrábano en su *Silva de Sirenas*.

En la obra de los vihuelistas que le anteceden, incluyendo a Milán, encontramos fantasías determinadas con diferentes epítetos. Éstas son las fantasías «de consonancias», «de consonancias y redobles», «de consonancias glosadas», «de pasos largos», «de pasos de contado», «de pasos trenzados», «de pasos sueltos» y «de temas obstinados». Solamente en Valderrábano encontramos la fantasía *suelta*, que no es igual a la de *pasos sueltos* ni a la *acomposturada*.

La fantasía de *consonancias* es una composición libre a base de valores simultáneos o acordes enlazados por alguna nota de paso o breves pasajes de contrapunto.

La de *consonancias y redobles* es mixta de acordes y redobles que en forma de glosa unen los distintos períodos de la obra, como se ve claramente en los tientos, fantasías y hasta en los romances, villancicos y sonetos de Luis Milán.

La de *consonancias glosadas*, procediendo por inversiones, imitaciones y diversas disposiciones, va desarrollando y dando fin al tema principal.

1. Según Gaetano Cesari, el villancico equivaldría a la *barzeletta* italiana. Ver DELLA CORTE, *Historia de la Música italiana*, pág. 146. — ISABEL POPE, *El villancico polifónico, Cancionero de Upsala*, Ed. del Colegio de México, 1944, págs. 15 ss. — LEOPOLDO QUEROL, *La poesía del Cancionero de Upsala*, Valencia, 1932. — JOSÉ ROMEU FIGUERAS, *Anuario Musical*, vol. XIII. «El cancionero llamado de Upsala», págs. 80 ss.

2. Ver H. ANGLÉS, *Juan Vásquez. Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco*, Sevilla, 1560. Inst. Esp. de Music., Barcelona, 1946, pág. VII.

3. SANTIAGO KASTNER, *Contribución al Estudio de la Música Española y Portuguesa*, págs. 150 ss. — FRAY THOMAS DE SANCTA MARIA, *Arte de tañer fantasía*, Lib. II. — LUYDS DE NARVÁEZ, *Los seys libros del Delphin*. Transc. y est. de EMILIO PUJOL, págs. 31-33.

Llámanse de *pasos largos* a la fantasía que contiene generalmente glosas monódicas de alguna extensión y que constituyen los redobles instrumentales a semejanza de los que Milán llama para la voz *hacer garganta*.

Fantasía acomodada del Motete de Gombert (imitando el motete de Gombert); es decir, dándole una forma igual o siguiendo una disposición y desarrollo parecido.

Las de *pasos de contado* imaginamos deben ser aquellas cuyo movimiento, al contrario de la libertad que se concede para las glosas en redobles y quiebros, debe ser sujetado a la medida o al sentido rítmico de la obra.

La de *pasos trenzados* es la de voces fugadas; es decir, que enlazadas por cánones las dos voces altas con las dos voces graves, va siendo tejido el desarrollo de la fantasía.

De *pasos sueltos* es la que libremente desenvuelve su tema una de las voces sin trenzarlo con otra voz.

La de *tema ostinato*, todos sabemos que es la que obliga a guardar constantemente o a pocos intervalos, en una o más voces a la vez o consecutivamente, el tema de la fantasía.

Entendemos por *fantasía suelta* la que no remeda ni contrahace otra alguna y es totalmente dictada por el libre albedrío del autor.

Las treinta y una fantasías que integran el quinto libro de *Silva de Sirenas* están distribuidas en trece sueltas, de las cuales una es de contrapunto (2.º grado) y otra de consonancias que clasifica de difícil (3.º grado); de las veintiocho restantes, veintidós son contrahechas a otras del Milanés (Francesco de Milano?), y otra a un autor *extranjero* (laudista quizá también). Otras tres son compuestas sobre una entrada de una baxa, sobre la entrada de una canción y otra sobre un *Benedictus*. Las diecinueve restantes van *remedando* a diferentes motetes del divino Morales o de los más famosos polifonistas franco-belgas.

La fantasía que remeda otra composición ajena es que procura por medio de distinto trenzado de las voces en parecido procedimiento, una misma o semejante espiritualidad lírica a la que caracteriza la obra remedada. Podría ser que la causa de este procedimiento, muy en uso entre los instrumentistas de la época,⁴ fuese el propósito de obtener hábilmente que las partes concebidas para ser cantadas o ejecutadas en distinto instrumento se adaptasen con mayor naturalidad al elemento sonoro al cual se destinaban. Por esta razón advierte Valderrábano en la *Relación de la obra* que sigue al Prólogo, que «la vihuela no consiente grandes dificultades», de donde se infiere que su versión resulta aligerada, sin por ello perder lo esencial de espíritu que anima la composición original, efecto nada fácil de lograr.

Aunque *remedar* y *contrahacer* sean sinónimos, cuando se trata de un procedimiento de música instrumental, como es el caso de Valderrábano, común en su época, contrahacer viene a ser como *actuar* sobre una composición determinada, modificando su concepción parcial o totalmente, para lograr con parte, o partes de sus elementos integrantes, otra composición semejante o derivada de un mismo origen.

PAVANAS. — *Silva de Sirenas* contiene dos pавanas de diferente tipo. La primera es con variaciones, como la citada anteriormente de Cabezón, sin que sepamos cuál fue primeramente compuesta. La particularidad de esta pavana es que aparece dividida en dos medidas diferentes: la primera mitad, en compás de proporción, y la segunda, en compás binario, con lo que da la impresión de una adición complementaria equivalente.

4. SANTIAGO KASTNER, op. cit., pág. 106.

a un «saltarello» u otro aire ritual. Las siete variaciones de esta pavana constituyen una obra maestra en su género, tanto por su desarrollo musical e instrumental como por la belleza de su forma y sentido estético.

Las pавanas que figuran en la *Intavolatura del liuto*, de G. Ambrosio Dalça (Venezia, 1508), quizá las primeras estampadas, son llamadas «Padoanas», por suponerlas originarias de Padua. Cada una de estas danzas va seguida de su correspondiente «Saltarello» y «Piva», de movimiento más vivo.

En cambio las pавanas que figuran en los libros de cifra para vihuela nunca llevan acólito alguno.

Para Mersenne, «la pavane vient d'Espagne». Criterio que comparten Benedetto Croce, Caroso de Sermonetta, Cesare Negri, Santiago Kastner, Luis de Freitas Branco y otros.

Para Thoinot Arbeau, «les pавanes et basses danses son belles et graves et bien-séantes aux personnes honorables».

John Bull, Sweelinck y Scheidt tienen por «Spanish Pavan»,⁵ la que Cabezón trata como pavana italiana; y Luis Milán presenta sus seis pавanas como «fantasías que parecen en su aire y compostura a las mismas pавanas que en Italia se tañen», una de las cuales va compuesta sobre la canción popular (villota acaso) conocida por «La bella Franceschina». De estas seis pавanas, son las cinco primeras en compás binario, y la última, del octavo tono, en compás de proporción.

DIFERENCIAS Y DISCANTES. — Siguiendo las huellas de Narváez, Valderrábano escribe diferencias sobre una Pavana, un Guárdame las Vacas y un Conde Claros.

Se vale de ellas para coronar su obra. en la que son tratadas todas las formas de la música instrumental de la época en todos los grados, con una parte esencial para el vihuelista, que es la de ofrecerle los medios de obtener el mayor dominio de su instrumento, o el de hacer gala de sus facultades y habilidades personales.⁶

Así como el sexto libro reúne las obras sencillas que exigen menor esfuerzo, el séptimo escala las cumbres de la técnica instrumental.

Su inagotable ingenio le dicta infinidad de combinaciones rítmico-melódicas que cambian incesantemente un concepto sonoro, y llega a concebir sobre un tema de tan reducido ámbito como es el del Conde Claros (una tercera menor), sin salirse de la zona fronteriza de la tonalidad, hasta 123 diferencias; verdadero malabarismo de consonancias, glosas, contrapuntos y redobles por medio de reducción de valores en ritmos paralelos o quebrados, imitaciones y cánones, siempre ceñidos a las posibilidades naturales del instrumento.

Presentan estas diferencias tres aspectos distintos. Son las primeras sobre la Pavana y Guárdame las Vacas, más extensas y, a la vez que de progresiva dificultad, más desarrolladas dentro de un contenido substancial estético. Las segundas, como son las desarrolladas sobre el Conde Claros, parecen concebidas sobre otro plan; no son para tañerlas seguidamente una tras otra, como ocurre con las de la Pavana y Guárdame las Vacas, sino escogiendo «para que cada uno taña la que mejor le agradare», lo cual en su espíritu celoso del «bien tañer» significa la que las facultades y habilidad de cada uno le permitan.

5. Ver ALONSO MUDARRA, *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Transc. y est. de EMILIO PUJOL, pág. 67.

6. LIONEL DE LA LAURENCIE, hablando del laudista italiano Pietro Antonio Borrono, dice: «Il s'affiche toute la liberté d'interpretation dont faisaient preuve les

luthistes qui modifiaient l'harmonie à l'effet de faire mieux sonner leur instrument», op. cit., pág. 29. — SANTIAGO KASTNER, op. cit., pág. 70. — LUIS DE NARVAEZ, *Los seis libros del delphin*, transcripción y estudio de EMILIO PUJOL, pág. 39.

Y las terceras, son aquellas que admiten discante, o sea la ejecución simultánea de otra u otras diferencias, regularmente de distinto carácter instrumental, sobre el mismo tema. Así se encuentran en ellas las propias para discantar y las que se prestan a ser discantadas.

El discante (o discantus) tiene su origen, como es sabido, en los albores de la consonancia y marcha paralela de las voces. En algunas definiciones técnicas sobre instrumentos figura este vocablo como propio de un instrumento semejante a la guitarra.⁷ Sin que hayamos podido comprobar dicha definición, lo cierto y claro en el caso preciso en que lo emplea Valderrábano es que no se refiere concretamente a un instrumento determinado, sino *al que pueda utilizarse para discantar*. Así previene al empezar la última composición de su séptimo libro: «Este es el canto llano que á de llevar *otra vihuela* templada en unísonus, con la que á de discantar o en guitarra su tercera en vazío a los viejos con tercera en lleno de la vihuela en unísonus.» En este caso, pues, otra vihuela o una guitarra a los viejos son las indicadas para discantar.

Valderrábano aplica la acción de discantar, en dos formas diferentes: La primera consiste en discantar sobre un tema dado como en las diferencias sobre el Conde Claros, ya sea tañendo simultáneamente una diferencia determinada con la diferencia inicial, que es a la vez la que podríamos considerar temática, o bien uniendo a un mismo tiempo dos o más diferencias tañidas separadamente por distintos ejecutantes, en cuyo caso conviene escoger, entre las que figuran de un mismo tono, las que por su opuesta contextura puedan complementarse en el conjunto. Y la segunda forma es aquella en que sobre un canto llano dado y a manera de tema obstinado, borda otro festoneo sonoro en contrapunto, consonancias o redobles que se ajusten rítmica y tonalmente al tema dado comúnmente designado con el nombre de «atambor».

OBRAS PARA DOS VIHUELAS. — El cuarto libro de los siete que contiene *Silva de Sirenas* está integralmente consagrado a obras para dos vihuelas. Ocupa el sitio de honor y está excepcionalmente precedido de una portada con decoración plateresca que comprende la página entera. Ello significa la importancia que el autor mismo concede a esta parte de su obra. En realidad es la más significativa de su contenido. En primer lugar, porque no sólo es el primero y único entre los vihuelistas que da tal expansión a su arte, sino que liberando las voces de la estrechez que el ámbito de una sola vihuela y posibilidades de una sola mano impone, adquieren en dos instrumentos la libertad necesaria para su sostén e independencia. Luego, porque recurriendo a la simultaneidad de dos instrumentos en diferente tesitura, no sólo amplifica el ámbito para poder abarcar obras de más profuso y extendido contrapunto con menor esfuerzo, sino que resuelve la transposición sin problema de lectura para el ejecutante. Añade a esta circunstancia la invención de disponer la parte instrumental de cada vihuela una frente a la otra, pero invertidas, correspondiéndose en el número de compases para poder ser leídas a un mismo tiempo. Y se vale de letras en carácter gótico coincidiendo a trechos, para que «si tañiendo juntos en concierto alguno se perdiere, por las dichas señales del a b c, se buelvan a concertar luego». Este caso no es solamente insólito entre los vihuelistas, sino entre los laudistas de su misma época. Sólo Gio. Ambrosio Dalza, en 1508, intercaló en su libro de tablatura editado por Petrucci, una «calata» para dos laúdes. Los demás autores que incluyen obras para dos laúdes al unísono o en distinta tesitura, Gintzler (1547), Abondante (1548) o Barberis (1549), como Matelart, Phalèse y Terzi, son posteriores a *Silva de Sirenas*. Esto

7. J. WOLF, *Historia de la música*, pág. 65. «Organum y discantus». — F. PEDRELL, *Diccionario técnico de la música*.

Canciones.

Adriano.

Silua de firmas.

Parandos vigüelas.

Envuñon.

Esta musica que sigue va sobre el canto llano del conde Claros.

Barrique. Eligida mayor.

El epic de las vigüelas es en tercera menor y por mas dardo la quarta en vasio della vigüela ma por lo de sonar octava debure de la segunda en vasio de la vigüela menor.

Eligida menor.

Eligida menor.

Eligida menor.

Eligida menor.

Eligida menor.

Eligida menor.

Eligida menor.

Eligida menor.

Eligida menor.

Eligida menor.

Eligida menor.

Eligida menor.

Antriquez.

Silua de firmas.

Eligida menor.

unido a la importancia de las composiciones que figuran en dicho cuarto libro, además de lo que enriquecen el repertorio vihuelístico, por su calidad musical y artística nos dan el grado de refinamiento cultural del vihuelista y del ambiente en que se producía. Valderrábano no sólo está al corriente de la producción vocal sacra, profana e instrumental de su época, sino que conoce, en todos sus quilates, las producciones más avanzadas de la escuela neerlandesa y veneciana de su tiempo. Y si en su obra, por dar preponderancia a los más famosos compositores, se encuentran de él mismo pocos originales, éstos bastan para probar, con la calidad de su arte, que pudo más su admiración por los méritos ajenos que por los suyos propios. De ahí la espiritualidad y ética de su obra artística. Este cuarto libro es, pues, la nota predominante entre los muchos valores que particularizan la personalidad de nuestro vihuelista.

PARTICULARIDADES. — Sobre los elementos orgánicos, formas y procedimientos técnicos usados por los vihuelistas precedentes a la obra de Valderrábano, se destacan en ésta las particularidades siguientes:

- a) La fuga y contrapuntos, pudiendo ser las partes cantadas y tañidas al mismo tiempo.
- b) El canto en falsete señalado aparte de la cifra, en notación romboide y en hexagrama, sin virgulas de compás.
- c) La música para dos vihuelas concertantes afinadas al unísono, en tercera menor, en cuarta o en quinta.
- d) La disposición de la cifra para dos vihuelas, con la página de la derecha del libro invertida frente a la otra, para facilitar la lectura a un mismo tiempo de los dos ejecutantes.
- e) Las letras góticas del alfabeto sobre determinados compases de la cifra en las partes de cada vihuela y en las de canto en falsete, para que «si alguno de los ejecutantes se perdiese, por dichas señales de a b c se buelva a concertar luego». Cosa corriente en las particellas de nuestros días.
- f) Los proverbios.
- g) El soneto solamente instrumental.
- h) Los madrigales para canto y vihuela.
- i) El discante.
- j) El grado de virtuosidad que Valderrábano manifiesta a través de sus numerosas diferencias, le da una personalidad preeminente. Sin embargo, la particularidad sobresaliente de *Silva de Sirenas*, la constituye el cuarto libro, integrado totalmente por obras originales y adaptadas para dos vihuelas a cuatro, cinco y seis voces, de los más celebrados autores, en la mejor disposición que pudieran ser concertadas para los dos instrumentos.

TÉCNICA Y ESTÉTICA

El sentido técnico instrumental es común a todos los vihuelistas, con algunas particularidades que distingue a cada uno. Problemas de posturas, de agilidad o de resistencia de mano izquierda, y de buena pulsación aplicada a ritmos, velocidades y combinaciones digitales de mano derecha en consonancias, quiebros y redobles que son problemas de ceja, dedillo, dos dedos, figueta castellana o extranjera y que constituyen toda la gama de mecanismos técnicos en la vihuela.

El segundo aspecto es el que nace de la forma y contenido interno de la compo-

a

b

c



Quien me otorgase señora

que en el infierno escondiésses

mi alma y la defendiésses

d

e

f



por tuya, y muriésses agora

hasta q de mi partiésses

el enojo que en ti meza

-ii-

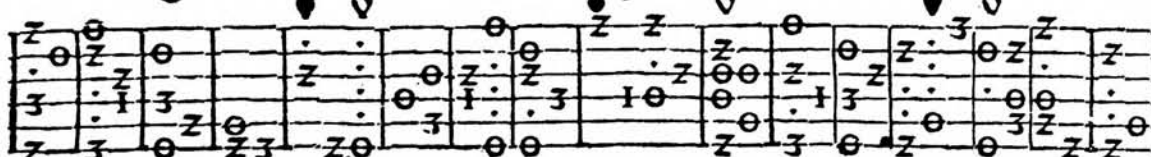
Entõa fela boz
prima envazio.

Segũdo grado.

Quien me otorgase señora,

b

c



sición, y ésta, en Valderrábano adquiere proporciones que exigen un claro entendimiento del tejido armónico, del carácter, de la forma y del sentido rítmico y expresivo de las voces.

Y luego el tercer aspecto es el de cuidar que los valores de cada voz sean asegurados por la digitación de mano izquierda, graduados en su intensidad, guardando justamente las disonancias o consonancias y administrando con cuidado la acción de cada dedo y vibración de cada cuerda para que todas las sutilezas previstas por el autor queden aseguradas en la interpretación.

