

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.