

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

LUYS DE NARVÁEZ

Los seys libros del Delphin
de música de cifra para tañer vihuela

(VALLADOLID, 1538)

TRANSCRIPCIÓN Y ESTUDIO

POR

EMILIO PUJOL

Colaborador del Instituto Español de Musicología

B A R C E L O N A , 1 9 4 5

LUYS DE NARVÁEZ

LOS SEYS LIBROS DEL DELPHIN,
DE MÚSICA DE CIFRA PARA TAÑER VIHUELA

(Valladolid, 1538)

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

Monumentos de la Música Española

III

B A R C E L O N A , 1 9 4 5

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

LUYS DE NARVÁEZ

Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela

(VALLADOLID, 1538)

TRANSCRIPCIÓN Y ESTUDIO

POR

EMILIO PUJOL

Colaborador del Instituto Español de Musicología

B A R C E L O N A , 1 9 4 5



ES PROPIEDAD

Reproducción digital, no venal, de la edición de 1945

© CSIC

© de esta edición: herederos de Emilio Pujol, 2015

e-NIPO: 723-15-187-4

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

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

Casa Provincial de Caridad
Imprenta - Escuela

PREFACIO

La significación considerable que desde el punto de vista étnico, histórico y artístico representa el aporte de nuestros famosos vihuelistas al desarrollo de la música instrumental en el siglo XVI, no se puede abarcar sin el conocimiento de sus obras y del ambiente psíquico social en que se concibieron.

Su arte, cincelado con letras de oro en la historia de la música universal, no podría ser apreciado en su justo valor y trascendencia si cualquier pedrezuela faltase a su mosaico. Es hijo del noble sentir del pueblo hispánico en el momento álgido de su destino, y al que afluyen por medio del alma del artista todos los elementos que constituyen el lirismo racial y espiritual de la época, resumen de sabiduría, tradición e inquietud renovadora. Para bien conocerlo, es preciso arrimar todos los sentidos a su cauce, como el médico ausculta el pecho de su enfermo, uniendo al ritmo de la vida que examina, las luces de su entendimiento y los latidos de su propio corazón. Debemos desplazarnos — quise decir — con la ductilidad de inteligencia y sensibilidad de nuestros días, al ambiente social, espiritual y artístico en que la obra fué creada, para que, comprendiéndola en sus más íntimos detalles, podamos fielmente interpretarla, única manera de lograr revivirla en cuerpo y alma.

Hay en la inquietud constante que marca el recorrido histórico de la música desde que el hombre existe, además de la razón espiritual de su existencia, innegables influencias de raza, de clima, de ambiente, de tiempo y de costumbres que, descubriendo el origen de su formación étnica, la adaptan a los distintos resortes de la sensibilidad de otros pueblos y otros públicos diversamente orientados en sus apreciaciones y gustos.

La música religiosa, fuente primordial de todas las músicas, difiere de la música profana de tal manera, que cuanto más cercano a nosotros es el momento en que se las compara, más acentuada es la diferencia. Asimismo, al comparar las composiciones del siglo XVI con las de nuestros tiempos, la diferencia es tal, que no podremos comprender todo el alcance de su belleza si, alejando cuantos prejuicios puedan sentar en nuestra apreciación los principios teóricos dictados para la música desde entonces, no levantamos imaginariamente un alto muro de separación a fines de aquel siglo, que recogiendo la luz sobre el panorama de su pasado, ensombrezca de olvido nuestro presente. No solamente debemos reconstruir aquella música en su esquelético armazón, es decir, en sus mismas notas regidas por los cánones escolásticos que la guiaron y en auténticos o bien reproducidos instrumentos en los cuales se ejecutaba, sino que debemos imaginar y sentir el ambiente social en que se desenvolvía y el hálito espiritual que la animaba.

Las costumbres sociales, los pensamientos y sentimientos poéticos, amorosos, religiosos, patrióticos y aun los más impuros del bajo pueblo, se infiltraron no poco en las fuentes rítmicomelódicas de la obra colectiva de aquel período de esplendor. Los instrumentos, tan distintos a los nuestros, con su sonoridad de timbre arcaico, de vibración intensamente acusada, confidente y lejana a la vez, más propios parecen — por su emotividad — para el goce puro del alma que para el deleite común de los sentidos.

Todos estos detalles y aun cuantos más pueda sugerir la evocación de ese pasado, será útil tenerlos en cuenta si, a través de la convencional escritura cifrada, queremos abarcar y recoger en nuestra sensibilidad todo el ingenio y noble exquisitez que encierren tales obras, como debieron sentir las y admirarlas nuestros lejanos progenitores.

Pero aquí está lo complejo y expuesto de la empresa, ya que de toda esa intensa vibración espiritual, sólo llegó hasta nosotros lo que pudo ser plasmado en unas cuantas páginas de gráfica abstrusa, con indicaciones y abreviaciones que si bien para los instrumentistas de entonces, formados en aquel ambiente, eran de la más diáfana claridad, para el músico de hoy son de una vaguedad dudosa y problemática.

Los libros de música en cifra para vihuela y para canto y vihuela que han podido llegar hasta nosotros, cuentan entre las primerísimas obras de música instrumental impresas en España. Sabido es que los vihuelistas de aquella época, como los ejecutantes de otros instrumentos policordios, eran excelentes músicos ejecutantes y compositores a la vez. Descendientes tradicionales, al fin, de aquellos trovadores y juglares medievales en cuya espiritualidad se fundían la música y la poesía, algunos de ellos, como Milán y Narváez, demostraron sus facultades de excelentes poetas. La elevación y perfección dadas a sus obras nos dice cuánta y cuál debió ser la producción de música para vihuela que precedió a esa espléndida floración y su alta calidad hasta que la imprenta llegó a su alcance. El claro Guzmán, Martín y Hernando de Jaén, señalados por Bermudo como eminentes ejecutantes, Jacobo Salvá, así como Torres Barroso, de Salamanca, Mateo de Aranda, el Milanés, Macoteca, Lucas de Matos — tan admirado de Espinel —, Pedro de Madrid, Baltasar Ramírez, Diego del Castillo, Cardona y otros aún, fueron celebrados vihuelistas, compositores acaso, que por no haber alcanzado la posibilidad de imprimir sus obras, jamás podremos admirar su loado ingenio.

Narváez ha dado solamente en sus *Seis libros del Delfín* — síntesis musical de un sector y una época de excepcional importancia — una pequeña parte de su producción total. El libro, por sí solo, hace el justo elogio de su genial entendimiento, de su exquisita sensibilidad musical y de su técnica prodigiosa. En él puede verse al artista que conociendo a fondo la música universal de su tiempo hasta en sus más avanzadas corrientes, tal dominio posee de su arte, que logra expresar con la mayor sencillez de medios las más elevadas emociones. Es de lamentar que un espíritu noble y selecto como el de Narváez, que ha recogido el hálito del alma lírica popular para elevarlo a la dignidad de arte puro, no haya podido hacer llegar hasta nosotros el resto de sus creaciones. Ello no impide, sin embargo, que haya contribuido con su obra a labrar un surco personal en el glorioso desarrollo histórico de la música española.

La obra de Narváez, que tantos valores reúne, no podía continuar injustamente ignorada bajo su enigmática escritura. Gracias al Instituto Español de Musicología del Centro Superior de Investigaciones Científicas y a su ilustre director, el reverendo don Higinio Anglés, la realización de este modesto trabajo ha podido ser un hecho.

Quisiéramos haber contribuido eficazmente con esta transcripción a disipar las brumas que envuelven este género de obras. El aporte de datos históricos, biográficos y bibliográficos inéditos con que hubiéramos querido avalorarla, exigen, sin firmes promesas,

circunstancias y medios materiales que no siempre dependen de nuestra voluntad. No por eso hemos regateado en ella nuestro entusiasmo ni el fruto de largas y minuciosas experiencias. Nuestro constante deseo ha sido y es el de arrimar el hombro, en la medida de nuestras fuerzas, al peso levantado por nuestros ilustres predecesores en este género de estudios, guardando íntimamente viva de gratitud, la memoria del ilustre maestro Pedrell por habernos puesto en el camino. Quiera Dios que podamos ofrecer con ello, satisfactoria utilidad a quien desea conocer y comprender el alma lírica de nuestra vieja y querida España.

VIHUELA, LAÚD Y GUITARRA

Todas las obras escritas en cifra para instrumentos de cuerdas pulsadas impresas en España durante el siglo XVI son para vihuela, arpa o guitarra.

Sin embargo, hasta el siglo XVI, el laúd vivió con estos instrumentos una vida paralela. Desde las iluminaciones de las *Cantigas* del rey Sabio en el siglo XIII y las citaciones del arcipreste de Hita a mediados del XIV, hasta la corte de los Reyes Católicos, por lo menos, la coexistencia de dichos instrumentos en nuestro país está sobradamente probada.

Apoyándose en cuantos datos han sido aportados por las incesantes investigaciones sobre iconografía instrumental y evoluciones constructivas en todo género de instrumentos musicales de acuerdo con la evolución histórica de España a través de la Edad Media y Renacimiento, la tendencia general se acentúa en admitir un origen latino para la vihuela y otro origen árabe para el laúd, procedentes ambos de un mismo tronco oriental.¹

San Isidoro nos da la palabra *fidicula* como representativa de *cithara*, y si admitimos la corrupción sucesiva de aquélla en *citola*, *vigola*, *vigüela* y *vihuela* al fin, así como la latinización de *kethara* en griego por *cithara* romana, precursora a su vez del vocablo *guitarra*, nos encontraremos con que *vihuela* y *guitarra latina* coincidirían, etimológicamente, en un mismo designio.²

La vihuela se diferenciaba del laúd, principalmente, por su caja en forma de ocho como se ve en las iluminaciones de las *Cantigas*; mientras el laúd, de forma oval, constaba de tapa plana y fondo abovedado, como puede observarse en las mismas iluminaciones y en grabados posteriores. Otra diferencia la constituía la disposición de sus cuerdas; seis órdenes templados al unísono en la vihuela, mientras en el laúd la prima era sencilla, el segundo y tercer orden templados al unísono y los demás *requintados*, que significa a intervalo de octava en su afinación.