«Ay cosas fáciles y dificultosas de tañer — dice en su *Relación de la obra* —, y por que cada qual conozca lo que le conviene tañer, según su mano y abilidad, hallará las obras deste libro en tres grados: a donde dixere primero grado, es lo más fácil de tañer, y diziendo segundo grado, es un poco más difícil, y siendo del tercero grado, es lo más dificultoso de tañer, y no son tan difíciles que qualquiera que razonable mano tuviere, lo podrá tañer. Otras cosas más dificultosas se pudieran poner en el libro, pero la vigüela no consiente grandes dificultades. También se pudieran poner cosas más fáciles de tañer, pero no tuviera ser la música dello. Ay algunas fantasías que carecen de redoble, y también traen consigo dificultad; mas los que tuvieren alguna abilidad, gozarán de redobles y horden de bozes que en el presente libro se hallan.»

Ya hemos dicho en qué se basan las tres clasificaciones de dificultad. Desde los más fáciles dúos y sonetos a las más arduas diferencias y complejas fantasías, se encuentran los tres grados. Así y todo, poniendo límites al dominio de las dificultades que supone invencibles, se abstiene de poner en el libro obras más dificultosas, para que no sufran imperfecciones al tañer. No considera toda la dificultad en las ejecuciones de brillantez de movimiento: algunas carecen de redobles y son también difíciles. Con lo cual demuestra que lo difícil no está en el dinamismo y audacia, sino en el entendimiento, sensibilidad y esmero con que es cuidada la ejecución.

Su estética acusa, como es natural, el ambiente de la época.

Refleja la musicalidad del más elevado concepto, de carácter sacro y profano, forjada en principios académicos.

Sus adaptaciones de música sagrada (partes de Misa, motetes y contrapuntos) demuestran su afinidad espiritual con ella y abunda en adaptaciones para vihuela sola, canto y vihuela y dos vihuelas.

Chilesotti califica de profanación el hecho de adaptar música sacra al laúd o a la vihuela. Lo acepta solamente porque en las tablaturas se conserva con precisión la manera como se ejecutaba la música vocal del siglo XVI. Van der Straeten y Morphy comparan este mismo criterio que consideramos cerradamente objetivo. Aparte que, según cuenta Lutero, en pequeñas iglesias rurales del Renacimiento, el laúd suplía la falta de órgano y desempeñaba un importante papel en las oraciones y actos de devoción que se celebraban en el hogar doméstico.⁸ No debemos olvidar que toda vibración sonora lleva en sí una espiritualidad que la anima, y esto no siempre es fuerza y orden. El complemento está en la sensibilidad emotiva y ductilidad de adaptación de quien sabe oír, sentir y comprender. La vihuela y el laúd son de voz confidencial y no se desvirtúa una oración por ser rezada en voz baja.

Podríamos considerar la música religiosa bajo dos aspectos subjetivos: uno, de irradiación espacial o externa, cuya máxima belleza es obtenida por el conjunto polifónico vocal e instrumental unidos al culto litúrgico; y otro, intimista, que, reducido a simple evocación esencial, comunica a nuestra sensibilidad emotiva — como a media voz —

8. J. WOLF, op. cit., pág. 142.

el espíritu de la misma música, más penetrante a veces que el que inunda nuestros sentidos bajo la bóveda del templo.

La música cortesana era producida muchas veces en la intimidad. De ahí la expresión «tañer de sala» o «música de cámara».

Luis XIV gustaba de pasar muchos de sus momentos libres escuchando a Robert de Visée la interpretación de sus delicadas composiciones para guitarra.

Valderrábano sigue las trazas de sus antecesores uniendo las melodías y ritmos de danzas cortesanas y populares a la compilación de obras de su libro. Altera, reduce o prolonga composiciones ajenas como es costumbre entre los músicos de su época. Reviste toda su composición de una sensibilidad exquisita, con elegancia y vivo ingenio, y abarca todas las formas que son propias entonces a la música instrumental.

«Que cada uno glose según su mano», dice en su *Relación de la obra*.

De ahí la libertad que el instrumentista se tomaba para sostener valores largos en las voces con disminuciones, quiebros, glosas o redobles según su fantasía.

En otro momento advierte: «Escogí esta manera de poner en *breve* muchas cosas diferentes, colligiendo de muy graves y aprovados músicos lo más provechoso y apazible para la vihuela».

Así se explica el contrahacer o el remedar que *acompostura* las obras de otros autores con objeto de vihuelizarlas; es decir, darle naturalidad orgánica en la vihuela sin que pierda en espíritu y sin que sea forzada en el instrumento, ni difícil de tañer.

Desde las primeras obras de música para vihuela como las de otros instrumentos de la época, el sentido didáctico figura en todas ellas enlazado con el sentido musical y estético.

El Maestro, de Luis Milán, va concebido, como el título sugiere, de manera gradual, llevando como de la mano al lector, de lo fácil a lo difícil, formando no sólo al instrumentista, sino al músico también, desde lo simple a lo complejo, en los cuadernos sucesivos que componen la obra.

Narváez y Mudarra incluyen en sus libros fantasías fáciles y difíciles agrupadas por series en la forma a la cual pertenecen.

Los tratados de Bermudo, Santa María y Venegas, entre los teóricos, llevan ejemplos musicales de valor estético.

Todas las obras extranjeras en general responden a esta misma espiritualidad. Es norma en el Renacimiento. Lo lleva en sí el concepto metafísico que define la música y del cual ningún compositor puede desprenderse.

Este concepto que el Renacimiento esparce por todas las latitudes, toma en los músicos españoles — en virtud de su propia naturaleza, de su clima, ambiente y formación social, política y espiritual — una intensidad expresiva que lo particulariza.

Valderrábano, en el ordenado desorden de sus siete sirenas, nunca deja de anunciar el grado de dificultad de sus obras. Y si fuesen ordenadas, las de cada grado constituirían un programa didáctico de excelente utilidad.

Las formas contenidas en su libro son en general las mismas usadas por sus coetáneos, algunas tratadas libremente. Misma estética que sus congéneres instrumentistas italianos, franceses, belgas, ingleses o alemanes, distinguiéndose por la intensidad sensitiva que le es propia.

Penetra en la fuerza imantada que cada sonido lleva en sí, de atracción o de rechazo por su sentido tonal, y con la ductilidad de ingenio y el dominio del contrapunto que le permite ordenar las voces, contruye su arquitectura sonora, vertiendo en temas nacidos a veces de la lírica popular todo su fondo místico o creyente que lo eleva de pasión y poesía.

El secreto afirmativo de su obra consiste en que habiendo sometido cuerpo y espíritu al concepto global de la Música, avanza con toda la vibración de su alma por los espacios sin límites del arte.

Y es en esta fusión integral de sentido artístico, pedagógico y humanista que enlaza en un mismo concepto de belleza la vibración del sonido y la del alma con la de la armonía universal, donde encontramos la gran lección de ética, hoy desdeñada, que les guía y encumbra porque es reflejo de amor y generosidad.

Digamos con él: *Musice laus, nullo authore*.

INFLUENCIAS. — Aparte de los factores naturales de clima, ambiente y tradición, unidos al de una sólida preparación musical y humanista, influyen en la concepción estética de Valderrábano otros agentes e imponderables que aparecen, cuando no definidos, vagamente difusos en su obra total.

En la órbita instrumental, hecho a la tradición vihuelística «después que de la niñez le arrebató los sentidos y le truxo en pos de sí» — como dice en su Prólogo — la influencia de Narváez es francamente manifiesta, a través de la espiritualidad y desarrollo de sus respectivas fantasías, como de la variedad rítmica y melódica de sus diferencias. La diferencia, instituida en forma definida por Narváez, adquiere en Valderrábano proporciones exhaustivas. Algunas de ellas (las siete sobre la pavana, por ejemplo), a pesar de estar contenidas dentro del ámbito limitado y la dificultad orgánica de la vihuela, nada tienen que envidiar como inventiva y tejido constructivo a las más conocidas y celebradas de Cabezón para instrumentos de tecla. Como Narváez basándose en el tenor del Conde Claros, del Guárdame las vacas y de la Baxa, ofrece con la gran variedad de ritmos y contrapuntos el mayor grado de habilidad y de audacia para una buena ejecución instrumental. La primera fantasía de Valderrábano, glosa, como la fantasía tercera del tercer tono de Narváez, el tenor del Conde Claros. Las 22 diferencias del primero sobre el mismo tema, se convierten en 115 en *Silva de Sirenas*, con ritmos y esquemas melódicos y contrapuntísticos de carácter instrumental, concebidos, en parte, por las sugerencias de Narváez. Y como éste también compone sus diferencias en dos ámbitos distintos (que hoy llamaríamos tonos), diferentes. Ningún vihuelista antes que él ha incluido en sus libros obras de Morales.

Usa el mismo sistema de escritura, señalando en cada obra la clave de su entonación en el hexagrama.

Ninguno de estos detalles observados coinciden con los caracteres de *El Maestro*, de Luis Milán, publicado once años antes y cuyo contenido sigue un plan didáctico a la vez que artístico. Mudarra, componiendo su obra contemporáneamente a la de Valderrábano y en distinto ambiente, si coinciden en cualquier aspecto o detalle, como, por ejemplo, la inclusión de obras sencillas para los de limitada habilidad, que en Mudarra son «Obras menudas», y en Valderrábano, «Dúos y Sonetos», es por mera casualidad propia de la materia que ambos tratan independientemente uno de otro.

Probablemente el conocimiento que puede haber tenido Valderrábano de los libros de música para laúd editados en Venezia por Petrucci, desde el de Spinaccino de Fossombrone (1507), Dalça (1508) y Bossinensis (1509) hasta los posteriores de Marco dall'Acqua, Alberto de Ripe (laudista italiano de Francisco I) en 1528 los de Adriano conteniendo los madrigales de Verdelot, y finalmente los del divino Francesco en 1536, debieron al menos fijar sus ideas en cuanto al aspecto técnico instrumental de su arte.

Todos estos afluentes, impulsados por la fuerza poderosa de ansiedad renacentista en un ambiente musical tan denso como el creado en España por las Catedrales de Palencia,

Sevilla, Toledo y las Cortes y Universidades de Valladolid, Salamanca, Segovia, Peñaranda y Guadalajara, principalmente, tenían que actuar indefectiblemente en sus concepciones personales.

Y, por fin, la influencia penetrante y sutil, (insospechada para quien desconozca el alma ibérica), de la profunda austeridad y místico lirismo que son emblema de la vieja y noble Castilla.

Capítulo V

TEXTOS Y COMENTARIOS

1. Fuga I, a tres.

Precede a la cifra el enunciado siguiente:

«Aquí se siguen dos fugas para principio de entender la música deste libro, y son a tres. Esta primera se señala desta manera para entender la, sol, fa, tercera en primero traste se señala la clave de ce, sol, fa, ut, para saber que la primera cifra colorada es a la mi re, cantando y tañendo la, sol, sol, la, re, con las cifras negras. Y para mejor gustar estando tres juntos el que tañere cantará juntamente la dicha cifra colorada y entonará al segundo en segunda en vazío, aguardando dos compases, como se verá en la primera señal, y el segundo entonará al tercero en prima en vazío, aguardando el dicho tercero un compás al segundo.»

Las cifras, así como los puntos o notas, son susceptibles de cambiar de nombre según convenga a su entonación. Es la equivalencia a nuestro actual cambio de claves para la transposición y que se relaciona con la solmización usada en el siglo XVI para el canto llano. Para fijar, pues, la tesitura que conviene a cada composición, a fin de que las notas cifradas para el instrumento se correspondan con las que deben ser dobladas por la voz, el autor señala al principio la cuerda y traste donde se encuentra la clave de ce, sol, fa, ut (do), con lo que determina la afinación de la vihuela y, en consecuencia, la entonación de la cifra colorada, que es la nota por la cual se inicia el canto. Luego indica en la cifra por medio del signo j la entrada de las otras voces.¹

Esta es la primera fuga que pertenece al grupo de partes de música sobre canto llano y que son las que integran el primer libro; es a tres voces. Tema y subtema se entrelazan en canon a la quinta y a la octava, desarrollándose en un cauce de serena y elevada beatitud, guardando siempre el equilibrio de las partes y una diáfana claridad en la contextura de su contrapunto.

2. Fuga II, a tres.

Como la anterior, empieza en fugado contrapunto. El canto llano iniciado en el tiple y tomado sucesivamente por el tenor y el bajo, va trazando su tejido sonoro entre cláusulas, síncopas y falsas, surgidas naturalmente entre las voces resueltas con mesurada fluidez, sin incurrir en dificultades de técnica instrumental.

1. Ver LUYVS DE NARVÁEZ, *Los seys libros del Delphin*, transcripción y estudio de EMILIO PUJOL, Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1945, páginas 46 y 47.

3. «Ay de mí», dize el buen padre. Romance I.

«Síguense ciertas historias de la Sagrada Escritura, a sonada de romances viejos. Esta primera trata de cómo Mathatías llora la destrucción de Jerusalem, y principalmente se dolía de los que sacrificaban a los ídolos, de los cuales al primero judío que se levantó para sacrificar, le mató encima del ara donde hacía el sacrificio. Está la historia en el segundo capítulo del primer libro de los Macabeos. Primero grado.»

Romance bíblico inspirado en las lamentaciones de Matatías cuando, resistiendo las órdenes de Antíoco y retirado al monte con sus hijos Juan, Simón, Judas, Eleazar y Jonatás, contempla impotente la destrucción de Jerusalén. Sagrada Escritura, Libro I de los Macabeos, cap. II.

He aquí el texto de la versión de Enríquez:

«¡Ay de mí!» dize el buen padre
A cinco hijos que tenía.
«¿Por qué viví tanto tiempo
Que alcançase aqieste día,

«Que viese la Ciudad Santa,
Con dolor del alma mía,
En poder del enemigo,
Que piedad no tenía

De matar viejos y moços
Y robar qu[a]nto podía,
Compeliendo a sacrificio
A la su ydolatría?

Por su mal se levantó
El que adorar la quería,
Que por su mano murió
Sobre el ara do iacia.»

Un contrapunto de consonancias y redobles que clausura con diferente glosa el final de cada verso, va subrayando sobriamente la noble y dolorosa queja desbordando profunda pesadumbre.²

4. Adormido se á el buen viejo. Romance II.

«Historia de cómo el propheta Helías huyó por el desierto, porque le quería matar Jezabel, a causa que le avía muerto todos sus prophetas. Está la historia en el tercero libro de los Reyes, a los dezinueue capítulos. Ay dos diferencias para tañer y cantar: la primera es fácil, la segunda es algo difícil.»

Adormido se á el buen viejo,
Del cansancio que traía,
A la sombra de un enebro,
Que otro árbol no le avía,

2. Una transcripción de este romance figura en el *Cancionero Musical Popular Español*, de FELIPE PEDRELL, t. III, págs. 35 y 121.

Rogando a Dios que le mate
Y le saque desta vida,
Pues llevó a tantos buenos
Que le hazían compañía.

Él, que estava ya dormido,
Oyó una boz que dezía:
«Levántate, y come luego
Deste pan que te traía»,

Apenas ovo comido,
Que otra vez se adormescía
Y luego le despertó
El ángel que era su guía.

El canto llano de la primera estrofa difiere del de la segunda por la duración de determinadas notas; y, además, por causa de las glosas de contrapunto para la vihuela, que figuran intercaladas entre los versos.

El ámbito de una quinta ha sido suficiente para confiar al tenor esta severa y profunda expresión de un noble sentimiento humano sobre un delicado bordado de sonoridad instrumental.

5. *En la ciudad de Betulia.* Romance III.

«Esta historia es de la Sagrada Scriptura, del libro que llaman Judich, a los doze capítulos, quando siendo biuda degolló a Holofernes por libertar al pueblo que estava cercado.»

Sagrada Escritura, Libro de Judith, cap. xvi.

En la ciudad de Betulia
La Judich quiso dexar
El luto que avía guardado
Del contino sospirar.

«Tornarse á hasta cada calderón a cantar y tañer de cada una destas coplas siguiéndos' por la primera cada pie.»

Vestida muy rricamente,
Que era gloria de mirar,
Pártese para la hueste,
Para Holofernes hablar.

—Sí te plugiese, Holofernes,
Me quisieses escuchar.
—Mas suplicote, señora,
Comigo quieras cenar.—

Holofernes fue tan ciego,
Que se quiso embriagar.

Grande esfuerço fue a Judich,
Pues le pudo degollar,

A'quél que puesto tenía
El exército sin par;
Y fue causa la su muerte,
se oviese de retirar.

«Venida Judic a la ciudad, dixo a los del pueblo esto que se sigue:»

*Laudate Dominum Deum nostrum,
Qui non deseruit sperantes in se,
Et in me ancillam suam
Adimplevit misericordiam suam.*

«Segundo grado. Esto tañerse á algo apriesa.»

Entre glosas, consonancias y contrapuntos se destaca en el bajo el sombrío acento del canto llano. Feliz contraste es el del «laudate» que lo termina con bellísimos giros en la voz y alegres pasajes de glosas y redobles en la vihuela.

6. *De hazer lo que juré.* Proverbio I.

«Aquí se siguen unos probervios de nueva manera. Tañerse an algo apriesa. Y adelante ay otros por otro tono. Segundo grado.»

Estos primeros proverbios son a tres voces fugadas, y el canto llano va cifrado en el bajo. Los dos primeros versos de cada copla llevan la misma música. En el verso tercero, ensombrecido el canto en un momento dado por un reposo del bajo en el sexto grado, vuelve en el cuarto verso a tomar su acento sentencioso y picaresco con un ritornello en latín, que repitiéndose tras breve glosa, da fin a cada proverbio.

De hazer lo que juré,
Que jamás no lo haría,
Quando jurando dezía:
Dest' agua no beberé,
«*Libera nos, Domine*».

«Estas dos coplas de aquí abaxo, cantarse an como la primera cada una dellas.»

Del trabajo que no alabo,
Que es peccar sin correption,
Que, pues lleva a perdición,
Es mal parto y hija al cabo,
«*Libera nos, Domine*».

Del que medra con engaños,
Del que llora quando llueve,

Del que huye quando deve
y del moço de ochenta años,
«*Libera nos Domine*».

No cabe mejor reflejo de categórica promesa que el de las notas que entonan los cuatro versos primeros, ni más fina ironía que la del estribillo que los remata. El tema inicial zigzaguea alrededor del canto llano envolviéndolo de gracia y de frescura.

La fórmula esquemática musical resulta A A B C D D.³

7. *Auchelina, vel auchelina*. Soneto I.

En *Il segreto del Quattrocento*, de Fausto Torrefranca, es atribuido el origen de este «soneto» a una frótole de Marchetto Cara sobre el estribillo de una villota que figura en un códice veneciano, cuyo incipit es:

Ucelin, bel ucelino,
Come sa tu ben cantar.⁴

El canto para tañer, aun sin corresponderse enteramente, acusa parentesco en el sentido rítmico, melódico y sobre todo en la rusticidad que los caracteriza.



El autor citado, conocedor de la transcripción de este soneto que figura en el libro de Morphy, se admira de que nadie hasta ahora haya sabido reconocer en este «pretendido soneto italiano de Valderrábano», la última rama, tal vez, sobre la cual se posó el misterioso *uccelino*.

La versión fragmentaria de dicha frótole entre las llamadas *lirolelas*, dice:

Ucelin, bel ucelino,
Come sa tu ben cantar,
Fa la li lo, fa li lo la,
Fa li lo la le.
Fa li lo la, li la le.

«La derivación del motivo nuevo del antiguo — dice Torrefranca — es clara y en favor de una tradición oral (no escrita) que explicaría la conversión de “uccelino” en Anchelina; de “bel” en vel; y de “sa tu ben”, en sai del bel, que podrían ser quizá, error de lectura por parte de Morphy.» Detalle demostrativo de no haber visto el original.

El texto en la versión de Valderrábano es el siguiente:

3. Vide G. MORPHY, l. c., transc. para c. y vih. en sol. Sin realización de valores, pág. 157, n.º 14.

4. FAUSTO TORREFRANCA, *Il segreto del Quattrocento*, página 91 y ss. — ISABEL POPP, *La musique espagnole*

à la cour de Naples dans la seconde moitié du XV^e siècle, en Musique et poésie au XVI^e siècle, Paris, año 1954. — G. MORPHY, op. cit., transc. para c. y vih. en la pág. 171.

Auchelina, vel auchelina,
 Tu que say del bel cantar,
Fa la lun fe la,
Fa la lun fe la.

¿Qué novela me say tu dire
 Del campo de lo español,
Fa la li lon.
Fa la lo lun fa fa,
Fa la le lun fa.

Es de suponer, pues, que pudiendo haber sido su origen la villotta napolitana del códice señalado por Torre Franca, hubiese tomado, al correr del tiempo, el acento de estrambote que le da la segunda estrofa añadida y que bien pudo nacer como galantería intencionada entre la soldadesca de los campos belicosos de Sicilia.

Un contrapunto a tres, tejido con ágiles imitaciones sobre el tenor, festonea la expresiva línea del canto llano y los quebrados giros de solmización silábica que avalora el soneto, de gracia y de frescura.

8. *Eulalia bor gonela*. Soneto II.

«Soneto de tres mínimas al compás. Segundo grado.» En la tabla del segundo libro: «Villancico *Eulalia bor gonela*, en el segundo grado.»

Eulalia bor gonela,
Vernán
Eulalia bor gonela.

Eulalia de Tarpeya,
Vernán,
 Ab un rrosegar, tarpeya.
Vernán,
Eulalia bor gonela.

«Tornarse á al principio este soneto, y acabarse á en el primer calderón».

Sin el valioso concurso de los trabajos realizados por Mons. Anglés y por el doctor J. Romeu Figueras sobre la obra musical y significación artística de Mateo Flecha, el gran polifonista catalán, hubiera sido ardua tarea desenmarañar el enredo de vocablos alterados que figuran en el texto de este «soneto.»

El parentesco que existe entre la versión de Valderrábano y la de un pasaje equivalente que figura en la ensalada de Flecha, titulada *La negrina*, y que tanto por la letra como por el sentido de su música es de origen catalán, resulta evidente. He aquí el texto que reproduce el doctor Romeu en su trabajo:

N' Eulàlia vol gonella,
Bernat,
N' Eulàlia vol gonella.

Ay!, volla de palmella,
Bernat,
 ab un rosegall darrera.
Bernat,
*N'Eulàlia vol gonella.*⁵

La vaguedad de palabras en la primera versión hace suponer que sea una corrupción de los vocablos catalanes. La melodía que trae Valderrábano, con ligeras variantes, es la misma utilizada por Flecha.

En la versión de éste, de carácter vocal, juega el motivo melódico entre las voces, variando en consonancias; mientras Valderrábano, al darle carácter de canción acompañada, constriñe su línea melódica y trata distintamente su contenido instrumental para conseguir con ello mejor adaptación a la vihuela.

9. *O, que en la cumbre.* Villancico I.

«Villancico que va tres mínimas al compás. Ay dos diferencias. Segundo grado.»

¡O, que en la cumbre
 Es ya el pecado
 De uso y costumbre!
 ¡Ay Jesús, qu'el bien se consume!

Este villancico, como algunos de Luis Milán, aparece en dos versiones. La primera, con un contrapunto a tres voces sobre el canto llano, y la segunda, con glosas de redobles en la vihuela solamente y sobre el mismo texto. El hecho de no indicarse la libertad de «hacer garganta» en la primera diferencia (como ocurre en los citados villancicos de Milán), se debe sin duda a que en éstos el canto llano va sólo apoyado en consonancias que admiten glosas en la voz; mientras en los de Valderrábano, por ser las otras partes en contrapunto, no ofrecen al cantor la misma conveniencia.

Después del compás 15, empieza la «Segunda diferencia de redobles. Tercer grado».⁶

Según ha puesto de relieve José Romeu⁷ el polifonista P. Alberch Vila, discípulo de Mateo Flecha, incluye, en su ensalada *Bon Jorn*, una versión del mentado villancico, que dice así:

¡Zúnguele, zúnguele,
 Que el pecado,
 Hoy se consume!
 ¡Ay Jesús,
 Qué buena costumbre!

Como complemento a este Villancico, a partir del compás 30 empieza otro de 16 compases y del primer grado, que en la Tabla del segundo libro viene enunciado así: «Villancico Muera en las hondas, en el primer grado, fol. xxii.». Su texto es el siguiente:

5. MATEO FLECHA, *Las Ensaladas* (Praga, 1581), transcripción y estudio por H. ANGLÉS (Barcelona, 1955), págs. 42 y 55; y JOSÉ ROMEU FIGUERAS, *Mateo Flecha el Viejo, la Corte literariomusical del Duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala*, en *Anuario Musical*, vol. XIII, 1958. Instituto Español de Musicología, Barcelo-

na, pág. 25 ss. Vid. pág. 93 — G. MORPHY, op. cit., pág. 158.

6. G. MORPHY, op. cit., pág. 144. Confundiendo el significado del vocablo *redobles* en la técnica instrumental de la época, traduce: «Seconde variation avec battements sur la caisse du luth».

7. JOSÉ ROMEU, op. cit., pág. 94.

Y muera en las hondas
El mal villano,
Muera en las hondas.

incluido, según aporte de nuestro ilustre colega doctor J. Romeu, en *Las cañas*, ensalada de Mateo Flecha, y en la de *Bon jorn*, de P. Alberch Vila, con algunas variantes.⁸

10. *Corten espadas afiladas*. Soneto III, a manera de ensalada.

«Soneto a manera de ensalada, contrahecho al de Cepeda. Segundo grado.»

Corten espadas afiladas
Lenguas malas.
Mañana de San Francisco
Levantado me an un dicho:
Que hablé con la niña virgo.
Lenguas malas.
Corten espadas afiladas
Lenguas malas.
«*Libera me, Domine,*
A labis iniquis
Et a lingua dolosa.»
Erue me.
«*Lenguas malas.*
Corten espadas afiladas
Lenguas malas.»

Nuestras búsquedas encaminadas al hallazgo del villancico original de Cepeda⁹ (que Valderrábano contrahace) fueron tan infructuosas hasta hoy, como lo han sido también las que pudieran darnos referencias sobre la personalidad artística de su autor.

Podría haber sido compuesta por algún émulo o discípulo de Mateo Flecha. He aquí el texto:

«*Corten espadas afiladas*
Lenguas malas

Mañana de San Francisco
Levantado me an un dicho.
Corten espadas afiladas
Lenguas malas.

«*Libera me Domine*
a labiis yniquis
Et a lingua dolosa.»
Lenguas malas.

8. J. ROMEU, op. cit., página 93. Cf. PEDRELL, op. cit., pág. 182.

9. El apellido Cepeda es frecuente en Pontevedra,

y en el ejemplar de *Silva de Sirenas* de la Bibl. Nac. de Madrid, la mano de un lector ignoto ha dejado escrito en tinta, al margen de esta canción, «parece gallega».

Levantado me an un dicho:
 Que dormí con la niña virgo.
Lenguas malas.
«Beatus vir qui timet Dominum
Yn mandatis ejus volet nimis.»
Lenguas malas.
Corten espadas afiladas
Lenguas malas.

En el *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli*¹⁰ figura una versión de esta Ensalada a cuatro voces de autor anónimo. ¿Podría ser la de Cepeda? La versión de Valderrábano para canto y vihuela, aunque difiere en muchas particularidades de aquélla, es indudable que, mutuamente, se corresponden. Las dos son a cuatro partes y a *manera de ensalada*, por contener uno o dos incisos en latín alternando con los versos en lengua vernácula. El canto, en la versión de Valderrábano, se corresponde, si bien modificado en ciertos pasajes, con el tenor de la versión anónima. En éste van trenzadas las voces en contrapunto fugado sosteniendo un ritmo ágil y enérgico a la vez, dinámico y vibrante; mientras en la otra versión para no exceder quizá la condición orgánica del instrumento, el contrapunto es más diáfano, más estático, de acuerdo con el trazado rítmico-melódico de la voz. Otra particularidad de esta versión es que sólo contiene un inciso en latín, en vez de los dos que contiene la del Cancionero. Y la expresión *dormí*, que figura en el tercer verso de la copla en esta versión se convierte en *hablé* en la de nuestro vihuelista. De no ser, pues, la versión anónima del *Cancionero de Medinaceli*, la de Cepeda, habría que admitir la existencia de una tercera versión que, siéndole semejante, hubiese dado origen a la de Valderrábano.

11. *A monte sale el amor.* Soneto IV.

«Este soneto se á de tañer algo apriesa; es fácil de tañer. Primero grado.»

A monte sale el amor
 De la isla muy nombrada,
 Donde Venus es honrrada
 Y él tenido por señor.

«Esta es otra diferencia del mismo soneto; la entrada tañerse á despacio. Segundo grado.»

A los montes de Diana
 Va el tirano a montear,
 Porque no dexa lugar
 Qu'él, violento, no profana.

«Tornarse á al principio con esta letra destas coplas.»

Diana es la castidad,
 Los montes la pudicicia,
 La caça que se cobdicia
 Es ganar la voluntad.

10. Véase MIGUEL, QUEROL, GAVALDÁ, *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli*. Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1949, tomo I, núm. 51, pá-

gina 131. — G. MORPHY, loc. cit., núm. 23, pág. 169. Morphy traduce: «Sonnet a la manière d'un potpourri de Cepeda».

Mirad qué aveys de entender
 Desta ysla y montería,
 Qu'es qualquiera fantasía
 Donde nasce el bien querer.

Las dos diferencias de este bellísimo «soneto» se distinguen de las que aparecen en el villancico «O, que en la cumbre» por su contextura particular. La segunda diferencia, alterando apenas el canto llano, sigue en sus partes un desarrollo distinto del contrapunto con disminución de valores que le dan vivísimo interés, a la vez que expone el arte de remedar otras composiciones en el que Valderrábano se muestra consumado artífice.¹¹

12. De dónde venís, amore. Villancico II. «Segundo grado».

*¿De dónde venís, amore?
 Bien sé yo de dónde.*

Cavallero de misura,
 No venís a la postura.

El cuarto verso va con la música de la primera parte del estribillo.

Encontramos el mismo villancico entre los que figuran en la *Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco*, de Juan Vásquez, transcrita y estudiada por Mons. Anglés y publicada por el Inst. Esp. de Musicología, en 1946 (Monumentos de la Música, IV).¹² Cambia en esta versión el texto del segundo verso de la copla, que es así:

Copla : Cavallero de misura,
 Dó venís la noche oscura?

Y no cambia solamente el texto, sino el canto llano y el trazado de las voces complementarias. Valiéndose del elemento rítmico melódico del original, cambia con cierta libertad en el fraseo, su desarrollo y contextura armónica, sin apartarse por ello del concepto lírico global, que es alma de la canción. Algunas consonancias y varios incisos que particularizan la versión para canto y vihuela son extraños a la de Juan Vásquez. Sin embargo, en este villancico precisamente, las modificaciones que se permite Valderrábano, sin apartarse de los elementos constructivos de la versión original, logran en el canto llano una gracia, amenidad y frescura más incisivas, a la vez que un perfecto ajuste a la intencionada ternura que anima el texto.

Las adaptaciones para canto y vihuela de los sonetos o villancicos de Juan Vásquez, incluidas en los libros de Mudarra, Pisador, Fuenllana y Daza, son generalmente transcripciones objetivas del contenido original pasadas al instrumento, dando preponderancia a una de las partes para ser cantada y casi siempre doblada en la vihuela. Valderrábano, en vez de amoldarse al contenido original, se vale de sus elementos característicos para recomponerlo de acuerdo con su sentido personal, con lo que logra dar una versión distinta, más adecuada a veces al instrumento.

13. Corona de más hermosas. Villancico III. «Primero grado.»

*¿Corona de más hermosas
 Y a quien más le pertenesce?
 Ayala, pues la merece.*

11. G. MORPHY, l. c., transc. para c. y vih. en las págs. 160 y 161.

12. H. ANGLÉS, *Juan Vásquez. Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco*, págs. 44 y 207. —

G. MORPHY, l. c., transc. para c. y vih. en la pág. 146. F. PEDRELL, op. cit., transcribe en el mismo tono que Morphy, t. III, págs. 35 y 124. — JESÚS BAL, *Romances y Villancicos españoles*, pág. 18. Transc. ad libitum.

Diferencia de contrapunto sobre el canto llano de la parte inicial del villancico anterior. Con él se inician los cuatro villancicos más breves, y por lo mismo fáciles, que contiene *Silva de Sirenas*.¹³
Desconocemos las fuentes literarias del texto.

14. *Desposósete tu amiga*. Villancico IV. «Primero grado.»

—Desposósete tu amiga, Juan Pastor.
—¡Ay que sí, por mi dolor!

Veintiséis compases de contrapunto a dos voces sobre un canto llano han bastado a nuestro vihuelista para expresar con emotiva sencillez la desdichada pesadumbre del pastor enamorado.¹⁴

15. *Rugier qual sempre fui*. Soneto V. «Primero grado.»

Rugier (o Ruggiero en italiano), fundador del reino de Sicilia, fue vencido de amor por Bradamante, la heroína guerrera hermana de Reinaldo de Montalbán, después de numerosas proezas con la invencible lanza de Argail.

Rugier qual sempre fui, tal esser voglio
Fin a la morte, più se più si puote.

Son apenas alterados los dos primeros versos de una *ottava rima* que figura en el *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto (1474-1533), y sobre la cual Vincenzo Ruffo (1520-1587), el celebrado compositor y maestro de capilla veronés, compuso un madrigal a cuatro voces. El texto original es el siguiente:

Io son qual sempre fui, tal esser voglio
Fin a la morte, e più, se più si puote.
Immobil son di vera fede scoglio
Che d'ogn'intorno il mar l'aria percuote.

O siam'amor benigno o m'usi orgoglio,
O me fortun'in alto o in basso ruote,
Non mai gia per bonaccia ne per verno
Loco mutai ne muterò in eterno.¹⁵

A pesar de ser indudable la coincidencia de los dos versos iniciales con los de la famosa estrofa de Ariosto, extraña que la música en la versión de Valderrábano sea totalmente diferente a la de V. Ruffo.

La primera es a tres voces; la segunda es a cuatro; el número de compases de cada verso difiere en ambas versiones, y el canto llano no tiene entre ellos parentesco alguno.

En cambio, existe un Ruggiero glosado de Antonio (Cabezón?) en el *Libro de cifra nueva de Venegas de Henestrosa* (pág. 190, n.º LXX) sin texto, pero de igual número de compases y de contenido musical aproximado al de la versión para canto y vihuela de *Silva de Sirenas*. No parece dudoso que los versos sean de otra procedencia, sino del Orlando de Ariosto; pero, ¿no podría haber sido el origen de las dos versiones musicales españolas otro que el del madrigal de Vincenzo Ruffo? En 1547 este autor, sin ser famoso todavía, contaba sólo veintisiete años de edad.

13. GUILLERMO, CONDE DE MORPHY, *Les luthistes espagnols du XVI siècle*, transcripción para canto y vihuela en la, pág. 148.

14. *Ibid.*, l. c. transc. para c. y vih. en la, pág. 148.

15. Vide ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, ts. I y II, págs. 209, 466 y 847.

La canción fue tan popularizada, que así como nuestros Guárdame las vacas y Conde Claros pasaron a ser romances y folías, se constituyó el Ruggiero en forma genérica de danza o canción en diferentes países. En el siglo XVI el Rujero fue ya danza popular en Castilla y Cataluña. En 1674 Gaspar Sanz lo incluye en su *Instrucción de música para guitarra*, y en el teatro se alude con frecuencia al baile del Rujero cantado con esta letra de Romance:

Reinando en Francia Carlos primero
Assí, con Bradamante
Vencido de su amor, danza Rujero.»

16. Con qué la lavaré. Villancico V. Segundo grado.»

Uno de los villancicos más difundidos en el período que comprende la producción musical renacentista en España. Casi todos los compositores que en esa época se inspiran en la lírica popular, se sienten atraídos por su belleza y lo asimilan para verterlo después, con el nuevo ropaje de su personal ingenio,

Lo hallamos en el *Cancionero de Upsala*¹⁶ entre los *Romances y Villancicos a quatro voces*, de Juan Vásquez, n.º 36, pág. 209; en *Los seys libros del Delphin*, de Narváez, fol. 79; en el *Libro de Música de Vihuela*, de Diego Pisador, fol. 9, y en el *Orphénica lyra*, de Miguel de Fuenllana, fol. 138.

En algunas de estas versiones cambia el contenido poético y también el musical. El texto en el villancico de Juan Vásquez es el siguiente:

¿Con qué la lavaré
La tez de la mi cara?
¿Con qué la lavaré,
Que bivo mal penada?

Lávanse las galanas
Con agua de limones;
Lávome yo, cuytada,
Con ansias y pasiones.