La sonoridad de una caja abovedada como la del laúd no es la misma que la de una caja de fondo plano, cual es el de la vihuela. Por efecto de los bordones requintados en el laúd, el sentido melódico de algunas voces había de resultar forzosamente mezclado o cruzado con otras dando al oído una confusión que la vihuela evitaba.

Esta claridad podría haber sido motivo de preferencia por parte de nuestros mú-

1. K. SCHLESINGER, *The precursors of the violin family* (William Reeves, Londres, 1910).

2. «Veteres autem citharam fidiculam vel fidem nominaverunt», escribe SAN ISIDORO en sus *Etymologiarum libri XX*, lib. III, cap. XXII (MIGNE, P. L., vol. 82, colección 167). Cf. E. PUJOL, *La guitare*, en *Encyclopédie*

de la musique citada, deuxième partie, vol. III (París, 1927), págs. 1997 ss. «Le latin a un terme générique *fides* (diminutif *fidicula*), qui vient, paraît-il, d'un vieux mot grec *σφῆν* «corde de boyeau», tomado de DAREMBERG-SAGLIO-POTTIER, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* (París, 1904), pág. 1438.

sicos. Lo cierto es que en una época en la cual el laúd va adquiriendo en Europa su máximo esplendor, la vihuela reina en España con los instrumentos de teclado, *sin que el laúd aparezca en manos de artistas eminentes ni en libros impresos de música en cifra*.¹

Vihuela es, en España, nombre genérico que abarca tres especies: de *mano*, de *arco* y de *púa*. La primera, llamada generalmente *vihuela común*, es la que, pulsada con los dedos, tiene virtualmente como equivalente, fuera de España, el laúd — a pesar de los detalles organográficos que de ella lo diferencian —, por tener un mismo valor representativo dentro de la música instrumental. Del mismo modo que en España sólo encontramos el laúd en textos poéticos e históricos, en documentos arqueológicos o enumeraciones de inventarios, fuera de España no es practicada ni mencionada la vihuela. Venegas, al dar sus instrucciones para pasar la cifra antigua de vihuela a su cifra nueva, nos habla de «los muchos y eminentes músicos que ay de vihuela, assí estranjeros como Españoles», y Bermudo, al referirse al laúd de los Países Bajos, lo llama *vihuela de Flandes*, y reúne en la expresión común «todo género de vihuelas» a cuantos instrumentos existen de mango y cuerdas pulsadas, exceptuando la guitarra y la bandurria.

Inventarios y citaciones diversas atestiguan la coexistencia en España de diferentes especies de instrumentos policordios con tecla, en los tratados de la época, el *monacordio* los resumía todos.²

Si tenemos en cuenta, además, que antiguamente la palabra *organum* era sinónima de *instrumento de música*, podríamos admitir que el vocablo *vihuela* fuese en la España del siglo XVI expresión genérica aplicada a un grupo de instrumentos de cierta afinidad común que estuviesen comprendidos en una misma denominación.

Como variante de la vihuela común se señala en la misma época la guitarra, cuya forma y constitución orgánica, a semejanza de aquélla, consta solamente de cuatro órdenes de cuerdas que son los mismos órdenes centrales de la vihuela. Y mientras Valde-rrábano escribe fantasías para vihuela de *cinco órdenes*³ — lo que aproxima este instrumento a la guitarra tenida en menosprecio por su ámbito reducido y por ser favorita del pueblo indocto⁴ —, Mudarra⁵ y Fuenllana⁶ componen *tientos*, *romances*, *diferencias*,

1. FRANCISCO A. BARBIERI, *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* (Madrid, 1890), págs. 13 s. En el extracto del inventario que la reina Isabel la Católica mandó hacer en noviembre del año 1503 (un año antes de morir) de todos los objetos que tenía en el Alcázar de Segovia, figuran cinco *laudes de costillas*, un *laud viejo* con ataraceas (adornos de filatería) y dos «vigüelas de arco fechas pedazos».

GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO, en su *Libro de Cámara*, hablando del príncipe Don Juan, dice: «Era el Príncipe don Johan, mi Señor, naturalmente inclinado a la música e entendíala muy bien. En su cámara avía un claviórgano e órganos e clavecímbalos e clavicordio e vihuelas de mano e vihuelas de arco e flautas: e en todos esos instrumentos sabía poner las manos» (op. cit., pág. 12).

Entre los instrumentos que pertenecieron a la emperatriz Isabel figuran: «Una *vihuela grande*, con un lazo, tasada en tres ducados por el inventario; otra *vihuela mediana* con dos lazos, tasada en cinco ducados; otra *vihuela más pequeña* que las susodichas, tasado (sic) en tres ducados y medio y una caja en que estaban las dichas vihuelas, tasada en ducado y medio.» (Véase H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de Carlos V*, Barcelona, 1944, págs. 56 s.)

2. SANTIAGO KASTNER, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. (Lisboa, 1941, 193 ss.)

3. *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 Con | de de Miranda, Señor de las casas de Avellaneda y Baçan &. Con privilegio imperial. Valladolid, 1547.

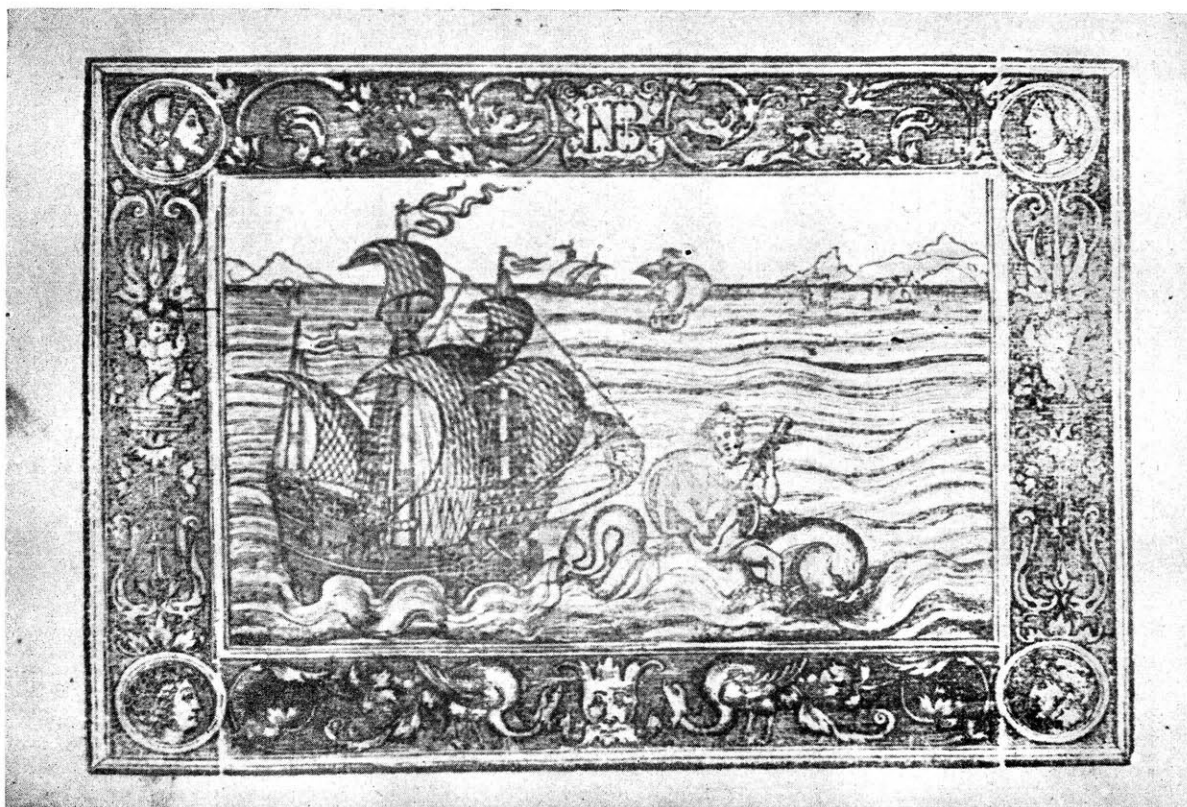
4. SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición preparada por MARTÍN DE RIQUER (Barcelona, 1943), pág. 670, palabra «guitarra».

5. ALONSO MUDARRA, *Tres libros de música en ci | fras para vihuela*. En el primero ay música fácil y difícil en fantasías: y Composturas: y Pavanas: y Gallardas: y Algunas fanta | sías para guitarra. El segundo trata de los ocho tonos (o modos) | tiene muchas fantasías por diversas partes y Com | posturas glosadas. El tercero es de música para cantada y tañida. Tiene mo | tetes. Psalmos, Romances, Canciones. Sonetos en | castellano y Italiano | Versos en latín, Villancicos. Di | rigidos al muy magnífico señor el señor don Luys Çapata. Sevilla, 1546.