¿Con qué la lavaré
La tez de la mi cara?
¿Con qué la lavaré,
Que bivo mal penada?

En la versión de Narváez cambia en el quinto verso la palabra *galanas* por *casadas*:

Lávanse las casadas.

y en el octavo verso, las palabras *ansias y pasiones* por *penas y dolores*.

Con penas y dolores.

La versión de Pisador difiere en los versos primero, segundo, tercero y quinto:

¿Y con qué la lavaré
La flor de la mi cara?

16. Ver LEOPOLDO QUEROL, *Cancionero de Upsala*, edición del Colegio de Méjico, núm. XXIX, páginas 54 y 65.
canción número 29. JESÚS BAL, la misma obra citada,

*¿Y con qué la lavare,
Que bivo mal penada?*

Lávanse las moças
Con agua de limones;
Lávome yo, cuytada,
Con ansias y dolores.

Fuenllana, dando la traslación literal para vihuela de la versión de Juan Vásquez, sigue el texto al pie de la letra, a excepción de la última palabra de la copla, que es *dolores* en lugar de *pasiones*, o sea:

Con ansias y dolores.

La parte musical es asimismo fiel al trazado de las voces, dando preponderancia al contralto que va también doblada en la vihuela.

La versión de Valderrábano sólo da el estribillo sin copla, y en el segundo verso escribe flor en lugar de tez como figura en el Cancionero de Upsala:

*¿Con qué la lavaré
la flor de la mi cara?
¿Con qué la lavaré,
que bivo mal penada?*¹⁷

La particularidad en la versión de Valderrábano consiste en que el villancico consta de dos partes sin copla. La primera es una diferencia de contrapunto sobre el canto llano del estribillo, que no es igual al de Juan Vásquez, para vihuela sola; y la segunda, sin discontinuidad que las separe, es cantada con la voz y tañida al mismo tiempo en la vihuela. El canto llano en la versión de Narváez se aparta en ciertos pasajes del que da Juan Vásquez en sus sonetos y villancicos; pero el tejido interno difiere en ambos totalmente.

En la versión de Valderrábano el canto llano apenas si ofrece lejana semejanza con las dos anteriores. Por su brevedad e ingenua sencillez da la impresión de ser el más antiguo y arraigado en el sentido lírico del pueblo.

17. *Cómo puedo yo bivar.* Villancico VI. «Primero grado.»

*¿Cómo puedo yo bivar,
Que el remedio tras que ando
No tiene cómo ni cuándo?*

El cómo no puede avello,
El cuándo se á d'esperar.
Mas ay siempre en mi pensar
Quándo y cómo padecello.
¿Cómo podré sostenello,
Que el remedio tras que ando
No tiene cómo ni cuándo?

17. De la versión de Enríquez sólo conocemos una transcripción de F. PEDRELL, en el *Catàlech de la Diputació*, pág. 131 y la de G. MORPHY, loc. cit., pág. 148.

Aunque basado en la misma tonada de fuente popular sin duda, el desarrollo difiere totalmente del de la versión que figura en el *Cancionero de Upsala*. Si Valderrábano se ha servido de él para la suya, como es probable, habrá sido contrahaciéndolo a su manera, añadiéndole una voz, adaptando el canto llano a su fantasía y dando a su desarrollo otra forma y distinto contrapunto.

Entre las cincuenta y tres composiciones diversas que contiene el *Cancionero de Upsala*, ésta es la primera que figura como de autor anónimo en el orden de numeración establecido por Rafael Mitjana.¹⁸

Su contenido poético lo sitúa entre las 21 poesías amorosas de ascendencia cortesana que según Romeu Figueras¹⁹ se distinguen de las de tradición popular, de las pastoriles y de las navideñas.

El segundo y quinto versos poco difieren en el texto del *Cancionero*:

¿Cómo puedo yo bivar,
Si el remedio tras que ando
No tiene cómo ni quando?

El cómo no puede avello
Quando no s'á d'esperar,
Mas ay siempre en mi pensar
Quándo y cómo padecello.
¿Cómo podré sostenello,
Si el remedio tras que ando
No tiene cómo ni quándo?

En la vuelta al estribillo se sustituye el primer verso por otro que viene con el final de la copla.

Son dos versiones distintas. En primer lugar, por ser la del primero a dos voces y la del tercero a tres. Luego, porque aquél consta de 55 compases, mientras éste alcanza 67. Y después porque en el de Upsala la vuelta del villancico tiene la misma música para el primero y segundo verso de la copla que para el tercero y cuarto; mientras en el de Valderrábano cada verso tiene música distinta; y el quinto de la copla que rima con el estribillo, así como en el *Cancionero* es con la música del primer verso, en el de Valderrábano tiene otra música.

El canto llano, de línea noble ceñido al contenido emocional poético, expresa el dolor que propiamente le corresponde. Los primeros compases recuerdan los del romance «Triste estaba el Rey David».

18. *Las tristes lágrimas mías*. Canción. «Segundo grado.»

Aunque el signo de «Algo apriesa» figure al comienzo de la cifra, el mismo autor declara: «Esta canción se á de tañer el compás de espacio». Luego en la tabla del segundo libro se lee: «Villancico Las tristes lágrimas mías, en el segundo grado, fol. xxv».

Las tristes lágrimas mías
En piedras hazen señal,
Y en vos nunca, por mi mal.

Gaspar Gil Polo glosa esta canción en su *Diana enamorada*, con estos versos:

Vuestra rara gentileza
no se ofende con serviros,

18. *Cancionero de Upsala*, pág. 51 — MOPRHY, op. cit., págs. 150 y 151.

19. JOSÉ ROMEU FIGUERAS, op. citada, páginas 82 s.

pues mi mal no es de tristeza
 ni jamás vuestra dureza
 dio lugar a mis suspiros.
 No fueron con mis porfías
 vuestras entrañas mudadas,
 aunque veis noches y días
 con gran dolor derramadas
las tristes lágrimas mías.

Fuerte es vuestra condición,
 que en acabarme porfía;
 y más fuerte el corazón,
 que, viviendo en tal pasión,
 no le mata la agonía,
 que si un rato afloja un mal,
 aunque sea de los mayores,
 no da pena tan mortal;
 mas los continos dolores
en piedras hacen señal.

Amor es un sentimiento
 blando, dulce y regalado;
 vos causáis el mal que siento,
 que amor sólo da tormento
 al que vive desamado.
 Y esta es mi pena mortal,
 que el amor, después que os vi,
 como cosa natural
 por mi bien siempre está en mí,
y en vos nunca, por mi mal.

Su parte musical es una de las más bellas y significativas producciones en su forma, género y carácter dentro del repertorio vihuelístico. Más que canción es una endecha de fuerte emoción lírico-dramática que, puesta en la voz viril del bajo, adquiere un imponente acento de bellísima nobleza. El sentido emocional del canto llano, fielmente compenetrado con la expresiva queja poética y el desarrollo del tejido harmónico oscilando al tono inferior y semitono superior inmediatos de la dominante y sin reposo terminal en la tónica, refleja plenamente el carácter hispánico popular caracterizado por la cadencia del cuarto tono que encontramos en casi todas las danzas y canciones, desde los Conde Claros, Vacas y «Folías» hasta las seguidillas y más recientes composiciones cultas o vulgares de nuestros días.

19. *Sea quando recordares.* Proverbios II.

«Aquí se siguen dos proverbios sacados de la Sagrada Escritura; anse de tañer en porporción. Tercero grado.»

Sea, quando recordares,
 Lo que pensares primero:
 Que esse día es el postrero.

Aunque son dos los proverbios anunciados, tres son las coplas que figuran en el original para ser aplicadas a la misma música. Después del compás 32, en que termina el primer proverbio, se advierte:

«Estas dos coplas se tornarán a tañer como la primera.»

Quien se quisiere salvar
Le conviene no bivar
Como no querría morir.

Nadie biva descuydado,
Que el morir es lo más cierto
Y el cuándo lo más incierto.

Aunque esté indicado el tiempo «algo apriesa», mejor parece un poco lento. Es un contrapunto a tres voces, señalado por el autor en tercer grado, por estar cifrado en un tono que requiere, para su ejecución, mayor fuerza y elasticidad en la mano izquierda que de costumbre, a causa de su ámbito en trastes abiertos y poca frecuencia de notas en cuerdas al aire.

En la primera y segunda repetición del tercer verso un giro inesperado a mi bemol en el sexto tono, da a la letra una gravedad sentenciosa que es complemento adecuado a su sentido emocional.²⁰

20. *Los braços traygo cansados*. Romance IV.

«Este romance se á de tañer conforme al tiempo señalado, que es despacio, y la boz colorada es el canto llano. Segundo grado.»

Los braços traygo cansados
De los muertos rodear.
Vi a todos los franceses
Y no hallo a Don Beltrán.²¹

Entre los romances de las Crónicas Caballerescas que contiene el *Cancionero General* figura éste con el número 395 y con el subtítulo de *Muerte de Don Beltrán en Roncesvalles*, de autor anónimo. Se sitúa entre los históricos de la época de Alfonso II de León, el Casto. Pertenece a los de tradición oral y acaso al segundo tercio del siglo xv, con el texto siguiente:

Los braços lleva cansados
De los muertos rodear.
No hallava al que buscava,
Ni menos la su señal.
Vido a todos los franceses
Y no vido a Don Beltrán,
Maldiciendo yva el vino,
Maldiciendo yva el pan.

20. G. DE MORPHY, l. c., transc. para c. y vih., página 173.

21. PEDRELL, op. cit., t. II, pág. 156. — G. MORPHY, l. c., transc. para c. y vih., pág. 163.

Tres más son las versiones musicales que conocemos de este bellissimo romance : la que figura en el *Cancionero Musical de Palacio*, a tres voces; la de Juan Vásquez que es a cuatro, y la de *Silva de Sirenas*, que es a cuatro igualmente.

La versión que figura en el *Cancionero de Palacio* es comentada por Barbieri con texto que contiene las palabras siguientes : «por mi parte me limito a considerar los versos puestos en muy artística música por Millán, como escritos antes de la publicación de *Silva de Sirenas* en 1547 y del *Cancionero de Romances* de 1550.» Cree Barbieri que la copla de Millán:

Los braços traygo cansados
De los muertos rodear.
Fallo todos los franceses,
No fallo a Don Reynalte.

debió de ser la primera copla del romance viejo. El canto llano va en el contralto como en la versión de Juan Vásquez, aunque con ligeras variantes.²²

En la versión de Valderrábano el canto llano, lo mismo que el contrapunto instrumental basado en el diseño melódico que mueve las cuatro voces en la versión de Juan Vásquez, sigue libremente otro trazado dentro del ámbito y particularidades propias a la vihuela, en justa proporción con la voz y sin perjuicio del ambiente sonoro de gravedad emotiva y de noble pesadumbre que domina en la concepción de este bellissimo romance.²³

21. *Y arded, coraçón, arded.* Villancico. «Primero grado.»

Y arded, coraçón, arded,
Que non vos puedo yo valer.

Valga, para el contenido poético de este villancico, el comentario hecho sobre el mismo en la versión que figura en *Los seys libros del Delphin*, editados por el Instituto Español de Musicología, páginas 52-53, n.º 48.

Difieren las dos versiones entre sí, primero porque en la de Valderrábano el texto sólo contiene los dos primeros versos, mientras la de Narváez consta de estribillo y copla. La primera es a tres voces, y la segunda, a cuatro. El canto llano es distinto en las dos : en la primera es acompañado por un simple contrapunto y la voz doblada en la vihuela, mientras la segunda es a cuatro voces, con glosas y redobles que enriquecen y acentúan la expresión patética del verso.²⁴

22. *Ya cavalga Calaynos.* Romance V.

«Este romance se á de tañer el compás levantado. Ay unas quatro cifras que están demasiadas, y pusiéronse por compañía de la boz. Primero grado.»

Ya cavalga Calaynos
A la sombra de una verde oliva;
Sin poner pie en el stribo
Cavalga de gallardía.

22. Ver *Flor nueva de romances viejos*, que recogió de la tradición antigua y moderna R. MENÉNDEZ PIDAL, Madrid, 1928, pág. 107.

23. Versión de MILLÁN en el *CMP*, n.º 446. (Ed.

Barbieri, n.º 344. Transc. en Apén. al n.º 344, pág. 614.)

24. J. B. TREND, *The music Spanish History*, pág. 230. Transc. incompleta. G. MORPHY, op. cit., transc. para c. y vih., pág. 165.

Compás levantado, es decir, animado, rítmico y con ímpetu, por ser el que conviene al carácter del romance. Es difícil poder determinar cuáles son las cuatro cifras añadidas.

Es el primero de los romances de Calainos que figura entre los carolingios del *Romancero Español* (pág. 264), y es la única versión que conocemos. Aunque totalmente distinto, se corresponde, en su energía expresiva, al romance viejo de Bernal que Pisador incluye en su libro de música para vihuela, «A las armas moriscote». La arrogancia del jinete en su caballo galopando a través del verde olivar, vibra en el ritmo y alma lírica de la canción como en aquél, el espíritu bélico exhortando a los moriscos a la defensa contra el ejército invasor.

En el citado *Romancero* el tercer verso dice:

El pie tiene en el estribo.²⁵

23. *La bella malmaridada*. Villancico VIII. «Segundo grado.»

La bella malmaridada,
De las más lindas que vi,
Acuérdate quán amada,
Señora, fuiste de mí.

El más popular de todos los romances que figuran en los Cancioneros. Barbieri deduce de su estudio que fue villancico, y modificado después, romance.

Conocemos tres versiones: la del *Cancionero de Palacio*, la de *Los seys libros del Delphin*, de Narváez, y éste de *Silva de Sirenas*. La primera, de Gabriel Mena, o Gabriel el Músico, que fue cantor de la Capilla Real de Fernando el Católico y del Almirante don Fadrique Enríquez, es muy semejante a la de Narváez, y ésta a la de Valderrábano. Las tres acusan un mismo tipo melódico de origen. Pedrell nos habla de otra versión de Flecha de aire más popular, menos cultista y, por lo mismo, más bellamente ingenua.²⁶ Y también de otra que existe en un código musical que perteneció a Fernando Colón.

Gil Vicente cita este villancico en sus *Comedia de Rubena* y *Fragoa de Amor*, representada en Evora, cuando tuvieron lugar los desposorios del rey Don Juan III con la reina Doña Catalina en 1525.

Introduce a un negro que dice venir de Tordesillas, el cual canta:

La bella malmaruvada,
De linda que a mi ve,
Vejo-te triste nojada,
Dice tu razão puruqué.

Siguen dos coplas más.

De la versión de Valderrábano existen las transcripciones citadas en el Cuadro sinóptico (páginas 23-26).

25. G. MORPHY, l. c., transc. para c. y vih. en sol, pág. 162. B. J. GALLARDO, coordinado y aumentado por M. R. ZARCO DEL VALLE y J. SANCHO RAYON, *Biblioteca Española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1863, t. I, pág. 151. — F. ASENJO BARBIERI, *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI* (segundo cuaderno). — HIGINIO

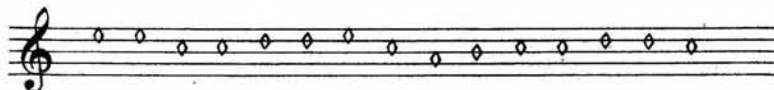
ANGLÉS, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, n.º 96. — F. PEDRELL, *Ya cabalga Calainos*. Romance viejo. *Cancionero Musical Popular Español*, tomo III, n.º 57, pág. 118.

26. G. MORPHY, l. c., pág. 142. — PEDRELL, *Catàlech*, pág. 193. BARBIERI, op. cit., n.º 158.

24. *Dónde son estas serranas.* Villancico IX. «Primero grado.»

¿Dónde son estas serranas?
Del Pinar de Ávila son.

Versos de Gratia Dei, cronista de los Reyes Católicos. Salinas,²⁷ da el esquema de su secuencia, así:



El contrapunto de Valderrábano es ágil, perfectamente adecuado a la línea melódica y al sentido aparentemente inocente de la frase.

25. *Quién me otorgase, señora.* Canción II.

«Entónese la boz prima en vazío.²⁸ Segundo grado.»

¡Quién me otorgase, señora,
Que en el infierno ascondiesses
Mi alma y la defendiesses
Por tuya, y muriessse agora,
Hasta que de mí partiessse
El enojo que en ti mora!

Y aunque mill años turasses
En tu saña y me olvidases,
Allí ternía rreposo.
Señora, si señalases
Un tiempo tan venturoso
En que de mí te acordases.

Canción madrigalesca de Juan Vásquez, en cuyo original difiere el texto del segundo, tercero y cuarto versos, en la forma siguiente:

Que allá contigo tuvieses
Mi vida, y bien la quisieses,
Y esto fuese desde agora.

Por no haber podido hallar la paternidad de estas dos bellas estrofas no sabemos cuál de las dos versiones es la auténtica.

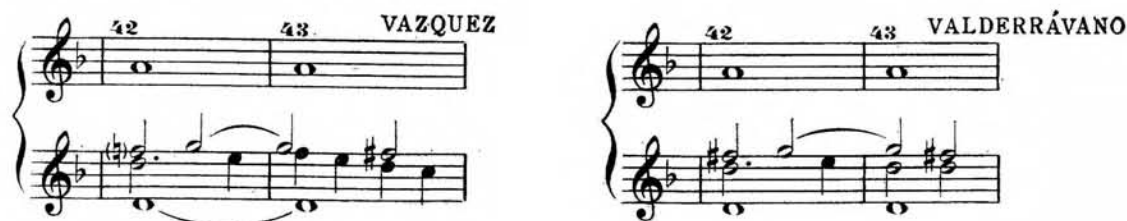
Valderrábano, al querer pasar esta canción a cinco voces de Juan Vásquez para ser cantada

27. SALINAS, *De musica libri septem*, libro VI, pág. 333. MORPHY, l. c., transc. para c. y vih. en la, pág. 143.

28. Según PEDRELL, «voz que se forma sobre la

laringe y que se llama más propiamente *voz de cabeza*. Esta clase de voz sólo es propia de los hombres y de los tenores en particular».

y tañida en la vihuela, transcribe literalmente la composición original a cinco voces, permitiéndose variar los compases 42-43 en esta forma:



Asimismo modifica y abrevia la cadencia del final de la primera parte, suprimiendo dos compases. (Cf. la edición de H. Anglés, pág. 79, compases 69-73).

Bellísima canción, noble y emotiva. Ajustándose la música al sentido de los versos, subraya justamente el acento dramático del texto.

Las síncopas, entrelazándose con otras voces en contrapunto, adquieren fuerza expresiva y dan relieve al acento melódico que la palabra requiere.

El c. 121 demuestra el conocimiento del diapasón que tiene el autor y la habilidad en emplazar las notas para que puedan ser dadas fácilmente sin perjuicio de los demás sonidos y valores.

Lo curioso de esta adaptación es que para la primera parte escoge Valderrábano el contralto para el canto, y confía a la vihuela las otras cuatro voces; mientras que para la segunda, correspondiente a la segunda estrofa, toma el soprano, pasando la parte de contralto al instrumento, sin duda para que aquella voz, de línea melódica más amena, tuviese su merecido relieve en la canción.

Aunque en la obra de Mudarra, publicada el año anterior al de Silva de Sirenas aparezca un villancico de Juan Vásquez, cuyo íncipit es «Si me llaman, a mí llaman», la primera de las composiciones de este autor que pasa al repertorio vihuelístico es la de Valderrábano, puesto que aquella, con alguna variante en el canto llano, difiere totalmente en el contrapunto interno de las voces. No hay de común entre las dos sino el origen popular. Sólo en el libro de Pisador, cinco años más tarde, encontramos el mismo villancico, cuidadosamente transcrito de la versión original.

26. *Argimina nombre le dio*. Canción III.

«Esta canción está contrahecha a otra francesa. Trata de ciertas reynas que fueron en España, a lo que cada una en virtud fue inclinada. Entónase la voz segunda en tercero traste. Tañerse á esta canción el compás apresurado. Primero grado».

Argimina nombre le dio,
La loba santos exemplos,
Costança la restauró,
Elvira la libertó,
Dos Hermiseldas mill templos,
Sancha casó las donzellas,
Urraca, flor de las bellas,
Verenguela, muy pomposa,
Ysabel, en toda cosa
Perfición de todas ellas.²⁹

Siendo composición de Enríquez, como consta en el original, es probable que la imitación de la canción francesa a la cual se alude, sólo se refiera al canto llano o al texto.

29. G. MORPHY, op. cit., transe. para c. y vih. en la, pág. 152.

Es la primera de las tres canciones originales incluidas entre los madrigales de autores extranjeros que contiene el tercer libro y que comentaremos oportunamente en el segundo volumen.

27. *Señora, si te olvidare.* Canción IV. «Primero grado.»

Señora, si te olvidare
La mi diestra olvide a mí,
Ni si jamás me alegrare,
Si no el tiempo que llorare
Quando esté ausente de ti,
Péguense a mis paladares
Mi lengua y pierda su ser,
Quando a mí te me olvidares,
Que más valen mil pesares
Por ti, que ningún plazer.³⁰

Aunque en esta canción no va indicado el tiempo, debe ser algo aprisa, por razón de su trazado rítmico y sentido melódico.

Sostenida sobriamente a tres voces la melodía, sin apartarse del sentido instrumental, el contrapunto envuelve y acentúa el reflejo emotivo del contenido poético.

28. *Jamás cosa que quisiesse.* Canción V. «Primero grado.»

Jamás cosa que quisiesse
Nunca la vi ni hallé,
Y la que no deseé,
Que luego no se cumpliesse.³¹

Una sola estrofa o copla basta, según Einstein, para constituir, como texto, la base de lo que llamamos un madrigal. Musicalmente considerado es sólo base de otros requisitos complementarios. Este madrigal, pues, tejido de consonancias unidas por leves glosas, como suelen ser los villancicos de Luis Milán, es simplemente una canción a cuatro dispuesta en la vihuela de manera tan sencilla que podría aún ser tañida por iniciados ejecutantes. Circunstancia que para nada excluye la belleza del canto llano ceñido al sentido de fatal adversidad contenido en su expresión.

De la relación de estos madrigales con los que en el libro tercero de *Silva de Sirenas* les preceden, nos ocuparemos en el próximo volumen.

29. *Conde Claros.*

«Esta música que se sigue va sobre el canto llano del Conde Claros.»

«Anríquez. Vigüela mayor. El temple de las vigüelas es en tercera menor y por más claro, la quarta en vazío desta vigüela mayor ha de sonar octava debaxo de la segunda en vazío de la vigüela menor. Segundo grado.»

«Prima en segundo traste desta vigüela menor lleva el canto llano del Conde Claros con otra boz de contrapunto. Vigüela menor. Primero grado.»³²

30. G. MORPHY, op. cit., transc. para c. y vih. en la, pág. 154.

31. G. MORPHY, l. c., transc. para c. y vih., pág. 156.

32. G. MORPHY, ibíd., pág. 132.

La fascinación que el tema del Conde Claros ejerce en Valderrábano queda demostrada en esta composición como en su primera fantasía, en las diferencias y en muchas alusiones que en el curso de sus obras figuran. Ha sido un tema escogido para seguir exponiendo a través de los siglos la ciencia, sensibilidad y hábiles malabarismos de privilegiados ingenios.

30. Contrapunto sobre el tenor de la Baxa.

«Vihuela mayor. Esta música es un contrapunto sobre el tenor de la Baxa. El temple es como la obra pasada, en quintas. Segundo grado.»

«Vihuela menor. Anríquez. Esta vihuela menor entra con el canto llano de la baxa. Primero grado.»

Contrapunto sobre el mismo tema que para una sola vihuela figura en *Los seys libros del Delphin*, de Narváez, distintamente desarrollado y en el que Valderrábano hace gala de su fluidez imaginativa y de su dominio técnico y orgánico de la vihuela.

Por haber dado preferencia en este primer volumen a la producción original de Valderrábano, quedan reservados para otro volumen los motetes de Gombert, Adriano, Josquin y Morales, a cinco y a seis voces, que contiene el cuarto libro de *Silva de Sirenas*.

31. Fantasía I, del cuarto tono. «Primero grado.»

El *cantus firmus* de esta Fantasía, así como el de la Fantasía III de Narváez,³³ va sobre el tenor del Conde Claros.

Expuesto el tema en el soprano y repetido a la cuarta y a la oncena inferiores en *pasos trabados*, van surgiendo los subtemas después de la cláusula primera, entrelazándose dentro del mismo ámbito y conduciendo las tres voces a su cláusula final.

32. Fantasía II. «En el primero grado.»

Esta Fantasía de contrapunto a tres anda por los mismos términos de la anterior, con diseños de canto llano que se interrumpen y reaparecen entre notas sincopadas y pequeñas glosas ascendentes para enlazarlos entre sí, sin apartarse de la serena espiritualidad con que se inician.

Al final, agitado el tema en valores disminuidos, adquiere la máxima amplitud para encontrar, en consonancias graves, reposado término.

33. Fantasía III, «sobre un Benedictus. Primero tono. Primero grado.»

Fantasía de consonancias y contrapuntos sobre un *Benedictus* anónimo, a tres voces. Iniciado el tema por el tenor, va enlazándose con otro derivado en el soprano, e imitado luego en el bajo se desenvuelve entre frecuentes glosas, cláusulas y consonancias hasta el antepenúltimo compás, en que un descanso del bajo sobre un si bemol, grave y sombrío, se resuelve luminoso en el compás siguiente y consonancia final.

Estas tres primeras fantasías son claras y fáciles de tañer; en primer lugar, porque son sólo a tres voces; luego, porque su ámbito instrumental no excede al quinto traste; después, porque no contiene redobles y, en fin, porque el tiempo, si bien está indicado algo aprisa, por el sentido lógico de su fraseo antes requiere moderación.

33. Ver LUYA DE NARVÁEZ, op. cit., transc. y est. de E. PUJOL. Fantasía III del tercero tono.

34. Fantasía IV. «Es tono mixto. Segundo grado.»

«Esta fantasía va sobre entrada de una baxa. Tañerse á conforme al tiempo.»

La entrada de esta fantasía recuerda la baxa de contrapunto de Narváez y la que el mismo Valderrábano desarrolla en el cuarto libro para dos vihuelas. Variedad de consonancias, imitaciones, falsas y contrapuntos gráciles y animados giran con ritmo insistente alrededor del tema característico de esta danza, que en el siglo xv era en Francia seguida del *pas de braban o de Brabant*, considerada por Guillaume l'Hébreu de Pesaro, como *Saltarello*.³⁴

35. Fantasía V,

«Esta fantasía se á de tañer algo despacio. Tercero tono. Tercero grado.»

Contradiendo el signo de la cifra, dice el autor : «Esta fantasía se á de tañer algo despacio».

Enlázanse las voces sobre el tema inicial surgiendo subtemas que reaparecen con pequeñas alteraciones en el transcurso de la composición entre consonancias, contrapuntos e imitaciones, hasta terminar en amplio ámbito de acordes entretejidos de gráciles glosas que dan a la fantasía un final de majestuosa solemnidad.

Tanto por su contextura y desarrollo como por la elevada espiritualidad que la envuelve, esta fantasía nos afirma en la suposición de una influencia positiva de Narváez sobre la técnica y estética de su autor.

36. Fantasía VI.

«Esta fantasía que se sigue es del primero tono. Tercero grado.»

Un tema ágil inicia esta extensa fantasía de consonancias y redobles que comienza con un canon a la quinta en las voces superiores, trenzado a la octava, con otro igual en las voces inferiores, y que el autor desarrolla con ingeniosos recursos entre variados contrapuntos, subtemas, imitaciones y giros inesperados de elevado lirismo hasta la cláusula final.

Es de tercer grado, por ser a cuatro voces, por su ancho ámbito, por la elasticidad de movimientos que exige en la mano izquierda, por los pasos de agilidad que contiene y por la resistencia que imponen sus 208 compases.

37. Fantasía VII.

«Esta fantasía se á de tañer conforme al tiempo, que es despacio. Va remedando en algunos pasos al *Aspice* de Gombert. Segundo grado.»

Basada en el tema y subtema predominantes del *Aspice* citado³⁵ nuestro autor conduce las cuatro voces por distintas veredas de su invención durante 197 compases, guardando, a través de variadas cláusulas y giros inesperados, la misma austeridad y elevación de espíritu que aquél dentro de su estilo personal.

Como la fantasía anterior, a pesar de estar clasificada al principio de la cifra como de segundo grado, pertenece, según declara en la tabla del libro V, al tercer grado.

34. Ver L. DE LA LAURENCIE, *Les luthistes*, París, 1928, pág. 23.

35. Vide Mons. HIGINIO ANGLÉS, *Cristóbal de Morales. Opera Omnia*, vol. III. Apéndice, pág. 157 s. s.

Advierte, en su Prólogo, que «no puso glosa en todo lo de compostura, porque mejor y con menos dificultad se pueda tañer». Y luego añade : «Escogí esta manera de poner en breve muchas cosas diferentes, colligiendo de muy graves y aprovados músicos lo más provechoso y apacible para la vihuela y lo más dulce y sabroso para buenos oydos afficionados della». Así es comprensible, y de admirar al mismo tiempo, que sin llevar la vihuela a forzadas posibilidades guarde en su versión un perfecto equilibrio entre el *cuerpo* y el *alma* de su composición.

38. *Fantasia VIII.*

«Esta fantasía va remedando a una *Magnificat* de Morales, que es al primer verso y al tercero. Primero tono. Segundo grado.»

Bellísima composición por la calidad de su motivo inicial, por su desarrollo, por el equilibrio de sus cuatro voces y por la elevación de espíritu que en todo momento campea en su contenido.

Según declara Mons. Higinio Anglés en su autorizado estudio sobre los *Magnificat* de Morales, aludiría «a la versión del *Magnificat* desconocido, conservado incompleto en Toledo, manuscrito 18, de Polifonía».³⁶

39. *Fantasia IX.* «Tercero grado. Octavo tono.»

En el índice: «Contrahecha a otra extranjera.»

De voces fugadas y de carácter instrumental a base de contrapuntos y redobles, no hemos podido identificar la fantasía a la cual se refiere. Por su estilo italiano podría atribuirse a Spinaccino de Fossombrone, a Marco dell'Acqua, a Francesco de Milano u otro laudista de principios del siglo xvi.

40. *Fantasia X.*

«Fantasía sobre un *Pleni* de contrapunto. Segundo grado.»

El tejido contrapuntístico de esta fantasía bajo el canto llano de un *Pleni* anónimo, se desenvuelve trenzándose ágilmente con las tres voces y renovando constantemente su interés melódico entre períodos de consonancias sincopadas que se señalan entre cláusulas para enlace de su grácil festoneo.

Aunque el autor la inscribe entre las fantasías de segundo grado, nos parecería mejor entre las del tercero.

41. *Fantasia XI.*

«Contrahecha a una entrada de una *Ave Maristella*. Quinto tono. Segundo grado.»

El tono mismo en que se desenvuelve esta fantasía a cuatro voces la conduce a insospechadas cláusulas que la revisten de particular encanto. El canto llano inicial sobre el cual se extiende, avanza sus pasos entre consonancias y contrapuntos de incesante interés, para abrirse hacia el fin en un gracioso diseño que, encadenándose entre las voces, termina majestuosamente la fantasía.

36. Vide Mons. HIGINIO ANGLÉS, *Cristóbal de Morales. Opera Omnia*, vol. IV, *XVI Magnificat*, pág. 44.

42. *Fantasia XII.*

«Esta fantasía es del primero grado. Quinto tono.»

Menos ambiciosa que la fantasía II del mismo tono quinto, guarda, sin embargo, en sus proporciones de voces y extensión más reducidas, el mismo interés. Glosas breves, que son células de un desarrollo, conducen a un final de lógica y sonora gravedad.

43. *Fantasia XIII.*

«Esta fantasía se á de tañer conforme al tiempo, porque es de contrapunto. Segundo grado. Quinto tono.»

A tres voces, de dimensiones parecidas a la anterior fantasía, se inicia con un canon de los bajos y se desarrolla en contrapuntos breves y largos, ascendentes y descendentes entre las voces, con perfecto equilibrio entre ellas y naturalidad orgánica, sin duda con objeto de que, por ser en tiempo vivo, no resulte su ejecución de dificultad excesiva.

44. *Fantasia XIV.*

«En esta fantasía se hallarán redobles. Quinto tono. Tercero grado.»

Según la *Tabla* del quinto libro, esta fantasía está «contrahecha a la del Milanés». Es de suponer que se refiere a una de las fantasías de Francesco de Milano, que no hemos podido identificar entre las que han estado a nuestro alcance en la Bibliothèque Nationale y en la del Conservatorio de París.³⁷

De carácter fugado, es de particular interés por el desarrollo de su tema y trazos continuados entre sínkopas y redobles que festonean, abarcando el ámbito total de la vihuela.

45. *Fantasia XV.*

«Esta fantasía es algún tanto acomodada del Motete de Gombert, que se dize *Inviolata*, y en ella se hallará una señal de proporción como ésta: 3. Y van seys semínimas en un compás, el qual compás no se á de mudar de como va procediendo la dicha fantasía. Quinto tono. Tercero grado.»

Es decir, que lo que no cambia es la medida del alzar y bajar el pie o la mano, que es a lo que Valderrábano llama compás conteniendo cuatro movimientos. Por lo tanto, el compás de proporción deberá incluir, en la misma duración del compás binario, seis semínimas, en lugar de cuatro; con lo que el valor de cada una de estas notas resulta más breve, sin que por ello se altere la duración del compás. De ahí el llamado compás circular o de proporción, significado por el círculo perfecto.

Es difícil, por ser a cuatro voces, con frecuentes redobles en ancho ámbito entre consonancias y contrapuntos que festonean la fantasía desde el tema inicial.

46. *Fantasia XVI.*

«Sobre un *Benedictus* de la misa de Mouton, «Tua est potentia», del final. Séptimo «tono. Segundo grado.»

37. Vid. los comentarios a la *Fantasia XXVII*, en el vol. II.

Un canon a dos voces va progresivamente desarrollando el motivo inicial, dando al tejido armónico renovado interés con imitaciones en gráciles contrapuntos.

47. *Fantasia XVII.*

«Sobre la entrada de la *Gloria* de la Misa de “Panis quem ego dabo”. Séptimo tono. Tercero grado.»

Es una de las más difíciles de tañer, por ser a cuatro voces, con redobles y consonancias en ancho ámbito y de larga duración, lo cual exige un logrado dominio de la técnica instrumental.

48. *Fantasia XVIII.*

«Es del primero grado. Primero tono.»

A tres voces, en consonancias y contrapuntos, desarrollándose con subtemas e imitaciones de luminosa fluidez y exquisita sensibilidad. Entre las de primer grado, es de las más fáciles.

49. *Fantasia XIX.*

«Remedada al *Chirie* postrero de la misa de Josquin, “De beata Virgine”. Primero tono. Segundo grado.»

Capítulo VI

CRÍTICA DE LA EDICIÓN

CRITERIO SEGUIDO EN EL PRESENTE TRABAJO

Al transcribir la cifra hemos guardado la tesitura indicada en el texto original, siempre que en él ha sido señalada. Cuando no, procediendo como hicimos en los *Tres libros de música en cifra para vihuela*, de Alonso Mudarra, hemos seguido el consejo de Bermudo,¹ que consiste en deducir de las cuerdas donde —según las cifras— se forma el semitono; con ello se obtiene de paso el menor número de accidentes en la clave, como corresponde a la escritura modal en canto de órgano.

EL NOMBRE

Sólo en la carátula del libro y en la licencia del Príncipe el nombre del autor de *Silva de Sirenas* va inscrito textualmente ENRRÍQUEZ DE VALDERRÁVANO.

Cada vez que al margen superior de la página figura como nombre de autor, la ortografía cambia en ANRRÍQUEZ y sin el complemento «DE VALDERRÁVANO».

Ante tal vaguedad, y teniendo en cuenta que el nombre más difundido de nuestro vihuelista es el de Valderrábano, sólo usaremos su grafía arcaica en las reproducciones de texto original.