6. *Libro de música para | vihuela, intitulado Orphenica lyra*. En la | qual se contienen muchas y diver-



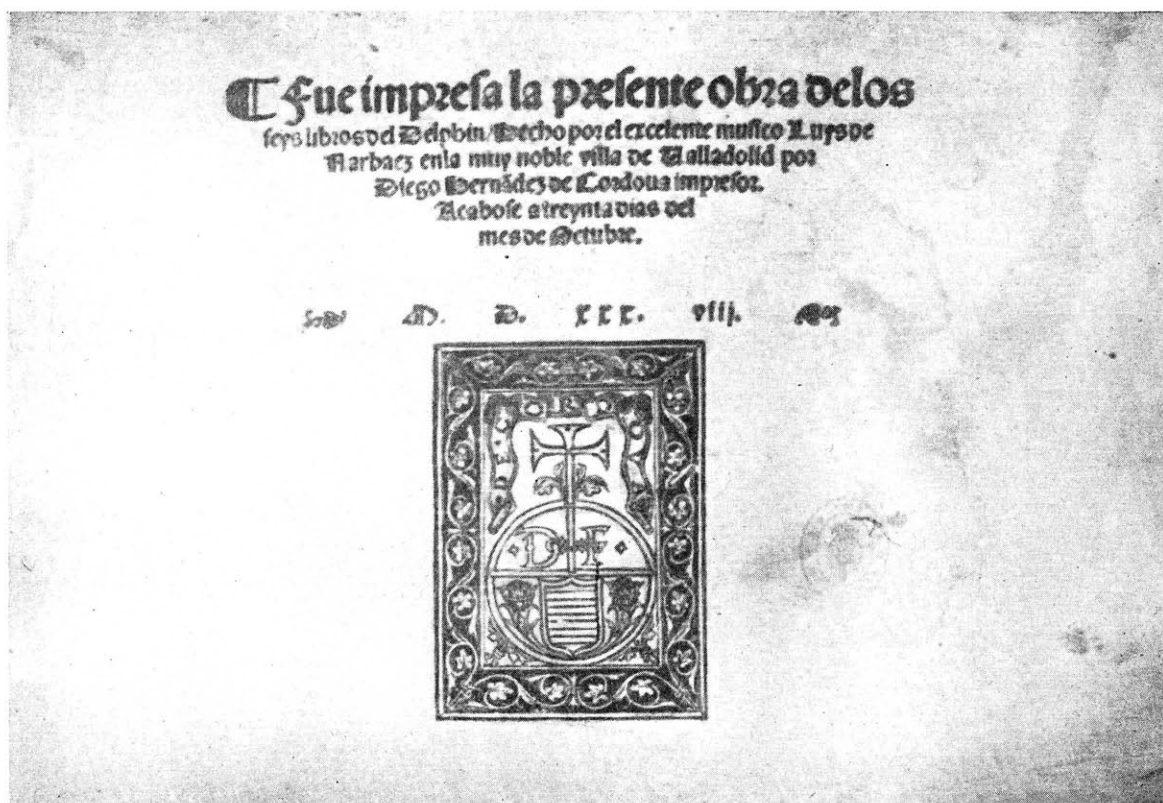
Portada de *Los seys libros del Delphin*



Fol. I v., sin foliar. — Arión tañendo la vihuela sobre un delfín.
 Facsímil del grabado que figura en el original.



Fol. 40 (=44). — Muestra de su notación.



Fol. VII v. — Colofón y marca del editor Fernández de Córdoba.

fantasías y danzas para guitarra sola o canto y guitarra, elevando su categoría musical y artística al prestigio envidiable que aureola la vihuela.

Las características que diferencian organográficamente la vihuela del laúd y la guitarra pueden observarse en el cuadro siguiente:

CUADRO COMPARATIVO

	Fondo	Cabeza	Clavijas	Contornos	Cuerdas	Trastes	Ámbito
<i>Vihuela</i>	Plano	Inclinada	Doce	Incurvaciones laterales y aros uniendo las dos superficies.	Seis órdenes al unísono.	Diez	Dos octavas y una séptima.
<i>Laúd</i>	Abombado	En ángulo recto	Once	Ovalado y sin aros laterales.	Tres órdenes requintados, dos órdenes al unísono y una sola prima.	Diez	Dos octavas y una séptima.
<i>Guitarra</i>	Plano	Inclinada	Ocho	Incurvaciones y aros laterales (tamaño menor que el de la vihuela).	Cuatro órdenes (el más bajo requintado).	Diez	Dos octavas justas.

Entre los instrumentos que Don Alfonso, primogénito de Aragón, poseía en su casa de Barcelona a principios del siglo xv, figuraban guitarras, laúdes, rotas y arpas. Extraña no ver entre ellos la vihuela, sobre todo tratándose de un espíritu selecto que siente gran admiración por su famoso músico de cámara, Rodrigo, de la guitarra.¹

Otro día, tal vez, con más precisión de datos, podremos llegar a conclusiones categóricas. Por hoy baste esbozar el parentesco organográfico y artístico de los tres instrumentos.

De cualquier modo que estas dudas pudieran resolverse, tanto el músico que quisiera valerse de un laúd antiguo de seis órdenes como el guitarrista actual que bajara medio tono la afinación normal de la tercera cuerda, podrían ejecutar las obras cifradas para vihuela en su respectivo instrumento, sin otra diferencia que la sonoridad particular que es propia a cada uno de ellos.

DATOS BIOGRÁFICOS

Luys de Narváez² es el segundo de los vihuelistas cuyas obras de música en cifra fueron impresas en España en el siglo xvi.

Contemporáneo de Luys Milán, músico, poeta y gentilhomme en la corte de los Duques de Calabria y del rey Juan III de Portugal,³ Narváez brilla igualmente con fulgurante ingenio en la corte imperial de Carlos V y de la emperatriz Isabel.

sas obras. | Compuesto por MIGUEL DE FUENLLANA. | Dirigido al muy alto y muy poderoso se | ñor don Philippe príncipe de España. | Rey de Inglaterra, de Nápoles & nuestro señor. | Con privilegio Real. 1554. Tassado en veynte y ocho reales.

1. H. ANGLÉS, *La música en la Corte del rey Don Alfonso V de Aragón, el Magnánimo*, en *Spanische Forschungen* (1939).

2. El nombre de Narváez aparece con *b* labial

en toda referencia impresa de su época; sin embargo, H. Anglés, que ha revisado personalmente en Simancas y otros archivos, documentos fidedignos, lo escribe con *v* baja en sus recientes publicaciones. Dada esta circunstancia y el lejano origen de este nombre igualmente deletreado, adoptaremos sin titubeos la misma escritura.

3. JOSÉ RUIZ DE LIHORI, BARÓN DE ALCAHALI, *La música en Valencia* (Valencia, 1903), pág. 332 s.

Sobre su vida, aunque pocos datos concretos podemos añadir hoy a los ya conocidos, recogeremos aquí los esparcidos en diferentes publicaciones hasta los más recientes, para apoyar en ellos las deducciones auxiliares que puedan orientarnos en la investigación o suposición de una biografía auténtica. No perdemos la esperanza de poder remover un día viejos legajos referentes al comendador de León, Francisco de los Cobos, a quien Narváez dedicó su obra, con la probabilidad indudable de encontrar en ellos datos ignorados que reduzcan las actuales lagunas.

Bernardino del Valle y S. Rayon, en su *Ensayo de una Biblioteca de libros raros y curiosos con los apuntamientos de D. Bartolomé J. Gallardo*, I, n.º 773 (Madrid, 1863), pág. 870, dicen lo siguiente: «Granada. Músicos famosos de esta ciudad. Luis de Narváez fué famosísimo maestro de vihuela. Fuélo de Felipe II. Su hijo Andrés de Narváez, en el parecer de muchos, igualó a su padre. Luis de Guzmán, famosísimo y de suave voz. Éste es el que alaba Paulo Jovio en su Historia. Hernando de Jaén, gran músico de vihuela y lo fué del rey de Portugal. Baltasar Ramírez fué el mejor músico de laúd que se conoció en Europa.»

Bermudo, en su *Declaración de Instrumentos* (libro II, cap. xxxv, fol. 30), escribe: «Tengo por mejores tañedores a Narváez, a Martín de Jaén (¿Martín Sánchez?),¹ a Hernando de Jaén, vecino de la ciudad de Granada, a López, músico del señor Duque de Arcos, a Fuenllana, músico de la señora Marquesa de Tarifa, a Mudarra, canónigo de la Iglesia mayor de Sevilla, y a Enrique,² músico del señor Conde de Miranda y a otros semejantes que por no conocerlos, en éste no señalo.»

Luis Zapata, en su *Miscelánea*, refiere lo siguiente: «De la habilidad de un músico. Fué en Valladolid, en mi mocedad, un músico de bihuella llamado Narváez, de tan extraña habilidad en la música, que sobre cuatro voces de canto de órgano de un libro, echaba en la bihuella de repente otras cuatro, cosa — a los que no entendían la música — milagrosa, y a los que la entendían, milagrosísima.»³

Fétis, en su *Biographie universelle des musiciens*, lo presenta como «músico español del siglo XVI, autor de una colección de obras para viole (sic) en tablatura con el título de *Los seys libros del Delfín de música en cifras para tañer vihuela*. Valladolid, 1538, in 4.º, obl., en el cual figuran varios fragmentos de motetes y canciones de Josquin, Gombert y Richafort, con una introducción para el conocimiento de la tablatura. Es el mismo artista que, bajo el nombre de Ludovicus Narbays, aparece como compositor de motetes en el libro IV, a cinco voces, publicado en Lyon por Jacques Moderne, en 1539 y 1543.»⁴

Menéndez Pelayo, en su *Historia de las ideas estéticas en España*, considera que Narváez, «felicísimo poeta a lo divino y a lo humano en nuestros cancioneros del siglo XVI, templaba en alto tono su lira para celebrar, al principio de su *Delfín de música*,⁵ las excelencias del arte divino que profesaba con tanto fervor como el más exaltado discípulo de Aristoxeno o de los neopitagóricos alejandrinos.

1. H. ANGLÉS, *La música en la Corte de Carlos V.* «Martín Sánchez, tañedor de vihuela», págs. 9 ss.

2. Enríquez o Anríquez de Valderrábano.

3. LUIS ZAPATA, *Memorial histórico español* (Madrid, 1895), t. XI, pág. 95.

4. F. J. FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2^{ème} edit., VI (Bruselas, 1883), palabra Narváez.

5. La falta de puntuación en el título de la obra de Narváez ha sido la causa principal de que aparezca frecuentemente citada como *Delfín de música* o *Los seys libros del Delfín de música*, sin darse cuenta del error. De haber puesto una simple coma después de la palabra *delfín* (con *d* minúscula) separando de este modo nombre y sustantivo, hubiera evitado toda confusión.

«Lo criado
 Por música está fundado,
 Y por ser tan diferente,
 Tanto más es excelente,
 Porque está proporcionado.
 Con todo sentido humano
 Tiene grande concordancia
 Muéstranos la semejanza
 De la de Dios soberano.»¹

Rafael Mitjana, en su estudio sobre la música en España, en la *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, fundada por Lavignac y continuada por Lionel de La Laurencie, nos dice que, de Narváez, han sido conservados los bellísimos motetes *De profundis clamavi*, a cuatro voces (*Motteti del Fiore*, lib. iv. Lugduni, 1539, ejemplar conservado en Viena) y *O salutaris hostia*, a cinco voces (*Quintus Liber Mottetorum*. Lugduni, 1542, ejemplar conservado en Munich).²

Estas son, en resumen, las fuentes utilizadas y retransmitidas por Pedrell, Morphy, Torner y cuantos historiadores y comentaristas han tratado de reconstruir el trazado biográfico de Narváez.

Por fortuna, el ilustre H. Anglés, en la obra que precede al presente trabajo en las publicaciones del Instituto Español de Musicología, del Centro Superior de Investigaciones Científicas, con el título de *La Música en la corte de Carlos V*, Barcelona, 1944, no solamente aduce datos inéditos que ensanchan grandemente el perímetro de luz sobre la existencia de Narváez, sino que reconstituye el ambiente señorial y artístico de las cortes de Carlos V y de la emperatriz Isabel, tan intensamente musicales, en los que nuestro vihuelista debió alcanzar elevadísimo relieve.

«El conocido Luys de Narváez — nos dice Anglés en su obra —, en 1538 vihuelista del comendador de León, don Francisco de los Covos, más tarde maestro de los niños cantores en la capilla del príncipe Don Felipe, publicó el citado año, en Valladolid, su obra *Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela*. De los Cobos formaba parte del consejo del Estado de su Majestad Cesárea» (op. cit., pág. 47). Entre los cantores que, según el Libro de la Veeduría del año 1548, acompañaron al príncipe Don Felipe en sus jornadas de Flandes, Italia y Alemania, figuran los *cantorcicos triples* Jerónimo López de Oviedo, Alfonso Martínez de Almenar y Juan de Villadiego, a los cuales acompaña Luys de Narváez, su maestro de *enseñar a cantar*. Como organistas, van Antonio de Cabezón y su hermano Juan.³

En el prólogo de su obra de música en cifra, Narváez, después de apoyarse en el ejemplo dado «por los antiguos filósofos y católicos doctores que trabajando para su tiempo y generaciones venideras labraron su propia inmortalidad», declara haber hecho del estudio de la música «el principal ejercicio de su vida, dedicándolo principalmente a la vihuela».

Reflejo del ambiente humanista de la época es el título que da Narváez a su obra *Los seys libros del Delphin*, inspirándose, sin duda, en la fábula de Herodoto, que refiere cómo Arion, habiendo ganado mucha suma de dinero con el arte de tañer y cantar, se volvía a Corinto, patria suya, y los marineros en cuya nave pasaba, no contentos de quitarle lo que llevaba, determinaron de echarlo al mar. Pidióles le hiciesen la gracia de dejarle tañer su instrumento y cantar, a cuya armonía acudieron los delfines, los

1. MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, *Historia de las ideas estéticas en España* (Madrid), 1941, t. II, pág. 486.

2. R. MITJANA, *Encyclopédie de la musique*, Pre-

mière Partie, t. IV, *La musique en Espagne* (París, 1920), pág. 2019.

3. Cf. op. cit., pág. 108.

cuales le recogieron, y llevándole uno de ellos sobre sus espaldas, le sacó hasta el puerto de Corinto.¹

Declara que no se ha dado principio en sus tiempos en nuestro país a una invención y arte como la que da en su libro, lo cual permite suponer que ignora la existencia del libro de Luys Milán, titulado *El Maestro*, aparecido en Valencia dos años antes,² y quizá la de su propio autor también.

Advierte luego que si su libro tiene aceptación, publicará otras obras de «*más fundamento*», que hasta ver el éxito de éste «*que va a descubrir voluntades*» no sacará. Aunque supongamos que entre las obras que anuncia estuviesen incluidos los motetes anteriormente citados, no hay duda que se refiere a otras obras para vihuela o canto y vihuela, que no debieron llegar nunca a imprimirse.

Del juicio que a los sabios merezca su obra — añade — depende que continúe o no su publicación. El hecho de ser editado el libro, indica que el fallo había sido favorable. Y al terminar, suplica al comendador de León — cuya discreción y saber admira — quiera corregir su obra, la cual, «*siendo de tan cierto servidor suyo, con derecho título se podrá decir suya*». Si se tiene en cuenta, además de este concepto, que don Luys Zapata, autor de la miscelánea antes reproducida, fué en su mocedad paje de la emperatriz Doña Isabel y pudo haber experimentado la impresión relatada en la corte de la noble dama, se puede convenir con el señor Anglés que Narváez, además de ser músico asalariado al servicio de don Francisco de los Cobos (cuya significación político-social no llegó nunca a ser obstáculo para estar bien advertido en la técnica y el arte de la vihuela), fué músico de la corte de la emperatriz Isabel.

Don Francisco de los Cobos (o Cobos),³ hijo de Diego de los Cobos y de Catalina de Molina,⁴ había nacido en Úbeda, en cuya iglesia del Salvador, construída a sus expensas en 1540, fué enterrado en mayo de 1547.⁵ Fué Duque de Saviote, Señor de Torres Gimena y Recena, comendador mayor de León, adelantado de Cazorla y contador mayor de Castilla, secretario mayor del emperador y su valido, interviniendo en todos los negocios de Estado. Casó con Doña María de Mendoza, hija del adelantado de Galicia. Gestionó el casamiento del príncipe Don Felipe con la princesa María de Portugal, y asistió a sus bodas. Acompañó al emperador en sus excursiones a Alemania, Italia y Berbería. Fué secretario de Estado desde 1516, y del Consejo Supremo, desde 1529. Ajustó con Granvela, el cardenal Corena y el gran maestre de Francia, la prórroga de la tregua hasta 1.º de junio de 1538 entre los ejércitos de Carlos V y Francisco I. En 1543, durante la ausencia del emperador, constituyó, con el cardenal Tabera y el obispo Fernando de Valdés, el *Consejo de los tres magnates*.⁶

Anglés nos refiere, en *La música en la corte de Carlos V*,⁷ como a mediados del año 1548, un año después de la muerte de don Francisco de los Cobos, entre los músicos que sirven al príncipe Don Felipe en vísperas de su primer viaje al extranjero, figura

1. Vid. SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edic. M. de Riquer, pág. 449, pal. *del fin*. Algunos comentaristas lo identifican impropriamente con Amphion.

2. *Libro de mñ | sica de vihuela de mano. Intitulado El | maestro*. El qual trahe el mismo estilo y orden | que un maestro trahería con un discípulo | principiante: mostrándole ordenadamen | te desde los principios toda cosa que | podría ignorar para entender la | presente obra. Compuesto por | don Luys Milán. Dirigido | al muy alto e muy pode | roso e invictissimo prínci | pe don Juhan : por | la gracia de dios | rey de Portu | gal y

de las | yslas | re. | Año M.D.xxxv. | Con privilegio Real.

3. El nombre Cobos aparece con *b* labial en casi todos los documentos referentes a su genealogía.

4. SALAZAR Y CASTRO, LUIS, *Historia genealógica de la casa de Lara* (Madrid, 1696), t. I; CARRAFFA, *Enciclopedia Heráldica y Genealógica Hispano-Americana*, (Madrid, 1927), t. 25, pág. 34.

5. ARGOTE DE MOLINA, GONZALO, *Nobleza del Andalucía* (Sevilla, 1588).

6. J. M. MARCH, *Niñez y juventud de Felipe II* (Madrid, 1942).

7. L. c., pág. 104.

al margen de la lista de cantores de la capilla de su Alteza, el de «*Luys de Narváez, que ha de tener cargo de enseñar a los mochachos cantorcicos de la capilla con otros XL mil (mr.) cada año desde setiembre del dicho año en adelante*», y luego añade, para disipar la menor duda en su justificación, «no debemos olvidar que Francisco de los Covos, al cual el autor dedica este libro (*Los seys libros del Delphin*), era un amigo íntimo y confidente del emperador aun en 1543 y siguientes años. Parece natural, pues, que al introducirse el nuevo ceremonial, quisiera Felipe II premiar los servicios prestados por Luys de Narváez».

Después de un viaje a través de la ciudad de Mantua, Trento, Insbruck, Ulm, Heidelberg, Spira, Bruselas, Brabante, Lovaina, Holanda, etc., el invierno de 1549-50 para Narváez y los demás cantores de la capilla transcurre en Flandes, donde el príncipe se queda descansando y trabajando junto al emperador.¹

Causa extrañeza no hallar inscrito el nombre de Narváez entre los músicos que acompañan a Felipe II en su viaje a Inglaterra, cuando el hecho de ser señalado por Bermudo en primer término entre los mejores tañedores de su tiempo, parece testimoniar que en 1555, año de la publicación de su *Declaración de Instrumentos*, en Ossuna, Narváez existe aún. ¿Podría haber habido obstáculo por causa de enfermedad? ¿Habría descuido en la relación de nombres? Habiendo transcurrido diecisiete años después de la publicación de *Los seys libros del Delphin* en 1538 y suponiendo que la labor preparatoria de esta obra significase un período de ocho a diez años — Valderrábano empleó más de doce en componer y recopilar su *Silva de Sirenas* — en plena madurez de facultades, esto es, a partir de sus veinticinco años de edad, en 1538 había cumplido Narváez sus treinta y tres o treinta y cinco, y en 1555 estaría alrededor de sus cincuenta o cincuenta y dos; por lo tanto, hubiera nacido a principios de siglo, hacia 1503 ó 1505.

Lo que sí cabe creer es que la elevada formación musical, espiritual y estética del Narváez que encontramos en las páginas de su libro de música para vihuela, impreso con anterioridad al viaje del príncipe Don Felipe, durante el cual el natural contacto con el ambiente musical de otros países hubiera podido influenciarle, habiéndose formado primeramente en Granada, cuna de famosos vihuelistas, y luego en la corte de la emperatriz Isabel, al lado de Cabezón, Francisco de Soto y de los mejores polifonistas españoles, su arte fuese neta y fundamentalmente autóctono.

SU OBRA

Dos ejemplares conocemos solamente de *Los seys libros del Delphin*; impresos ambos en Valladolid en el año 1538, presenta cada uno de ellos correcciones o defectos de impresión que los particulariza. El primero se conserva en Madrid, B. N. *Raros* 9741, procedente de la Biblioteca Real, como lo atestigua el sello estampado en la portada; y el segundo, perteneciente a la N. L. de Londres, con la signatura *K. 2. h. 11*, expuesto regularmente en las vitrinas del Museo Británico como joya bibliográfica de gran valor. En nuestra Biblioteca Nacional figura, además del ejemplar señalado, otro ejemplar cuya signatura es *R. 14708*, el cual, procedente del fondo de obras de Barbieri, se conserva incompleto y deteriorado con trazas de haber sufrido, en parte, los efectos de algún incendio, tal como fué hallado en la Biblioteca de Palacio por el insigne maestro. Estos tres ejemplares son los únicos que se consideran hoy supervivientes de la edición.