CIFRA PARA VIHUELA SOLA, DOS VIHUELAS Y CANTO ACOMPAÑADO

En la cifra instrumental de Valderrábano las líneas representan siempre las cuerdas; jamás las voces, como ocurre en las cifras de Venegas y Cabezón. Sólo para indicar el canto usa dos procedimientos: uno es el que figura en cifra colorada dentro del hexagrama instrumental; y otro, que es en notación romboide sobre un hexagrama aparte, sin vírgulas separatorias del compás y valiéndose del abecedario gótico para señalar determinados puntos de coincidencia para los dos ejecutantes. El mismo sistema es aplicado a las obras del cuarto libro para dos vihuelas.


1. BERMUDO, *Libro de la declaración de instrumentos*, Ossuna, 1555, cap. LXXII.





En el hexagrama del libro III, en el que va figurado el canto llano con puntos de canto de órgano, la línea inferior es la que excede al pentagrama normal y la que en clave de *sol* corresponde al *do*. Por esta razón en el primer Motete de Lupus figura la clave de *do* en la línea inferior, que es la más baja.

Las letras que señalan el lugar común de encuentro a la voz y al instrumento empiezan por las letras del abecedario en cada página, aunque siga la composición de la página anterior.

Algunas obras a tres voces, como son las dos fugas con que empieza el primer libro, están compuestas con la intención de que puedan ser cantadas a la vez que tañidas, solfeándolas o quizás aplicándoseles letra adecuada. Igualmente se prestan a ser concertadas con instrumentos de sople o de arco.

Los valores que usa Valderrábano son: longa, breve, semibreve, mínima, semiminima y corchea, en compás binario o ternario.

Los tiempos son: Despacio, algo apriesa y apriesa. Van indicados con los tres signos siguientes: .

Los signos de repetición son  para períodos de la parte musical; y las dos *ii* latinas para la repetición del texto en el canto. Para la entrada de las voces usa el signo , o éste ; y para el comienzo de cada diferencia, este otro .

En algunas obras figura la clave de *c sol fa ut* sobre una de las líneas del hexagrama, lo cual indica que en dicha cuerda se encuentra la nota *do*. Ejemplo: Fuga primera, en la que la clave de *do* figura sobre la 4.^a línea del hexagrama para indicar que la nota *do* se encuentra en dicha cuerda al aire. Algunas veces previene el traste de la cuerda en que se encuentra. Otras, las señala con la clave de *fa*, indicando si tiene bemol el *si* o el *mi* con un bemol en la clave; y otras veces figura la clave de *sol* con un trazo parecido a la E mayúscula manuscrita.

En todos los Motetes del segundo libro, señala la tesitura de la obra, del mismo modo que Narváez la señala con la clave al principio del hexagrama. Pero, en otras obras no sigue el mismo procedimiento; anuncia en qué cuerda y traste se encuentra la primera nota de la obra, con lo que fija su entonación. Las obras para dos vihuelas vienen siempre advertidas de la tesitura que corresponde a cada una para que coincidan en consonancia según su afinación. Las fantasías y demás obras para vihuela sola no llevan clave figurada en el hexagrama, lo cual nos ha obligado a adoptar para su transcripción el consejo antes citado de Bermudo.

Un pequeño punto encima, debajo o a la izquierda de un número cualquiera señala que la nota representada pertenece a la voz o al canto llano.

En el cuarto libro las páginas de cada folio que lleva impresa la cifra en sentido inverso al de su compañera siguen una numeración al pie, ordenada con las iniciales *g*, *h*, *i*, seguidas de una, dos, tres, cuatro y cinco *i* en cifra romana. Deberían seguir hasta ocho, que son las hojas correspondientes al cuaderno, pero algunas han sido omitidas en el original.

LA TRANSCRIPCIÓN DE OBRAS PARA DOS VIHUELAS

En la transcripción de las obras para dos vihuelas, abandonado el procedimiento ingenioso de la versión original, de escribir separadamente en página distinta la parte de cada vihuela, reunimos ambas en la misma página, para que los valores y trazado de las voces puedan ser más fácilmente comprendidos y seguidos por los dos ejecutantes.

LOS GRADOS

Uno de los cuidados que obsesionan a Valderrábano es el de clasificar en tres grados la dificultad de cada obra. Nunca olvida de prevenir si es de primero, segundo o tercero grado (fácil, un poco difícil, y muy difícil). Posiblemente con dos propósitos: primero, para que no se descorazone el que, no poseyendo la técnica suficiente, se proponga tañer una obra que no corresponda a la preparación o habilidad de sus manos; y después, movido por el buen celo de todo aquél que siente amor por el arte, para evitar que lo bueno sea mal tratado.

Del examen de las obras incluidas en cada uno de los grados de dificultad, resulta con raras excepciones lo siguiente :

Las del grado primero son a dos voces o a tres. Su ámbito raramente excede del traste séptimo. El movimiento, lento o moderado; contrapuntos y redobles, breves. Pasos sueltos en general.

Las del segundo grado son a tres y algunas a cuatro voces. El ámbito excede, a veces, del traste séptimo. El tiempo, algo aprisa. Consonancias, contrapuntos y redobles, un poco largos.

Las obras del tercer grado son en general a cuatro, cinco o más voces. Ámbito máximo, movimiento aprisa o algo aprisa, contrapuntos, fugas, posiciones forzadas para los dedos o redobles de pasos largos y saitos de mano difíciles de alcanzar con seguridad y precisión.

Para que la música de este libro sea bien tañida, es decir, el arte de bien tañerla, consiste, entre otras particularidades, en que «quando se tocara una consonancia de dos, o tres, o quatro bozes o canto llano sobre contrapunto desta manera,

no debe levantarse el segundo dedo del Mi de la
quarta cuerda, hasta que pase el Si de la segunda
en vazío; así de consonancia imperfecta a perfecta
el dedo estará quedo; lo mismo de trezena a dozena,

de onzena a dozena y de
el punto o consonancia
mero se tocó, si no fuese
otras cosas o puntos
sexta a quinta; de manera que á sonar bien
que se tocara sobre el dedo del punto que pri-
donde se oviere de levantar el dedo para sonar
diferentes.»

De lo cual se desprende como la técnica, o la habilidad, era recomendada por Valderrábano para ser puesta al servicio de una corrección musical no solamente técnica, sino de humano sentido armónico y artístico.

* * *

A continuación ponemos las principales observaciones acerca de la edición :

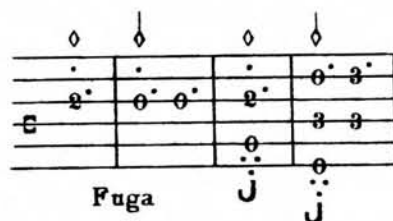
1. Compás 3, Contralto : Signo \ddot{j} que indica la entrada de la voz a la cual se refiere.
4, Soprano : Signo \ddot{j} .
10-11 : Falta línea divisoria.
2. Compás 2, Contralto : Signo \ddot{j} .
4, Bajo : Signo \ddot{j} .
La clave de c sol fa ut, señalada en la prima en vacío, debe figurar en la segunda en vacío.
4. Compás 94 : Falta indicación de valores.
Después del compás 43 consta la siguiente advertencia : «Aquí entra la segunda diferencia de la dicha historia. Tercero grado.»
En esta segunda diferencia figuran pasos difíciles (compases 80, 81, 105), que exigen una mano privilegiada para poder sostener determinadas notas.

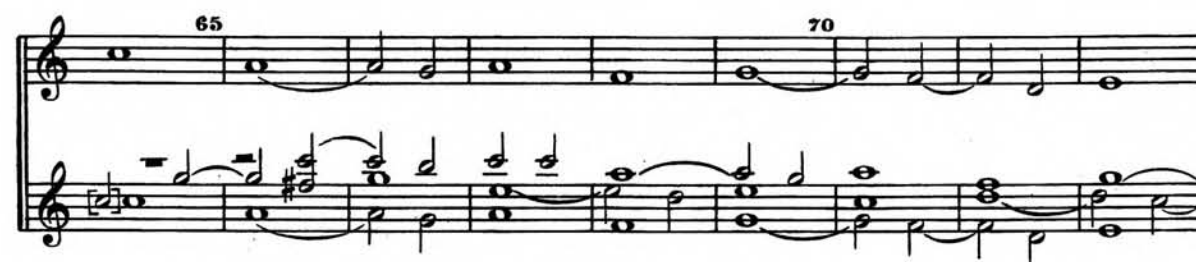
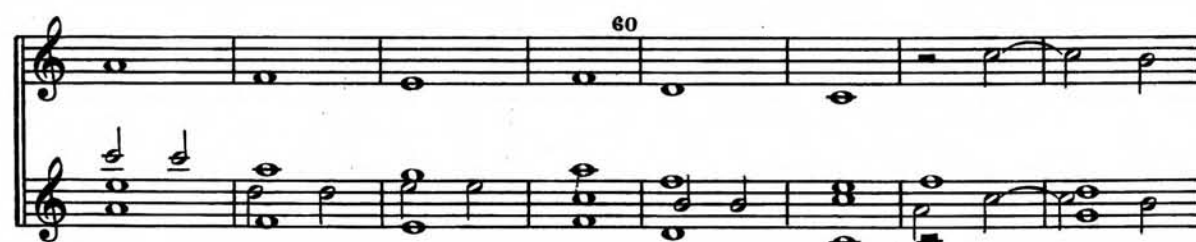
7. En la tabla del segundo libro consta como Villancico. Signos de repetición en los compases 2, 18, 66, y 74.
8. Precede al compás 30 la siguiente inscripción: «Este se tañerá algo despacio, y en llegando a la proporción, apriesa.» Signo de repetición en los compases 14 y 29. Al fin del «soneto», figura esta advertencia: «Tornarse á al principio este soneto y acabarse á en el primer calderón.»
10. Compás 12, Bajo: *do*, no consta en el original. 64, Tiple: 3 en el original, corregido con un 2 manuscrito. 102, Bajo: *do*, no figura en el original.
12. Después del compás 42, entra la «Copla», y al terminar en el compás 56, vuelve al principio del villancico con la segunda letra.
16. No figura signo de tiempo ni de medida en la tablatura. Posiblemente sigue el mismo que para el «soneto» precedente.
Debajo de los cuatro primeros compases, aunque en la cifra no figura la voz, consta la inscripción «Con que la lavaré», como título del villancico.
18. El incipit de la canción aparece al pie de los seis primeros compases de la cifra.
20. Compás 35, Bajo: *la*, no consta en el original.
22. Signo de repetición debajo de los compases 33 y 43. Compás 7, Contralto: *re*, no consta en el original. 33, Signo de repetición. 43: Mismo signo.
24. Compás 13: Signo de repetición. 18: Mismo signo.
A continuación consta: «Síguese el tercero libro, el qual trata de Motetes, Canciones, Villancicos, y otras cosas para cantar en falsete. Lo qual es muy provechoso.»
25. Canto en notación romboide aparte, sobre hexagrama, sin vírgulas separatorias de compases. Letras góticas sueltas en las partes de canto, correspondiéndose con otras iguales en la cifra. Compás 26, Bajo: En la versión de Vásquez figura un *mi* blanca debajo del *sol*. 274, Bajo: *do-si* corcheas, en vez de *si* solo. (Versión Vásquez.) 305-4, Tenor: *la* en vez de *re*.
Compases 36-37 son demostrativos de no ser obra concebida en sentido instrumental, sino vocal.
En esta obra en que Valderrábano se ciñe a la traslación objetiva de las voces al instrumento, como Fuenllana y Pisador, no obtiene la natural fusión entre la idea musical y el elemento orgánico que en las otras inventadas libremente con sentido instrumental. 41: Equivocados los valores. 421-2, Tiple: *fa*, en la versión de Vásquez. 47, Contralto: *re* sostenido, en Vásquez. 48, Subcontralto: *mi* natural en vez de bemol. 49, Subcontralto: *mi* natural en vez de bemol. 68-71: Valderrábano transformando la cadencia polifónica en vihuelística, suprime dos compases de la versión de Vásquez e introduce algunas variantes en los compases que ha conservado. 101, Tiple: *sol*, falta en el original.
En la segunda parte, Valderrábano coge para el canto la parte de soprano en vez de la del contralto.
26. Canto en notación aparte, sin separación de compases. Letras sueltas en la parte del canto correspondiéndose con las mismas en la cifra. Compás 21, Bajo: No figura en el original.
27. Canto en notación aparte sin separación de compases. Letras sueltas en la parte del canto correspondiéndose con las mismas en la cifra. Compás 80, Bajo: *do*, no figura en el original. 20, Tenor: *sol*, en lugar de *la*. 35, Tenor: *la*, en lugar de *si*. (3 en vez de 4).
28. «Entónase la boz prima en tercero traste.»
Canto en notación aparte sin separación de compases. Signo de repetición debajo de los compases 23 y 33. Letras en la parte del canto correspondiéndose con las mismas en la cifra.
29. Compás 63, Vihuela Mayor, Tiple: *mi*, falta en el original.
30. Compás 4-5, Vih. Mayor, Bajo: *mi* no es ligado en el original. 741-2, Vih. Mayor, Bajo: *si*, a la octava superior en la cifra. 147, 148, Vih. Mayor: *mi*, no es ligado en el original.
34. Compás 97: *do*, dudoso en el original. 118: *si*, la misma observación. 119: *la*, casi indescifrable en el original.
35. Compás 21, Bajo: *re*, deducido, por ilegible, en el original que usamos. 213, Tenor: *re*, ídem. 55, Tenor: *do*, ídem. 80, Soprano: *mi*, en vez de *la*. 119, Contralto: *fa*, deducido, por ilegible.
36. Compás 112, Tiple: *re*, cifra manuscrita en el original que usamos. 344, Tiple: *mi*, corregido a mano en el mismo libro. 93, Contralto: *si*, en lugar de *sol*.
37. Compás 90, Tiple: *mi*, en lugar de *la*. 98, Bajo: *re*, en lugar de *sol*. 22, Bajo: *re*, dudoso en el original que utilizamos.
38. Compás 21, Tiple: *sol*, borroso en el original. 75, Tenor: *fa*, igualmente borroso.
39. Compás 10, Tiple: *mi*, dudoso en el original. 11, Tenor: *la*, falta en el original.
41. Compás 5, Tiple: *Fa*, doblado en el original.
49. Compás 128, Tiple: *Re*, en el original, en lugar de *do*.

PARTE MUSICAL

1. Fuga I

a tres





2. Fuga II

a tres

Despacio

Diagrama de Fuga:

El diagrama muestra la estructura de la fuga para tres voces. Las voces son: Voz, Vihuela en Sol, y una tercera voz no especificada. Las notas y cifras de bajo continuo son:

Voz	5	3	2	4	2
Vihuela en Sol	5	3	2	4	2
Tercera voz	5	3	2	4	2

Voz

Vihuela en Sol

f. 1.^{va}

Partitura musical para Voz y Vihuela en Sol, primera vez de la fuga. La voz comienza con una nota de sol en la línea de sol, y la vihuela en Sol comienza con una nota de sol en la línea de sol. La música es en 3/4 de tiempo y se indica "Despacio".

Partitura musical para Fuga II, a tres voces, Despacio.

La partitura está organizada en seis sistemas de dos staves cada uno (Voz y Vihuela en Sol). Las medidas están numeradas en la parte superior de cada sistema:

- Sistema 1: Medidas 5 a 10.
- Sistema 2: Medidas 15 a 20.
- Sistema 3: Medidas 25 a 30.
- Sistema 4: Medidas 35 a 40.
- Sistema 5: Medidas 45 a 50.

La música es en 3/4 de tiempo y se indica "Despacio".

3. Romance I

Ay de mí, dize el buen padre

Ay de mi di

Algo apriesa

f. 19^v

Voz

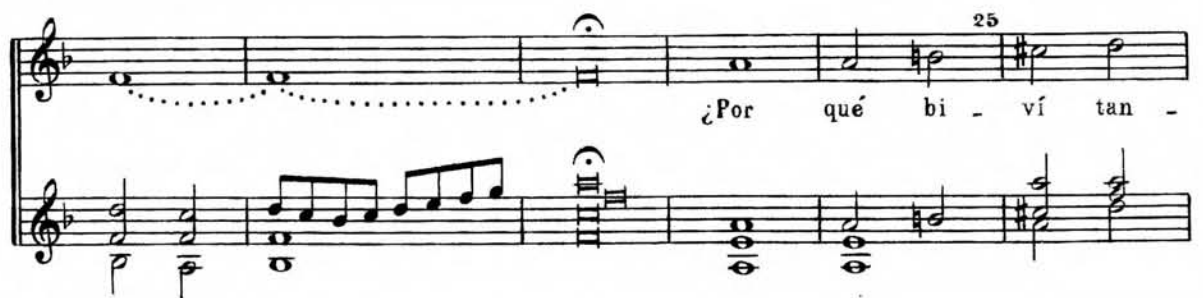
-¡Ay, de mi!-

Vihuela en Sol

di - ze el buen pa - dre.