1. H. ANGLÉS, l. c., págs. 102 ss.

El ejemplar que hemos utilizado para el presente trabajo es el primero de los anteriormente citados, cuyo título es como sigue : «*Los seys libros del Delphin de música | de cifras para tañer Vihuela. Hechos por Luys de Narváez. Dirigi | dos al muy Ilustre Señor, el Señor don Francisco de los | Covos, Comendador mayor de Leon, Adelantado | de Caçorla, Señor de Saviote, y del Consejo | del estado de su Majestad Cesárea, re. | y este primer libro tracta de los | ocho tonos para tañer por | diversas partes en | Vihuela. | M.D.XXX.VIII. | Con privilegio Imperial para Castilla y | Aragón y Valencia y Cataluña por diez años.*»

Un solo volumen en 4.^o obl. Encuadernado. Cubiertas de piel finamente labradas. 16,8 × 22,8 cm.; caja 15 × 19,6 cm., 4 folios sin numerar + 88 numerados (97 efectivos) + 4 nuevos folios sin numerar. Caracteres góticos y capitales dibujadas al principio de cada obra. Primera hoja sin foliar : portada en rojo y negro; ancha orla de estilo plateresco; figuras en los ángulos; anagrama sobre el nombre del autor en el alto centro de la orla. Enmarcado por ésta, el título de la obra. Folios 1-88 (= 97), música en cifra sobre tres anchos hexagramas¹ en cada página, seccionada en seis cuadernos que el autor llama *libros*. Obras de distinto carácter o género en cada *libro*. La 11 hoja sin foliar, grabado representando Arión sobre un delfín. La VIII hoja sin foliar. Coplas del autor en loor de la música. Colofón y marca del impresor con las iniciales D. F. (Diego Fernández) sobre el escudo de Córdoba, y al pie de una cruz en la que ondea una cinta donde termina el nombre de dicho impresor.

La más alejada mención de la obra de Narváez que conocemos es la de Nicolás Antonio, en su *Bibliotheca Hispana Nova*. «*Ludovicus de Narvaez, scripsit in re musica: Libros del Delfín de música para tañer vigüela. Valladoliti anno 1530. in 4. Vidit D. Thomas Tamajus.*»² No hemos podido encontrar entre las obras, que han estado a nuestro alcance, de don Tomás Tamayo de Vargas (al cual se refiere Nicolás Antonio), la que contiene la citación de la obra de Narváez. Entre las de este autor madrileño (1588-1641) que fué cronista de Castilla y de Indias, figura un manuscrito cuyo título es: *Cifra, contracifra antigua y moderna, 1612*, y otro con el título *Junta de libros la mayor que España ha visto en su lengua hasta 1624*, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, de donde habrá probablemente extraído Nicolás Antonio su información.

La primera transcripción a notación moderna de una obra de Narváez nos la ofrece Barbieri con la del villancico *La bella mal maridada*, en su *Cancionero* (1890).³ Una segunda transcripción es la de la *Canción del Emperador*, de Josquin, hecha también por Barbieri y publicada por Edmond Vander Straeten en su *Charles V, musicien*.⁴

Es preciso llegar a comienzos del siglo actual, en 1902, para encontrar entre las transcripciones del Conde Guillermo de Morphy⁵ otra transcripción de la *Canción del Emperador*, las *Cuatro primeras diferencias sobre el Guárdame las vacas* y los *romances, villancicos y diferencias* (incompletas) *del quinto libro del Delfín*.

En 1920 aparecen en el *Cancionero popular español*, transcritas por el maestro Pedrell, la *Baxa de contrapunto* del sexto libro, con el romance *Ya se asienta el rey Ramiro*. Por error de impresión, sin duda, es atribuído a Narváez, en dicho *Cancionero*, el romance de Luys Milán, *Con pavor recordó el moro*, que figura en *El Maestro*, de dicho autor.⁶

1. Pautados de seis líneas.

2. NICOLÁS ANTONIO, *Bibliotheca Hispana nova*. (Madrid, 1788), II, pág. 55.

3. BARBIERI, *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, pág. 607 s.

4. *Charles V, musicien* (Gand, 1894), págs. 32 s.

5. *Les luthistes espagnols du XVI^e siècle* (Breitkopf & Hartel, Leipzig, 1902).

6. F. PEDRELL, *Cancionero Musical Popular Español* (Edit. Boileau, Barcelona), III, págs. 53 ss.

Rafael Mitjana, en *La musique en Espagne*, ofrece también una transcripción del villancico *La bella mal maridada*, con valores reducidos.¹

Oscar Chilesotti,² J. B. Trend³ y el P. Luis Villalba⁴ que publicaron varias transcripciones de obras de diversos vihuelistas, no incluyen ninguna de Luys de Narváez.

Eduardo M. Torner, bajo el título *Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI*, publicó un cuaderno editado por el Centro de Estudios Históricos de Madrid en el año 1923, la transcripción del primero y segundo libros del Delfín, al que siguió un segundo cuaderno impreso el mismo año continuando la misma colección y conteniendo una de las anteriores fantasías, las siete diferencias sobre *Guárdame las vacas* y los villancicos *Con qué la lavaré* y *Arded, corazón, arded*.⁵

Todas estas transcripciones, dignas del más vivo elogio, por el noble espíritu que las anima y el generoso esfuerzo que representan, habiendo sido realizadas por cada transcriptor de una manera subjetivamente personal — como ocurre siempre en trabajos de esta índole —, no siempre resuelven de manera satisfactoria el problema interpretativo de la cifra.

El siguiente cuadro expone simultáneamente el procedimiento adoptado por cada uno de los citados transcriptores.

Transcriptores:	BARBIERI	MORPHY	PEDRELL	MITJANA	TORNER
Pentagramas:	Dos; uno superior (clave de <i>sol</i>) y otro inferior (clave de <i>fa</i>).	Dos; uno superior (clave de <i>sol</i>) y otro inferior (clave de <i>fa</i>).	Dos; uno superior (clave de <i>sol</i>) y otro inferior (clave de <i>fa</i>).	Dos; uno superior (clave de <i>sol</i>) y otro inferior (clave de <i>fa</i>).	Dos; uno superior (clave de <i>sol</i>) y otro inferior (clave de <i>fa</i>).
Tablatura:	No incluida.	En facsimile para ejemplos aislados.	No incluida.	No incluida.	Incluida en las fantasías del primero y segundo libros.
Temple o afinación de la vihuela:	Seguendo las indicaciones del autor.	Seguendo a veces las indicaciones del autor, y otras veces, no.	Generalmente, en <i>la, re, sol, si, mi, la</i> (de sexta a prima).	Según las indicaciones del original.	Seguendo las indicaciones del autor.
Valores de cada voz:	Realizados unas veces, y otras veces, no.	Sin realizar.	Realizados a veces, y otras veces, no.	Realizados.	Realizados.
Compás:	Corresponde al del original.	Unas veces, el del original y otras veces, reducido a la mitad.	Unas veces, reducido y otras veces, no.	Reducidos a la mitad.	Contraído a la cuarta parte del original y ajustado a una interpretación personal de la acentuación rítmica.
Tesitura:	La auténtica.	No siempre exacta	La auténtica.	La auténtica.	La que corresponde a la afinación indicada por el autor.
Canto:	En pentagrama aparte y doblado en la vihuela.	En pentagrama aparte y siempre doblado en la vihuela.	En pentagrama aparte y doblado en la vihuela.	En pentagrama aparte y doblado en la vihuela.	En pentagrama aparte con libres alteraciones en el canto y en la parte instrumental.
Tiempo:		Indicado.	Indicado.		Indicado.
Exactitud:	Observada.	Algo descuidada	Sometida a un sentido de interpretación personal.	Observada.	Rigurosa solamente en las fantasías del primero y segundo libros.

1. MITJANA, *Encyclopédie de la musique*, pág. 2020. s. Mitjana observa que el tema de esta canción recuerda otras canciones populares francesas del siglo XVI.

2. OSCAR CHILESOTTI, *Encyclopédie de la musique* susodicha, vol. I (1914), pág. 636 ss.

3. J. B. TREND, *Luis Milan and the vihuelistas*. (Oxford University Press.), 1925.

4. P. LUIS VILLALBA, *X canciones españolas de los siglos XV y XVI* (Ildefonso Alíer, Madrid). (No figura fecha.)

5. EDUARDO M. TORNER, *Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI. Estudio y transcripción de las obras originales*. Narváez. *El Delphin de música*. 1538. Cuadernos I y II. (Orfeo Tracio, S. A. Madrid, 1923).

El contenido de la obra de Narváez es el siguiente:

I. — Texto:

Fol. I, sin foliar. Portada con título y dedicatoria.

Fol. I v., sin foliar. Lámina grabada al boj alusiva al título de la obra.

Fol. II, sin foliar. Prólogo.

Fol. II v., sin foliar. Coplas al muy Ilustre Señor, el Señor Comendador mayor de León. [(Título que figura en el ejemplar de la N. L. de Londres y falta en el de la B. N. de Madrid.)]

Fols. III y IV, sin foliar. Instrucciones para el conocimiento de las cifras, proporciones, tonos y claves que contiene la obra.

Número y compaginación de las composiciones	Títulos (Incipit de los textos)	Tonos	Voces	Temple de la vihuela	Autor	Observaciones
1. f. I	Fantasia	I		sol	Narváez	Por ge sol re ut. Edic. TORNER, <i>Colección de vihuelistas españoles</i> . NARVÁEZ, I, I s.
2. f. 3 v.	Fantasia	2		mi	Narváez	TORNER, I, 10 s.
3. f. 7	Fantasia	3		la	Narváez	TORNER, I, 22 s.
4. f. 9 v.	Fantasia	4		fa	Narváez	TORNER, I, 27 s.
5. f. 12	Fantasia	5		sol	Narváez	De consonancia. TORNER, I, 32 s.
6. f. 14	Fantasia	6		re	Narváez	Sobre fa ut mi re. TORNER, I, 36 s.
7. f. 17	Fantasia	7		la	Narváez	Sobre ut re mi fa mi. TORNER, I, 42 s.
8. f. 20	Fantasia	8		sol	Narváez	TORNER, I, 48 s.
9. f. 26	Fantasia	I		sol	Narváez	Por ge sol re ut. TORNER, I, 55 s.
10. f. 27	Fantasia	4		mi	Narváez	TORNER, I, 58 s.
11. f. 28	Fantasia	5		sol	Narváez	TORNER, I, 61 s.
12. f. 31	Fantasia	5		sol	Narváez	TORNER, I, 66 s.
13. f. 34 v.	Fantasia	I		sol	Narváez	TORNER, I, 70 s.
14. f. 35	Fantasia	I		sol	Narváez	TORNER, I, 74 s.
15. f. 34 (= 38)	Misa de <i>Hércules Dux Ferrarie: Sanctus</i>	I		sol	Josquin	Por ge sol re ut.
16. f. 34 v. (= 38 v.)	Misa de <i>Hércules Dux Ferrarie: Hosanna</i>	I		sol	Josquin	
17. f. 36 (= 40)	Misa de <i>Faysan regrés: Sanctus</i>			sol	Josquin	
18. f. 37 (= 41)	Misa de <i>Faysan regrés: Hosanna</i>			sol	Josquin	
19. f. 38 v. (= 42 v.)	Misa de la fuga: <i>Cum Sancto Spiritu</i>			sol	Josquin	
20. f. 40 (= 44)	<i>Mille regrés</i> . Canción del Emperador	4		la	Josquin	<i>Mille regretz</i> . F. VANDER STRAETEN, <i>La musique aux Pays Bas</i> , VII, comparativa. BARBIER-MORPHY, <i>Les luthistes espagnols du XVI^e siècle</i> , I, pág. 90.
21. f. 42 (= 46)	Canción	5		la	Gombert	
22. f. 43 (= 47)	Canción	I		sol	Gombert	
23. f. 45 (= 49)	Canción	I		sol	Richafort	<i>Je veulx laysser mélancolie</i> .
24. f. 50 (= 54)	Primera diferencia sobre el himno de Nuestra Señora <i>O gloriosa Domina</i>	I		la	Narváez	
25. f. 50 v. (= 54 v.)	Diferencia segunda	I	3	la	Narváez	Dos triples sobre el tenor.
26. f. 52 (= 56)	Diferencia tercera	I	2	la	Narváez	
27. f. 53 (= 57)	Diferencia cuarta	I		la	Narváez	Proporción. Tres semibreves en un compás.
28. f. 53 v. (= 57 v.)	Diferencia quinta	I		la	Narváez	El canto llano por tiple.
29. f. 55 v. (= 59 v.)	Diferencia sexta	I		la	Narváez	Dupla: El canto llano por tenor.
30. f. 56 (= 60)	Sacris Solemnis. Diferencia primera	6		mi	Narváez	
31. f. 57 (= 61)	Diferencia segunda	6		mi	Narváez	
32. f. 58 v. (= 62 v.)	Diferencia tercera	6		mi	Narváez	De proporción tripla: Tres semibreves en un compás.
33. f. 59 (= 63)	Diferencia quinta	6	2	mi	Narváez	A dúo: Proporción de tres mínimas al compás.

Número y compaginación de las composiciones	Títulos (Incipit de los textos)	Tonos	Voces	Temple de la vihuela	Autor	Observaciones
34. f. 61 (= 65)	Diferencia sexta	6	2	re	Narváez	Contrapunto hecho por otra parte, a dúo. Proporción de tres mínimas al compás.
35. f. 65 (= 69)	Ya se asienta el rey Ramiro. Romance I	6		re	Narváez	MORPHY, <i>Les luthistes espagnols du XVI^e siècle</i> , I, pág. 72. Edic. PEDRELL, <i>Cancionero Musical Popular Español</i> , t. III, página 106. 54).
36. f. 66 (= 70)	Paseábase el rey Moro. Romance II	4		la	Narváez	MORPHY, I, pág. 74.
37. f. 67 (= 71)	Si tantos halcones, villancico. Diferencia I			re	Narváez	MORPHY, I, pág. 76.
38. f. 68 (= 72)	Diferencia II			re	Narváez	MORPHY, I, pág. 78.
39. f. 69 (= 73)	Diferencia III y buelta			re	Narváez	«No se ha de tañer la voz que va señalada de colorado para cantar.» MORPHY, I, pág. 80.
40. f. 72 v. (= 76 v.)	Y la mi cinta dorada. Villancico. Diferencia primera	5		sol	Narváez	MORPHY, I, pág. 83.
41. f. 72 v. (= 76 v.)	Diferencia segunda	5		sol	Narváez	MORPHY, I, pág. 84.
42. f. 73 (= 77)	La buelta y villancico	5		sol	Narváez	
43. f. 74 (= 78)	Diferencia cuarta	5		sol	Narváez	
44. f. 75 (= 79)	Diferencia quinta	5		sol	Narváez	«Señalase apriesa el compasillo.»
45. f. 76 (= 80)	Diferencia sexta	5		sol	Narváez	
46. f. 77 (= 81)	La bella mal maridada. Villancico			la	Narváez	BARBIERI, <i>Cancionero de Palacio</i> , pág. 607. MITJANA, <i>La musique en Espagne</i> , pág. 2020.
47. f. 78 (= 82)	Con qué la lavaré. Villancico			mi	Narváez	MORPHY, I, pág. 86. TORNER, II, pág. 12.
48. f. 80 (= 84)	Arde, coraçon, arde. Villancico	4		fa#	Narváez	«Hase de cantar sin la buelta dos veces y después la buelta otras dos veces diciendo la misma letra.» MORPHY, I, pág. 88. TORNER, II, pág. 16.
49. f. 82 (= 87)	Conde Claros. Diferencia I	6		fa	Narváez	«Llévese muy despacio el compás.»
	Diferencia II	6		fa	Narváez	
	Diferencia III	6		fa	Narváez	
	Diferencia IV	6		fa	Narváez	
	Diferencia V	6		fa	Narváez	
	Diferencia VI	6		fa	Narváez	
	Diferencia VII	6		fa	Narváez	
	Diferencia VIII	6		fa	Narváez	
	Diferencia IX	6		fa	Narváez	
	Diferencia X	6		fa	Narváez	
	Diferencia XI	6		fa	Narváez	
	Diferencia XII	6		fa	Narváez	
	Diferencia XIII	6		fa	Narváez	
	Diferencia XIV	6		fa	Narváez	
	Diferencia XV	6		fa	Narváez	«Contrahaciendo la guitarra.»
	Diferencia XVI	6		fa	Narváez	
	Diferencia XVII	6		fa	Narváez	
	Diferencia XVIII	6		fa	Narváez	
	Diferencia XIX	6		fa	Narváez	
	Diferencia XX	6		fa	Narváez	De proporción. Seis semínimas al compás.
	Diferencia XXI	6		fa	Narváez	
	Diferencia XXII	6		fa	Narváez	
50. f. 82 v. (= 91 v.)	Guárdame las vacas. Diferencia I	1		la	Narváez	MORPHY, I, pág. 92 s.
	Diferencia II	1		la	Narváez	
	Diferencia III	1		la	Narváez	
	Diferencia IV	1		la	Narváez	
51. f. 88 v. (= 93 v.)	Diferencia V	1		mi	Narváez	«Otras tres diferencias hechas por otra parte.» Edic. F. M. TORNER, op. cit. pág. 4 s.
	Diferencia VI	1		mi	Narváez	
	Diferencia VII	1		mi	Narváez	
52. f. 86 v. (= 95 v.)	Baxa de contrapunto	8		sol	Narváez	«El canto llano lleva el tiple.» PEDRELL, <i>C. M. P. E.</i> , III, 53, 101 s. TORNER, II, pág. 9.

Reproducimos a continuación el prólogo, las coplas, instrucciones y demás partes del texto que contribuyen al conocimiento de la obra:¹

Fol. II (sin foliar) : «PRÓLOGO.

Por larga y cierta experiencia tenemos, muy Illustre Señor, toda obra de virtud ser su fin un grado de merecimiento al que la haze; y que esto sea así claro, nos lo muestran los antiguos filósofos y cathólicos doctores cuya virtud y doctrina devría estar siempre delante nuestra memoria, pues gastaron el tiempo no solamente en hazer obras de virtud para de presente, mas trabajaron de sacar simiente della, cuyo fructo vistiese en esta vida de immortalidad a los hombres como parece y lo veemos en las obras que hizieron; que escribiendo alta y profundamente los secretos de naturaleza y la moral philosophía, dieron luz y noticia della a los que después vinieron. Considerando esto, muy Illustre Señor, y que el estudio de mi vida a sido en el exercicio de la música, así en saber la proporción que tiene como en la práctica y ordenación della. Y junto a esto, que lo más del tiempo he empleado en la música de la Vihuela, por ser mi principal fin este, con buen deseo y voluntad he trabajado de hazer estos seys libros de música de cifras para tañer Vihuela intitulados del Delphin. Y con justa causa, porque es un pescado muy aficionado y sentido en la música del qual se escriben grandes cosas. Yo me he movido con buen zelo e intención a hazer un libro como este nuevo y provechoso que hasta estos tiempos en España no se a dado principio a una invención y arte tan delicada como esta y gozarán por mi industria, los que quisieren saber tañer de cosas muy buenas en la Vihuela y para virtuoso pasatiempo y honesto deleyte. Si yo viere que sacan fruto dél (plaziendo a Dios), sacaré en público otras mayores obras y de más fundamento que hasta ver el suceso desta que va a descubrir voluntades no sacaré; y como fuere, así será de las otras. Y attento mi buen fin y desseo, y visto y aprovado lo que aquí embío por vuestra Señoría, consentiré la determinación de los sabios que lo quisieren juzgar (porque aquello será lo más acertado) y conforme a lo que dello sintiere, dexaré o continuaré en lo por venir. Vuestra Señoría lo vea, a la qual suplico que con la discreción y saber que en todas las obras se gobierna, con amor y voluntad mire y corrija esta; que siendo de tan cierto servidor suyo con derecho título se podrá dezir suya.»

Fol. II v. (sin foliar) : «COPLAS AL MUY ILLUSTRE S., EL S. COMENDADOR MAYOR DE LEÓN.