A cin - co hi -

jos que te - ni - a



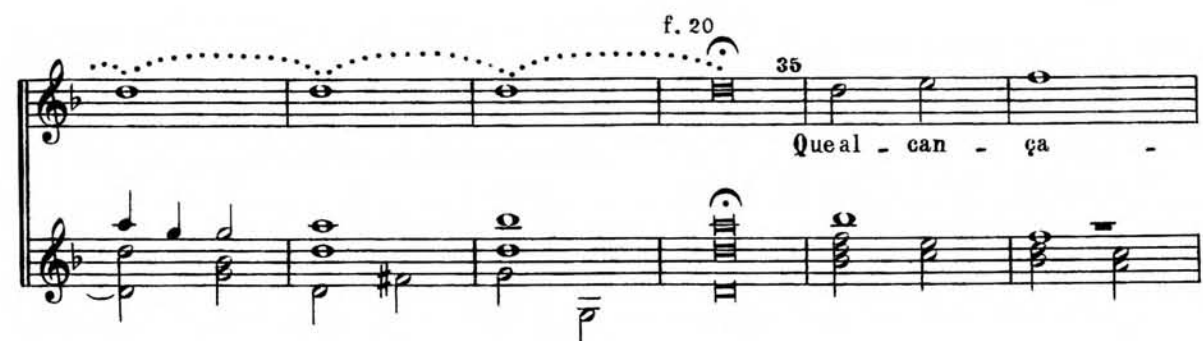
¿Por qué bi - ví tan -

25



to tiem - po,

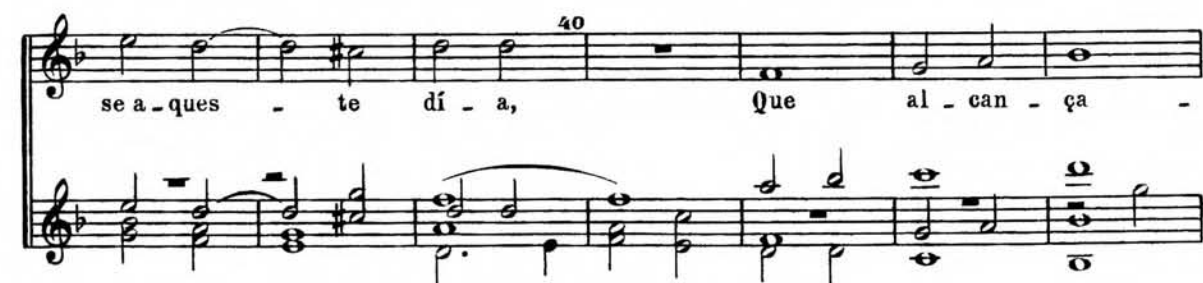
30



f. 20

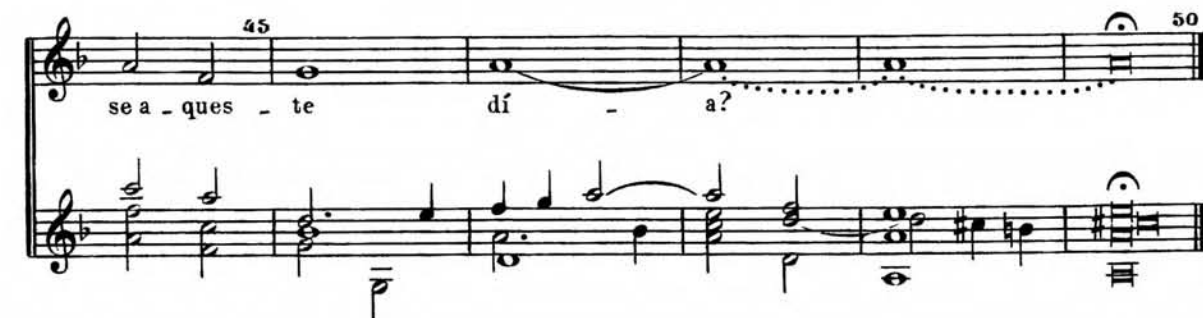
35

Que al - can - ça -



40

se a - ques - te dí - a, Que al - can - ça -



45

50

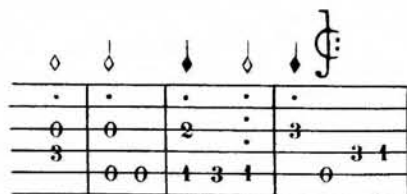
se a - ques - te dí - a?

4. Romance II

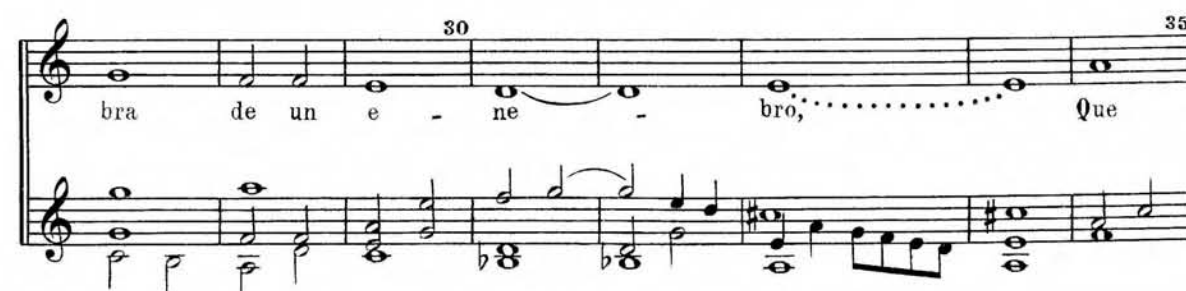
Adormido se á el buen viejo

Primera diferencia

Algo apriesa



Voz
Vihuela
en Mi



o - tro ár - bol no le a - vi a.

Segunda diferencia

45 50

55

Ro gan - do

f. 20 60 65

a Dios que le ma - te.

70

75 80

Y le sa - que des - ta vi -

85

da, Pues

90 95

lle - vó a tan - tos bue - nos

100

Que le

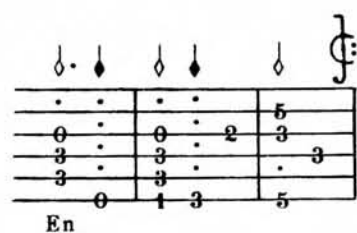
105 110

ha - zí - an com - pa - ñí - a.

5. Romance III

En la ciudad de Betulia

Algo apriesa



Voz *f. 20^o*

Vihuela en Mi

5 10

En la ciu - dad de

15

Be - tu - li - a, De Be - tu - li -

20 25

a, La Ju -

30

dich qui - so de - xar

35 f. 21

Qui - so de-[xar, de] - xar

40 45

El lu - to

50 55

que a - ví - a guar - da - do

60 65

Del con - ti - no sos - pi - rar.

70

Apriesa

f. 21 75 80

Lou - da - te Do - mi - num De - um no - strum

85

Qui non de - ser -

90 95

vit spe - ran - tes in se, Et

100

in me, an - ci - llan su - am, a - dim ple - vit mi -

105 110

se - ri - cor - di - am su - am.

6. Proverbios

Algo apriesa



De ha zer lo

Voz *f. 21^o*

Vihuela en La

De ha - zer lo

que ju - ré

Que ja - más no lo ha - rí -

a, Quan - do ju - ran - do de - zí - a

Des - ta a - gua no be - ve - ré,

Li - be - ra nos Do - mi -

- ne, Li - be - ra nos, Do - mi - ne.

7. Soneto I

Anchelina, vel' anchelina

f. 21^v

Anche

Vihuela en La

li - na, vel' an - che - li -

na, Tu que say del bel can - tar,

Fa - la - lun - fe - la - ta, La - lun - fe -

la, Fa - la - lun - fe - lu - fa, La - lun - fe -

la, Qué no -

ve - la me say tu di - re

Del cam - po de lo es - pa - ñol?

Fu - la - li - ñon,

f. 22
Fa - la - le - lun - fa - fa,

Fa - la - le - lun - fa,

Fa - la - le - lun - fa - fa, Fu - la - le - lun - fa.

8. Soneto II

Eulalia borgonela

Apriesa

f. 22

Voz Eu - la - li - a

Vihuela en Mi

Eu la li a borgo

bor - go - ne - la, ver - nán, Eu -

la - li - a bor - go - ne - la,

Despacio

15 Eu - la - lia, de Tar - pe - ya ver -

20

nán, Eu - la - lia, de Tar -

25

Apriesa

30

pe - ya ver - nán ab un ro - se - gar, Tar -

35

pe - ya ver - nán, Tar - pe - ya ver - nán.

40

Eu - la - li - a

45

bor - go - ne - la, Eu -

50

la - li - a bor - go - ne - la, ver - nán,

55

Eu - la - li - a bor - go - ne - la.

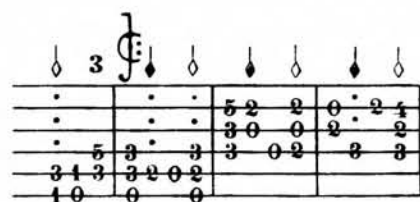
60

9. Villancico I

O, que en la cumbre

Primera diferencia

Algo apriesa



O que en la cumbre

Voz *Vihuela en La*

f. 22

¡O, que en la

cum - bre, O, que en la cum - bre Es ya el pe - ca - do De u - so y cos -

tum - bre! ¡Ay Je - sús, Que'l bien se con - su - me!

Segunda diferencia

f. 22^v

¡O, que'n la cum - bre, O, que'n la

cum - bre Es ya el pe - ca - do De u - so y cos -

25

tum - bre! ¡Ay Je -

sús, Que'l bien se con - su - me!

30

Y

35

mue - ra en las hon - das El mal vi - lla - no,

40

Mue - ra en las hon - das, Mue - ra en las hon - das

10. Soneto III, a manera de ensalada

Corten espadas afiladas

Algo apriesa

Voz *Vihuela en Sol*

f. 22 *V*

Cor -

5 10

ten es - pa - das a - fi - la - das Len - guas ma -

15

las. Cor - ten es - pa - das a - fi - la - das Len - guas

20

ma - las. Ma - ña -

25 30

na de San Fran - cis - co Le -

f. 23 *V* 35

van - ta - do me an un di - cho: Que

40

ha - blé con la ni - ña vir - go.

45

Len - guas ma - las. Cor - ten es -

50

pa - das a - fi - la - das, Len - guas ma - las.

55

60

Li - be - ra me, Do - mi - ne,

65

a lu - bis i - ni - quis

70

Et a lin - gua do - lo -

75 80

su E - ru - e - - - me.

85

Len - guas ma - las, Len - guas ma -

90

las, Cor - ten es -

95 100

pa - das a - fi - la - das Len - guas ma - las,

105

Cor - ten es - pa - das a - fi - la - das Len - guas

110

ma - las, Len - guas ma - las

11. Soneto IV

A monte sale el amor

Primera diferencia

Algo apriesa

A mon te sa le el a

Voz

Vihuela en Sol

f. 23

A mon - te sa - le el a -

5 10

mor De la is - la muy nom - bra - da,

15 f. 23^V

Don - de Ve - nus

20 25

es hon - rra - da Yél te - ni - do por se - ñor,

30

Don - de Ve - nus es hon - rra - da Yél te -

Segunda diferencia

Despacio

f. 23^V

35 40

ni - do por se - ñor.

45 A los

50 mon - tes de Di - a - na Va el ti - ra - 55

60 no a mon - te - ar Por - que no de - xa lu -

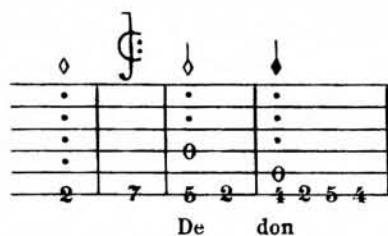
65 gar, Qu'él, vio - len - to, no pro - fa - 70

75 na Por que no de - xa lu - gar,

80 Qu'él, vio - len - to, no pro - fa - na.

12. Villancico II

De dónde venís, amore



Algo apriesa
f. 23^v

Voz

¿De dón -
¿No ve -

Vihuela en Sol

5 10

de ve - nís, a - mo - re? Bien sé yo
nís a la pos - tu - ra?

15

de dón - de, Bien sé yo de dón - de

f. 24 20

¿De dón - de ve - nís, a - mo - re?

25

De dón - de ve - nís, a -

30

mo - re? Bien sé yo de dón - de, Bien sé yo

35

de dón - de, Bien sé yo

40

de dón - de. *Fin Copla* 45

Ga - va - lle - ro

50

de me - su - ra, Ga - va -

D.C. con la 2ª letra

55

lle - ro de me - su - ra.

13. Villancico III

Corona de más hermosas

Algo apriesa

f. 23

Voz

Co - ro - na de más her - mo - sas,

Vihuela en Sol

Co ro na de mas her mo sas

Ya quien más le per - te - nes - ce,

Á - ya - la, pues la me - re - ce,

Á - ya - la, pues la me - re - ce.

14. Villancico IV

Desposósete tu amiga

Algo apriesa

Voz *f. 24*

Vihuela en Sol

Des po

só - se - te tua - mi - ga, Ju - an pas -

tor. - ¡Ay que sí, por mi do - lor!, ¡Ay que sí, por mi do -

lor!, ¡Ay que sí, por mi do - lor!

15. Soneto v

Rugier qual sempre fui

Algo apriesa

Voz

Vihuela en Sol

Ru - gier qual sem - pre

pre fui, tal es - ser vo -

glio Fin a la mor - te, più se

più si puo - te, fin a la mor -

te, Più se più si puo - te.

16. Villancico v

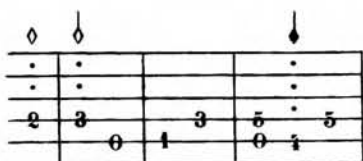
Con qué la lavaré

Algo apriesa

f. 24

Voz

Vihuela
en Sol



First system of the musical score. The vocal line (Voz) is on a single staff with a whole rest. The vihuela line (Vihuela en Sol) is on a single staff, starting with a whole rest followed by a half note G4, then a half note F#4, and a half note E4. The system is marked with a '5' above the staff.

Second system of the musical score. The vocal line (Voz) is on a single staff with a whole rest. The vihuela line (Vihuela en Sol) is on a single staff, starting with a whole rest followed by a half note G4, then a half note F#4, and a half note E4. The system is marked with a '10' above the staff.

Third system of the musical score. The vocal line (Voz) is on a single staff with a whole rest. The vihuela line (Vihuela en Sol) is on a single staff, starting with a whole rest followed by a half note G4, then a half note F#4, and a half note E4. The system is marked with a '20' above the staff.

Fourth system of the musical score. The vocal line (Voz) is on a single staff with a whole rest. The vihuela line (Vihuela en Sol) is on a single staff, starting with a whole rest followed by a half note G4, then a half note F#4, and a half note E4. The system is marked with a '25' above the staff.

Musical score for measures 30-34. The system consists of two staves. The upper staff is a vocal line with whole and half notes. The lower staff is a piano accompaniment with chords and moving lines. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Musical score for measures 35-39. The system consists of two staves. The vocal line includes the lyrics: "¿Con qué la la - va - ré". The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

Musical score for measures 40-44. The system consists of two staves. The vocal line includes the lyrics: "la flor de la mi ca -". The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

Musical score for measures 45-49. The system consists of two staves. The vocal line includes the lyrics: "ra?". The piano accompaniment continues with chords and moving lines. A fermata is placed over the final note of the vocal line in measure 49.

Musical score for measures 50-54. The system consists of two staves. The vocal line includes the lyrics: "¿Con qué la la - va - ré, que". The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

Musical score for measures 55-59. The system consists of two staves. The vocal line includes the lyrics: "bi - vo mal pe - na - da?". The piano accompaniment continues with chords and moving lines. A fermata is placed over the final note of the vocal line in measure 59.

17. Villancico VI

Cómo puedo yo bivar

Algo apriesa

Voz *f. 24*

Vihuela en Sol

Co mo pue do

- do yo bi - vir, Que el re - me - dio

tras que an - do No tie - ne có -

mo ni cuán - do? El có - mo

no pue - de a - ve - llo, el quan - do

30

se á de spe - rar. Mas ay,

35 40

siem - pre en mi pe - sar, Quán - do y có - mo pa - de - ce -

45

llo. ¿Có - mo po - dré sos - te -

50

ne - llo, Que el re - me - dio tras que an -

55 60

do No tie - ne có - mo ni quán -

f. 25 65

- do? ¿Có - mo ni quán - do?

18. Canción I

Las tristes lágrimas mías

Despacio

Voz *Vihuela en Mi*

f. 25

8^a

Las tris -

10 15

8^a tes lá - gri - mas mí - as,

20

8^a Las tris - tes lá - gri - mas

25

8^a mí - as.

8ª En pie - -

8ª dras ha - zen se - -

8ª ñal,

8ª Y en vos nun - ca, por

8ª mi mal, Por mi

8ª mal.

Algo apriosa

© CSIC © del autor o autores / Todos los derechos reservados

20. Romance IV

Los brazos traygo cansados

Despacio
f. 25^V

Voz

Vihuela en Mi

Los

bra - ços tray - go can -

sa - dos, can - sa -

dos, De

los muer - tos ro -

de - ar.

Vi
a
to - dos los fran - ce -
ses Y
no ha - llo a don Bel -
trán, A don Bel -
trán, Bel - trán, Bel - trán.

45
50
55
60
65
70
75
80
85

f. 26

21. Villancico VII

Y arded, corazón, arded

Algo apriesa
f. 26

Voz

Vihuela en Sol

Y ar ded co ra

co - ra - cón ar - ded,

10

Que non vos pue - do yo

15

va - ler

20

22. Romance v

Ya cavalga Calaynos

Algo apriesa
f. 26

Voz

*Vihuela
en Sol*

5

Ya ca - val - ga

10

Ga - la - y - nos

15

A la

20

som - bra de u - na ver - de o - li - va

25

Sin po - ner pie en el es - tri -

30

bo.

35

Ca - val - ga de ga - llar -

40

dí - a, de ga - llar - dí - a,

45

Ca - val - ga de

50

ga - llar - dí - a, de ga llar - dí - a.

23. Villancico VIII

La bella mal maridada

Algo apriesa

Voz

Vihuela en Sol

f. 26^v

8^a

La

10

8^a be - lla mal ma - ri -

15

8^a da - da,

20

8^a De las más lin -

25 30

ga das que vi, A - cuer -

35

ga da - te quán a - ma -

40

ga da, Se - ño - ra,

45

ga fuis - te de

50

ga mi, Se - ño - ra, fuis -

55

ga te de mi.

24. Villancico IX

Dónde son estas serranas

Algo apriesa
f. 26^v

Voz

Vihuela en Sol

Donde son es tas se rra nas

tas se - rra - nas? Del Pi - nar de Á - vi - la son.

¿Dón - de son es - tas se - rra - nas? Del Pi -

nar de Á - vi - la son, Del Pi -

nar de Á - vi - la son.

25. Canción II

Quién me otorgase, señora,

Quién me o.tor_ga.se se.ño.ra

Vihuela en Sol

f. 42^v

Quién me o - tor - ga - se se - ño -

ra, que en el in - fier -

no as - con - dies - ses mi

al - may la de - fen - dies -

ses por tu -

ya, y mu - ries - sea - go - ra

has - ta que de mi par - ties - ses

el e - no - jo

que en ti mo - ra, el e - no - jo

65

que en ti mo - ra, que en ti mo -

f 43 *Segunda parte*

70 ra. 75 Y aun -

80

que mill a - ños tu - ra - ses

85

en tu sa - ña y meol - vi -

90 95

da - ses, meol - vi - da - ses,

100

a - llí ter - ní - a rre -

105

po - so, se - ño - ra, si

110

se - ña - la - ses un tiem - po tan ven -

115 120

- tu - ro - so en que de

125

mí tea - cor - da - ses,

130

en que de mí tea - cor - da -

135

- ses.