La virtud más principal,
que al fuego se da y aplica,
es que de su natural
echando en él el metal,
del todo lo purifica.
Y así, quiso daros Dios
tan gran virtud entre nós,
que a la obra que tocáys,
no sólo purificáys,
mas toma valor de vos.
Y con este presupuesto,
con la chica obra mía,
oso aventurar el resto,
ya que en el juego me he puesto
ante vuestra señoría.
Porque de muy cierto sé,
que el valor que se le dé,
es a mi gran beneficio;
recibiendo mi servicio
con la voluntad que fué.
Si fuere ante vos acepto,
tan gran luz dará de sí,
que casi como precepto
lo terná qualquier discreto,

tañendo lo que está allí.
Que porque lo merecéys,
tantos súbditos tenéys
ganados, y no por guerra,
que do llega vuestra tierra,
aun vos mesmo no sabéys.
Y tenéys tal poderío,
que a vos se vienen las gentes,
conosciendo sseñorio,
como a caudaloso río,
donde paran las corrientes.
Y por un camino vays
que las virtudes que usáys,
es la boz que se derrama,
y es el eco vuestra fama
que responde a lo que obráys.
Quando pienso como fué
vuestra discreción tan alta,
luego me allego a la fe,
que lo que de vos no sé,
es por parte de mí falta.
Pues nacistes en el signo
que nació Orpheo el divino,
favoreced mi Delphin,

1. En el ejemplar conservado en la Biblioteca del Museo Británico se observan algunas supresiones y

adiciones de palabras que no alteran el sentido fundamental del texto.

que es súbdito vuestro al fin,
 pues por esto sólo es digno.
 Con justa causa y razón
 lo devey(s) favorecer,
 porque daréys ocasión,
 que por vuestra devoción,

muchos se muestren tañer.
 Deste libro trasladado
 será el que fuere estampado
 si vuestro servicio fuere
 que si dello se sirviere
 será el libro bien librado.»

Fol. III (sin foliar) : «INSTRUCCIONES.

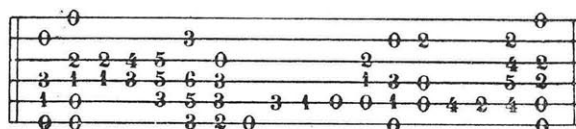
Considerando que ay personas que no entenderían las cifras de tañer, a lo menos algunos primores, que para la claridad dellas yo he inventado, me ha movido a poner al cabo de este libro algunas reglas con las quales, sabiendo cantar un poco de canto de órgano, muy fácilmente se puede poner en la Vihuela y entender algunas dubdas que podrían ocurrir por no aver preceptos para sabellos.

Las seys rayas a la larga, es de entender que son las seys cuerdas de la Vihuela, tomándolas desta manera:

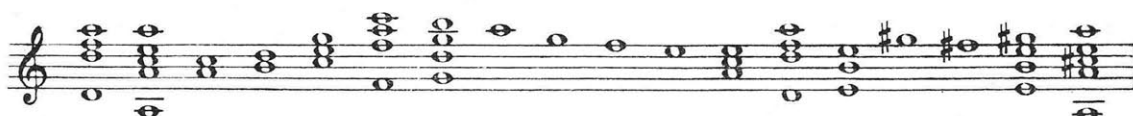
Sexta	_____
Quinta	_____
Quarta	_____
Tercera	_____
Segunda	_____
Prima	_____

Las letras de cuenta de Guarismo significan número, 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 ha de dar en vazío.

Todos estos números señalan en qué trastes an de tocar las cuerdas, y así, en la cuerda que estuviere alguno dellos, si fuere este número, 1, tocarán en el primer traste; y si este número, 2, tocarán en el segundo traste, y por el consiguiente de los demás. Y todos los números que estuvieren en frente los unos de los otros, tocarse an juntas las cuerdas en que estuvieren; y quando estén por sí apartado el uno del otro, tocarse ha cada cuerda por sí, como aquí se muestra:



(Transcripción del editor, como en los ejemplos siguientes.)



Las figuras de canto de órgano que están encima de las rayas señalan el valor de los golpes; y así, todo número que estuviese con otros o por sí, se le dará el valor de la figura que tuviere por señal. Exemplo:



(Transcripción)



Los puntillos que ay en los espacios entre raya y raya, sirven de guiar los números que se an de dar juntos; y así mismo guían las figuras de canto de órgano sobre los números que an de estar como en el exemplo de arriba parece.

Las rayas que atraviesan las cuerdas, dividen un compás, que son los golpes que ay de una raya a otra; que si es un golpe, se le dará el valor de un semibreve; y si ay dos golpes, se le ha de dar a cada uno valor de una mínima. Y si son quatro golpes, se le darán el valor de quatro semínimas. Y si ay ocho golpes, se le darán valor de ocho corcheas, que cada uno de estos quatro números por sí hazen un compasillo. Exemplo:

(Transcripción)

Así mesmo, todos los golpes que oviere de una figura de canto de órgano a otra, se tañerán al compás de la que llevan; que si encima del golpe está un semibreve, todos los golpes siguientes, hasta llegar a otra figura, valdrán cada uno valor de un semibreve, que es un compasillo; y si fuere la figura de mínima, valdrá cada golpe medio compás; y por el semejante, se tendrá cada golpe como fuere la figura de quien toma valor, como aquí:

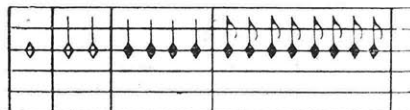
(Transcripción)

Algunas veces acaba el compás en un semibreve síncopa o mínima con puntillo, y encima atraviesa una raya en arco que pasa el compás que se sigue. Donde hallaren esta señal, tengan aquel golpe el valor de la figura que está encima. Y la raya que atraviesa, da a entender, que la meytad del semibreve, o el puntillo que está delante la mínima, es del compás que se sigue como aquí aparece:

(Transcripción)

Pues se ha tratado del entendimiento de las cuerdas, trastes y figuras, y de la manera que se ha de tener en el tañer, brevemente diré de los tiempos con que se señalarán las obras que hay en este libro, y como an de tañer las proporciones, y del compás que han de llevar en las fantasías y obras compuestas, para que conozcan quando la música ha de yr de espacio o apriessa tañida; que esto será, según con el tiempo que se señalare, al principio.

Compás se llama a la distancia y espacio que hay de un golpe a otro. Ay dos maneras de compás : mayor y menor. El mayor contiene en sí dos del menor, que se dize compasillo; del qual nos serviremos en este libro, porque es más fácil y claro de entender, y a esta causa, todo lo que agora se canta, es compasillo, que es el valor de un semibreve o dos mínimas o quatro semínimas o de ocho corcheas, que qualquiera destos números hazen un compasillo. Exemplo:



Este compasillo se señalará al principio de cada obra : con uno destos dos círculos : Φ \downarrow que se llaman tiempos. El primero denota que el compasillo se ha de llevar algo apriessa, para que parezca bien la obra que se tañiere. El segundo, donde estuviere, se llevará el compasillo muy de espacio, porque así lo requiere la obra por la consonancia o diminución que tendrá.

DE PROPORCIONES.

Solamente resta tractar de quatro maneras de proporciones que se hallarán en este libro : La primera, de tres semibreves en un compás. La segunda, de tres semínimas en un compás. La tercera, de seys semínimas en un compás. La quarta, de nueve semibreves en un compás.

La proporción de tres semibreves en un compás se señala con estos dos números $\frac{3}{1}$, tres a uno, que es proporción tripla; y significa, que como yva un semibreve en un compás, se lleven tres semibreves.

La proporción de tres mínimas en un compás se señala con otros dos números, que son estos : $\frac{3}{2}$, tres a dos, que es proporción sesquiáltera, y significa, que como yvan dos mínimas al compás, vayan tres.

La tercera proporción se señala con estos números $\frac{6}{4}$, seys a quatro, que así mismo es sesquiáltera, y se ha de entender, que como se llevavan quatro semínimas en un compás, lleven seys semínimas.

La quarta proporción se señala con dos números, nueve a tres, $\frac{9}{3}$, que se llama tripla; y significa que como yvan tres semibreves en un compás, lleven nueve.

Quando se deshiziere alguna destas proporciones, será señalando el tiempo que se puso al principio de la obra, que será uno de los dos círculos arriba dichos.

DE LOS TONOS Y CLAVES.

La primera parte deste libro tracta de los ocho tonos para tañer por diversas partes en la vihuela. Y por que mejor y más claramente se puedan conocer, me pareció poner claves al principio de cada obra, por que se vea en qué signos da cláusula cada tono y los términos que llevan, que será provechoso, porque es necesario para tañer bien, que sepa la perfección que ha de tener y se ha de dar a cada tono y lo que puede subir y baxar; y también verán, cómo en la vihuela se pueden mudar las claves conforme a lo que baxa o sube la obra, que ésta es una de las mayores excelencias que la vihuela tiene sobre todos los ynstrumentos, allende que es más perfecta por la semejanza y conformidad que el sonido de la cuerda tiene con el sentido humano, por ser de carne las cuerdas de la vihuela.¹

El que quisiere saber las obras que tienen estos seys libros, vaya a la tabla que está al cabo de cada libro.»

1. En el ejemplar de *Los seys libros del Delphin*, que se conserva en la N. L. del Museo Británico, las cinco últimas palabras de este párrafo no constan; de-

talle éste que permite suponer una corrección del autor, antes de que fuera terminada toda la tirada del libro.

Fol. 1 al 22 : «MÚSICA.»

Fol. 23 v. : «Tabla del primer libro. En el qual se contiene lo siguiente:

El primer tono por <i>ge sol re ut</i>	fo. i.	El quinto tono de Consonancia	fo. xij
El segundo tono.....	fo. iij.	El sexto tono sobre <i>fa ut mi re</i>	fo. xiiij
El tercer tono.....	fo. viij	El séptimo tono sobre <i>ut re mi fa mi</i>	fo. xvij
El quarto tono.....	fo. ix	El octavo tono.....	fo. xx.

Fol. 24 : Grabado representando un águila deteniendo el vuelo en lo alto de una columna simbólica
Al pie, la décima siguiente:

«Es subir su propiedad
más alto que ningún ave;
significa magestad,
y desta conformidad
es la música suave.
Que sube el entendimiento
tan alto en contemplación,
que lo pone en un momento
en el divino aposento,
porque allí es su perfección.»