26. Canción III

Argimina nombre le dio

Ar gi mi na

Ar gi mi na

Voz

Vihuela en Mi

Apriesa
f. 43^v

Ar - gi - mi -

na

5

10

nom - bre le dió,

15

La lo - ba san tos e - xem - plos, Gons - tan -

20

ça la res - tau - ró, El - vi - ra la

25

li - ber - tó.

30

Dos her - mi - sel - das, Mil tem -

35

40

plos, San - cha ca - só, San -

cha ca - só las don - ze - llas,

50

U - - rra - ca,

The musical score for 'Urraca' consists of two staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting with a half note 'U' followed by a dotted half rest, then a half note 'rra', and ending with a half note 'ca,'. The bottom staff is a piano accompaniment in treble clef, featuring a series of eighth and sixteenth notes, with a final measure containing a whole note chord. The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/4.

55 60

Flor de las be - llas, Ve - ren - gue - la

65

muy pom - po - sa.

70 75

Y - sa - bel en to - da co - sa, Y - sa -

80

bel en to - da co - sa, Y - sa - bel en to - da

85

co - sa, Per - fi - ción de to - das e - llas,

90 95

Y - sa - bel en to - da co - sa, Y - sa -

100

bel en to - da co - sa, Y - sa - bel en to - da

105

co - sa, Per - fi - ción de to - das e - llas.

27. Canción IV

Señora, si te olvidare

Señora si te olvidare

Voz

Vihuela en Re

Se - ño - ra, si te ol - vi -

da - re, la mi dies - tra ol - vi - de a mí,

ni si ja - más me a - le - gra -

re, si no el tiem - po que llo - ra -

re quan - does - té au - sen - te, au - sen - te de tí,

(#)

f 44^v 40 45

Pé - gue - se a mis pa - la - da - res,

50 55

mi len - gua y pier - da su

60 65

ser, quan - do a mi te me ol - vi - da -

70 75

res, que más va - len mil pe - sa -

80 85

res por ti, que nin -

(#) 90 95

gún pla - zer.

28. Canción V

Jamás cosa que quisiese

Ja mas co sa

Ja mas co sa

Voz f. 44^v 5

Vihuela en Re

sie - se Nun - ca la vi ni ha llé

Y la que no de - se - é,

Que lue - go no se cum - plie - se,

No se cum - plie - se, Que lue - go no

se cum - plie - se, No se cum - plie - se.

29. Sobre el canto llano del Conde Claros

(para dos vihuelas en tercera menor)

Apriesa
f. 48^v

Vihuela menor en Sol

Vihuela mayor en Mi

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

This musical score is for a piano piece, spanning measures 55 to 80. It is written for two staves, with the right hand on the upper staff and the left hand on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and slurs. Measure numbers 55, 60, 65, 70, 75, and 80 are printed below the staves. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of measure 80.

30. Contrapunto sobre el tenor de la baxa

(para dos vihuelas en quintas)

Vih. menor en La

Vih. mayor en Re

Apriesa

f. 58^v

5

10

15

20

Instituto Español de Musicología

Measures 20-24 of a musical score. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Measure numbers 20, 21, 22, 23, and 24 are indicated above the top staff. Measure 25 is indicated above the bottom staff. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with various note values and rests.

Measures 25-29 of a musical score. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Measure numbers 25, 26, 27, 28, and 29 are indicated above the top staff. Measure 30 is indicated above the bottom staff. The music continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Measures 30-34 of a musical score. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Measure numbers 30, 31, 32, 33, and 34 are indicated above the top staff. Measure 35 is indicated above the bottom staff. The music continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Measures 35-39 of a musical score. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Measure numbers 35, 36, 37, 38, and 39 are indicated above the top staff. Measure 40 is indicated above the bottom staff. The music continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Measures 40-44 of a musical score. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Measure numbers 40, 41, 42, 43, and 44 are indicated above the top staff. Measure 45 is indicated above the bottom staff. The music continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand.



55

First system of musical notation, measures 55-56. The top staff contains a melody with eighth and quarter notes, including a sharp sign. The bottom staff contains a bass line with quarter and eighth notes.



60 65

Second system of musical notation, measures 60-65. The top staff continues the melody with various note values and slurs. The bottom staff features a bass line with chords and single notes.



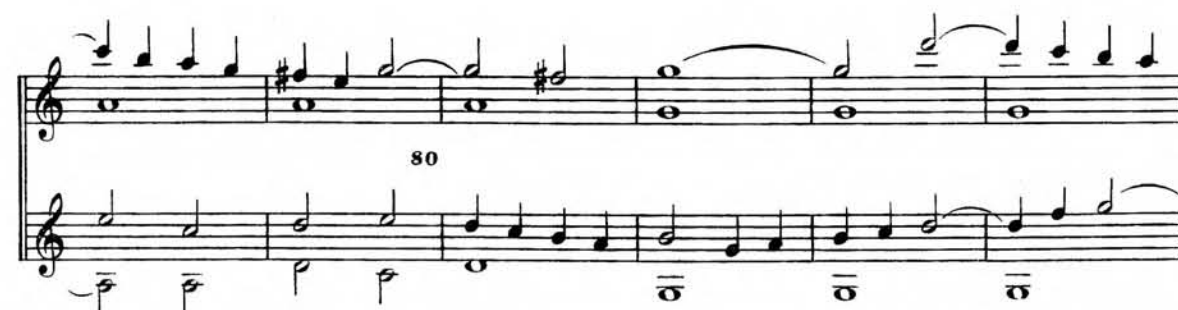
70

Third system of musical notation, measures 70-71. The top staff shows a melodic line with slurs. The bottom staff has a bass line with chords and moving lines.



75

Fourth system of musical notation, measures 75-76. The top staff contains a melody with slurs. The bottom staff has a bass line with chords and single notes.



80

Fifth system of musical notation, measures 80-81. The top staff shows a melodic line with slurs and a sharp sign. The bottom staff has a bass line with chords and single notes.

60

85 90

95

100

105 110

115

This musical score is for a piano piece, spanning measures 120 to 150. It is written for two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into systems of two staves each. Measure numbers 120, 125, 130, 135, 140, 145, and 150 are indicated below the staves. The music features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. There are several slurs and ties used throughout the piece. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of measure 150.

31. Fantasía I

del cuarto tono

Vihuela en La

Algo apriesa

f. 63^v

This musical score is for guitar, spanning measures 35 to 75. It is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is composed of chords and single notes, often beamed together in groups of four or six. Measure numbers 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, and 75 are indicated above the staff. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of measure 75.

32. Fantasía II

Algo apriesa

Vihuela en La *f. 63^v*

The musical score for 'Fantasía II' for Vihuela en La is presented in a single system. It begins with a prelude in treble clef, one flat key signature, and 6/8 time. The main piece starts with a forte dynamic and a tempo marking of 'Algo apriesa'. The score includes measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

This musical score consists of eight staves, each containing a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The measures are numbered 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, and 70. The music features various melodic lines, chords, and rests, with some measures containing slurs or ties. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation.

33. Fantasía III

primero tono

Algo apriesa
f. 64

Vihuela en La

5 10 15 20 25 30 35



de tono mixto

Copia gratuita / Personal free copy

45 50 55 60 65 70 75 80

95 100 105 110 115 120 125 130 135 140

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The piece consists of 140 measures. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 95, 100, 105, 110, 115, 120, 125, 130, 135, and 140 indicated above the staff. The final measure (140) ends with a double bar line and a repeat sign.

35. Fantasia v

de tercero tono

Algo despacio

Vihuela en La *f. 65*

5 10 15 20 25 30 35 40

This musical score is written for voice and piano. It consists of eight staves of music, each containing five measures. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. Measure numbers 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, and 85 are indicated at the beginning of their respective staves. The piano part features chords and arpeggiated figures, while the voice part has a melodic line with some grace notes and slurs.

90 95 100 105 110 115 120 125 130 135

36. Fantasia VI

del primero tono

Algo apriesa
f. 65^V

Vihuela en Sol

2 3 2 3 2 3 5 7 7 5

10 15 20 25 30 35

40

45

50

55

60

65

70

75

80

This musical score is for a voice and piano piece, spanning measures 85 to 130. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is written in a simplified style, often using whole notes and chords. The vocal line is written in a more complex style, featuring various note values, rests, and phrasing slurs. Measure numbers 85, 90, 95, 100, 105, 110, 115, 120, 125, and 130 are indicated above the staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

135

140

145

150

155

160

165

170

175

The musical score is written for voice and piano. The voice part is on a single staff in treble clef, and the piano accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The score consists of eight staves of music, each containing measures 135 through 175. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several slurs and ties throughout the piece. The piano part includes chords and single notes, often mirroring the voice line. The score ends with a double bar line and repeat signs on the final staff.

37. Fantasia VII

Despacio
f. 66^V

*Vihuela
en Sol*

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50

55

60

65

70

75

80

85

90

95

100

105

This musical score is for a piece in G major, 4/4 time. It consists of eight staves of music, each containing a treble and bass clef staff joined by a brace. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures, with measure numbers 110, 115, 120, 125, 130, 135, 140, 145, and 150 marked at the beginning of their respective staves. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several slurs and ties used throughout the piece. The notation is clear and legible, with a professional layout.

This musical score consists of eight staves, each containing a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The measures are numbered 155, 160, 165, 170, 175, 180, 185, 190, and 195. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The piano part features chords and arpeggiated figures. The vocal line includes melodic phrases with some slurs and ties.

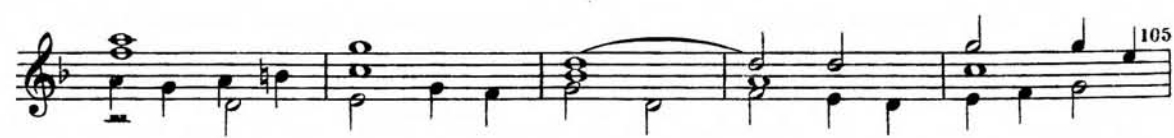
38. Fantasía VIII

de primero tono





84



39. Fantasia IX

de octavo tono

Algo apriesa

Vihuela en Sol

f. 68

This musical score is for guitar, spanning measures 40 to 70. It is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth, quarter, and half notes, as well as rests. Chords are indicated by numbers 1 through 6 below the staff. Measure numbers 40, 45, 50, 55, 60, 65, and 70 are placed at the end of their respective lines. The score concludes with a double bar line at measure 70.

The musical score consists of eight staves of music, each containing measures numbered 75, 80, 85, 90, 95, 100, 110, and 115. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Some measures contain chords or complex rhythmic patterns. The score is written in a standard musical notation style with a single system of staves.

40. Fantasía x

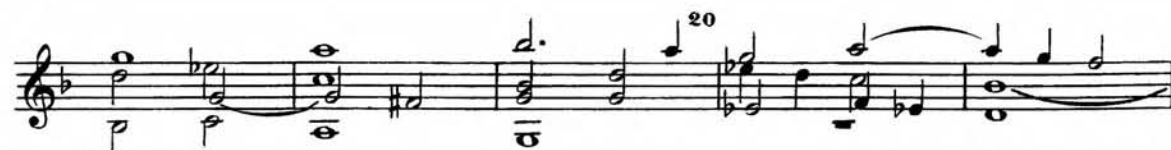
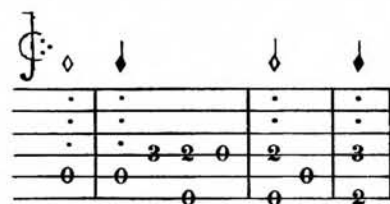
Algo apriesa
f. 68^v

Vihuela en Sol

60 65 70 75 80 85 90 95 100 105 110

41. Fantasia XI

de quinto tono



This musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in B-flat major. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The score consists of seven staves of music, each containing measures 35 through 70. Measure numbers are placed at the beginning of each staff: 35, 40, 45, 50, 55, 60, and 65. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and ties. There are several slurs indicating phrases of notes. A fermata is placed over the final note of measure 70. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

42. Fantasía XII

de quinto tono

Algo apriesa

Vihuela en Sol

f. 69^v

5 7 5 2 3 4

10 15 20 25 30 35



43. Fantasía XIII

de quinto tono

Vihuela en Sol **Apriesa** *f. 70*

5 10 15 20 25 30 35

This musical score consists of eight staves of music, each containing measures 40 through 75. The key signature is B-flat major (two flats). The notation is as follows:

- Staff 1 (Measures 40-44):** Measure 40 begins with a treble clef and a B-flat. It contains a half note B-flat, a half note D-flat, and a whole note F. Measures 41-44 continue with various rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes.
- Staff 2 (Measures 45-49):** Measure 45 starts with a half note B-flat, a half note D-flat, and a whole note F. Measures 46-49 feature eighth and sixteenth notes with slurs.
- Staff 3 (Measures 50-54):** Measure 50 begins with a half note B-flat, a half note D-flat, and a whole note F. Measures 51-54 contain eighth and sixteenth notes with slurs.
- Staff 4 (Measures 55-59):** Measure 55 starts with a half note B-flat, a half note D-flat, and a whole note F. Measures 56-59 feature eighth and sixteenth notes with slurs.
- Staff 5 (Measures 60-64):** Measure 60 begins with a half note B-flat, a half note D-flat, and a whole note F. Measures 61-64 contain eighth and sixteenth notes with slurs.
- Staff 6 (Measures 65-69):** Measure 65 starts with a half note B-flat, a half note D-flat, and a whole note F. Measures 66-69 feature eighth and sixteenth notes with slurs.
- Staff 7 (Measures 70-74):** Measure 70 begins with a half note B-flat, a half note D-flat, and a whole note F. Measures 71-74 contain eighth and sixteenth notes with slurs.
- Staff 8 (Measures 75-79):** Measure 75 starts with a half note B-flat, a half note D-flat, and a whole note F. Measures 76-79 feature eighth and sixteenth notes with slurs, ending with a double bar line.

44. Fantasía XIV

de quinto tono

Algo apriesa

Vihuela en Sol

5 2 3 5 7 5 3 2 0

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55

60

65

70

75

80

85

90

95

100

105

110

45. Fantasía XV

de quinto tono

Vihuela en Sol

Algo apriesa
f. 74

5 3 2 3 5 5

5 10 15 20 25 30 35 40 45

This musical score is for a piece in B-flat major, spanning measures 50 to 100. It is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score is divided into eight systems, each containing four measures. Measure numbers 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, and 100 are placed above the first measure of their respective systems. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several slurs and ties used throughout the piece. A dynamic marking of *f* (forte) is present at measure 71. The piece concludes with a final cadence in measure 100.

105 110 115 120 125 130 135 140 145 150 155

46. Fantasía XVI

de séptimo tono

Algo apriesa

Vihuela en La

5

10

15

20

25

30

35

This musical score is written for voice and piano. It consists of eight staves of music, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is numbered from 40 to 85. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several slurs and ties throughout the piece, indicating phrasing and melodic lines. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The score ends with a double bar line and repeat dots at measure 85.

40 45 50 55 60 65 70 75 80 85

47. Fantasía XVII

de septimo tono

Algo apriesa

Vihuela en La

5 10 15 20 25 30 35

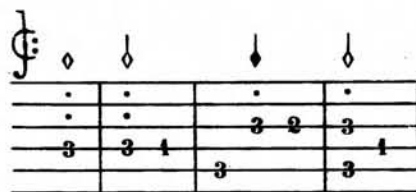
f. 72^v

Musical score for guitar, page 104, measures 40-95. The score is written on a single staff in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, and 95 are indicated above the staff. The notation includes various musical symbols such as accidentals (sharps, naturals), slurs, and ties.

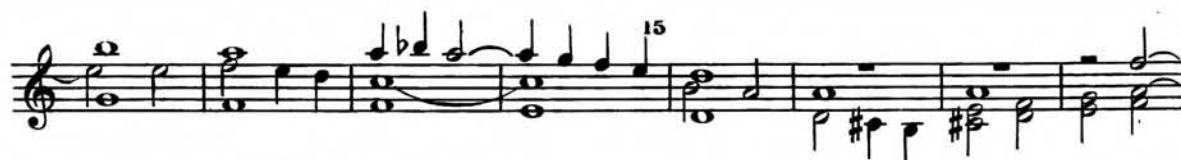
Musical score for a single melodic line on a grand staff, measures 100-140. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). Measure numbers 100, 105, 110, 115, 120, 125, 130, 135, and 140 are indicated above the staff. A dynamic marking *f. 73* appears at the beginning of measure 125. A breath mark (h) is placed above measure 130. The score concludes with a double bar line and repeat signs at measure 140.

48. Fantasía XVIII

de primero tono



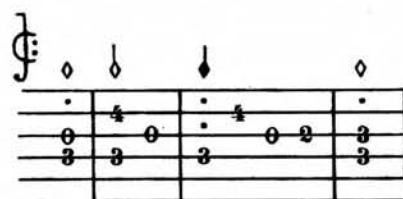
Algo apriesa
Vihuela en Mi





49. Fantasía XIX

de primero tono



*Vihuela
en Mi*

Algo apriesa



This musical score is written on a single grand staff (treble and bass clefs) and contains measures 40 through 85. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. Measure 40 is marked with a '40' above the staff. Measure 45 is marked with a '45' above the staff. Measure 50 is marked with a '50' above the staff. Measure 55 is marked with a '55' above the staff. Measure 60 is marked with a '60' above the staff. Measure 65 is marked with a '65' above the staff. Measure 70 is marked with a '70' above the staff. Measure 74 is marked with a 'f, 74' above the staff. Measure 75 is marked with a '75' above the staff. Measure 80 is marked with an '80' above the staff. Measure 85 is marked with an '85' above the staff. The score includes a variety of musical symbols such as stems, beams, and accidentals.

90

95

100

105

110

115

120

125

Talleres de grabado y estampación de música de A. Boileau Bernasconi Provenza 285 y 287 Barcelona

El presente volumen I del *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, de Enríquez de Valderrábano, ha sido publicado por el
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA del Consejo Superior de
Investigaciones Científicas, impreso en los talleres de la
Imprenta-Escuela de la Casa Prov. de Caridad, de
Barcelona, la parte tipográfica, y en la casa
A. Boileau Bernasconi, la de la música;
siendo terminado el día 11 de
octubre de 1965, vigilia
de Nuestra Señora
del Pilar
L A U S D E O