Fol. 25 : «*El segundo libro del Delphin de musica | de cifras para tañer Vihuela hecho por Luys de Narbaez. Dirigido | do al muy Ilustre Señor, el Señor Don Francisco de los | Covos, Comendador mayor de Leon, Adelantado | de Caçorla, Señor de Saviote y del Consejo | del estado de la Magestad Cesárea. re. | Ay en el fantasías por algunos tonos que no son tan dificulto | sas de tañer como las | del primer libro. | M. D. xxx.viiij. | Con privilegio Imperial para Castilla y | Aragón y Valencia y Cataluña por diez años.*»

Fol. 26-36 : «MÚSICA.»

Fol. 36 : «Tabla del segundo libro en el qual se contiene lo siguiente:

Fantasia del primer tono	fo. xxvj.	Otra fantasia del quinto tono	fo. xxxj.
Fantasia del quarto tono	fo. xxvij.	Fantasia del primer tono	fo. xxxiij
Fantasia del quinto tono.....	fo. xxix.	Otra fantasia del primer tono.....	fo. xxxiiij.»

Fol. 36 v. : Repetición del mismo dibujo y coplas del fol. xxiiij.

Fol. 33 (= 37) : Rasgada la hoja en el ejemplar de Madrid.

Fol. 34 (= 38)-47 v. (= 51 v.). «MÚSICA.»

Fol. 48 (= 52) : «Tabla del tercero libro en el qual se contienen las obras siguientes:

Sanctus de la missa de Ercules dux fer- rarie de Josquin.....	fo. xxxiiij.	<i>Canciones francesas</i>	
Osanna de la misma missa.....	fo. xxxv	<i>Josquin</i> : La canción del Emperador. Mille regrés, del quarto tono.....	fo. xxxxj.
Sanctus de la missa de fayans re- grés.....	fo. xxxvj.	<i>Nicolás Gombert</i> Una canción del quinto tono	fo. xxxxij
Osanna de la misma missa.....	fo. xxxvij.	Otra canción del primer tono.....	fo. xxxxiiij
Cum sanctu Spiritu. De la missa de la fuga.....	fo. xxxix.	<i>Ricafort</i> : Je veulx laysser melancolie. Del primer tono.....	fo. xxxxv.»

Fol. 49 (= 53) : «*El quarto libro del Delphin de música | de cifras para tañer Vihuela. Hecho por Luys de Narbaez. Dirigido | al muy Ilustre Señor el Señor Don Francisco de los Covos, | Comendador mayor de Leon Adelantado de Caçorla, | Señor de Saviote y del Consejo del estado de la | Magestad Cesárea. re. Ay en el diferencias | de contrapuntos sobre el igno de nuestra | Señora. O gloriosa domina, | y de Pange lingua*»

y Sa | *cris Solenniis*. | *M.D.xxx.viiij.* | *Con privilegio Imperial para Castilla y | Aragón y Valencia y Cataluña por diez años.*»

Fols. 50 (= 54)-62 v. (= 66 v.) : «MÚSICA.»

Fol. 63 (= 67) : «Tabla del quarto libro. En el qual se contiene lo siguiente:

Primera diferencia del igno de Nuestra Señora O gloriosa domina.		Primer contrapunto. De Sacris solemniiis	
Del primer tono	fo. xlix.	a quatro	fo. lvj.
Segunda diferencia. Del mismo igno a tres.	fo. lj.	Segundo contrapunto. De sacris solemniiis.	
Tercera diferencia. Deste igno a dúo.	fo. lij.	A tres	fo. lvij.
Quarta diferencia. A quatro de proporción.	fo. liij.	Tercero contrapunto. De sacris solemniiis.	
Quinta diferencia. De dos triples a quatro.	fo. liiij.	A quatro de proporción.	fo. lix.
Sesta diferencia. Del mismo igno a tres.	fo. lv.	Quarto contrapunto. De Sacris solemniiis.	
		A dúo	fo. lx.
		Quinto contrapunto. De Sacris solemniiis.	
		A dúo	fo. lxj.

Fol. 64 (= 68) : «*El quinto libro del Delphin de música | de cifras para tañer Vihuela. Hecho por Luys de Narbáez. Dirigi | do al muy Illustre Señor, al Señor don Francisco de los | Covos, Comendador mayor de León Adelantado | de Caçorla, Señor de Saviote y del Consejo | del estado de la Magestad Cesárea. re. | Ay en el romances y villancicos | para tañer y cantar y contra | puntos sobre algu | nos villancicos. M.D. xxx.viiij.* | *Con privilegio Imperial para Castilla y | Aragón y Valencia y Cataluña por diez años.*»

Fols. 65 (= 69)-80 v. (= 84 v.) : Música para canto y vihuela.

Folios sin numerar (= 85) : «Tabla del quinto libro. En el qual se contiene lo siguiente:

Ya se asienta el Rey Ramiro.	fo. lxiiij.	Segunda diferencia. La mi cinta dorada.	fo. lxxiiij.
Paseábase el Rey Moro.	fo. lxiiij.	Tercera diferencia. La mi cinta dorada.	fo. lxxiiij.
Tres diferencias sobre un villancico que dizen «Si tantos halcones la garza combaten	fo. lxxv.	Quarta diferencia. La mi cinta dorada.	fo. lxxv.
Segunda diferencia. Si tantos halcones.	fo. lxxviij.	Quinta diferencia. La mi cinta dorada.	fo. lxxvj.
Tercera diferencia. Si tantos halcones.	fo. lxx.	Sesta diferencia. La mi cinta dorada.	fo. lxxviij.
Sey diferencias sobre un villancico que dizen «Y la mi cinta dorada»	fo. lxxij.	La bella mal maridada.	fo. lxxviij.
		Con que la lavaré la flor de la mi cara	fo. lxxix.
		Ay arde coraçon arde.	fo. lxxx.

Folio sin numerar (= 86) : «*El sexto libro del Delphin de música de | cifras para tañer Vihuela. Hecho por Luys de Narbáez. Dirigido | al muy Illustre Señor, el Señor don Francisco de los Covos | Comendador mayor de León Adelantado de Caçorla | Señor de Saviote, y del Consejo del estado de la | Magestad Cesárea. re. Ay en el veynte y | dos diferencias de Conde claros para | discantar y siete diferencias de | guárdame las vacas y una | baxa de contrapunto. | M.D.xxx.viiij.* | *Con privilegio Imperial para Castilla y | Aragón y Valencia y Cataluña por diez años.*»

Fols. 82 (= 87)-88 v. (= 97 v.) : Música para vihuela.

Sin tabla del sexto libro.

Fol. v (sin foliar) : «*Tabla general de lo que contienen los seys libros del Delphin.*»

Tabla del primer libro

El primer tono por g sol re ut.	fo. i.
El segundo tono.	fo. iij.
El tercer tono.	fo. vij.
El cuarto tono	fo. ix.
El quinto tono de consonancia.	fo. xij.
El sexto tono sobre fa ut mi re.	fo. xiiij.
El séptimo tono sobre ut re mi fa mi.	fo. xvij.
El octavo tono.	fo. xx.

Tabla del segundo libro

Fantasia del primer tono.	fo. xxvj.
Fantasia del quarto tono.	fo. xxvij.
Fantasia del quinto tono.	fo. xxix.
Otra fantasia del quinto tono.	fo. xxxi.
Fantasia del primer tono.	fo. xxxiiij.
Otra fantasia del primer tono.	fo. xxxiiij.

*Tabla del tercer libro**Josquin:*

Sanctus de la missa d'Ercules dux ferarie.....	fo. xxxiiij.
Ossanna de la misma missa.....	fo. xxxv.
Sanctus de la missa de faysan regres ..	fo. xxxvj.
Osanna de la misma missa	fo. xxxviiij.
Cum sancto spiritu, de la missa de la fuga.....	fo. xxxix.

*Canciones francesas**Josquin:*

La canción del Emperador : Mille regres, del quarto tono.....	fo. xxxxi.
---	------------

Nicolás Gombert:

Una canción del quinto tono.....	fo. xxxxiij.
Otra canción del primer tono.....	fo. xxxxiij.

Ricafort:

Je veulx laysser melancolie, del primer tono.....	fo. xxxxv.
---	------------

Tabla del quarto libro

Primera diferencia del igno de Nuestra Señora, O gloriosa domina.....	fo. xlix.
Segunda diferencia del mismo igno a tres.....	fo. lj.
Tercera diferencia deste igno a dúo...	fo. lij.
Quarta diferencia a quatro de proporción	fo. liij.
Quinta diferencia de dos triples a quatro.	fo. liiiij.
Sesta diferencia del mismo igno a tres.	fo. lv.
Primer contrapunto de Sacris solemniis a quatro.....	fo. lvj.
Segundo contrapunto de Sacris solemniis a tres.....	fo. lvij.
Tercero contrapunto de Sacris solemniis	fo. lix.
Quarto contrapunto de Sacris solemniis a dúo.....	fo. lxj.
Quinto contrapunto de Sacris solemniis a dúo.....	fo. lxj.

Tabla del quinto libro

Ya se asienta el Rey Ramiro.....	fo. lxiiij.
Paseávase el Rey moro.....	fo. lxiiij.
Tres diferencias sobre un villancico que dizen «Si tantos halcones la garça combaten».....	fo. lxv.
Segunda diferencia.....	fo. lxviij.
Tercera diferencia.....	fo. lxx.
Seys diferencias sobre un villancico que dizen : «Y la mi cinta dorada»...	fo. lxxij.
Segunda diferencia.....	fo. lxxiiij.
Tercera diferencia.....	fo. lxxiiij.
Quarta diferencia.....	fo. lxxv.
Quinta diferencia	fo. lxxvj.
Sexta diferencia	fo. lxxviij.
La bella mal maridada.....	fo. lxxviij.
Con qué la lavaré la flor de la mi cara ..	fo. lxxix.
Arde coraçon arde.....	fo. lxxx.

Tabla del sexto libro

La primera y segunda y tercera y quarta y quinta y sexta diferencia de Conde Claros.....	fo. lxxxij.
Las siete y ocho y nueve y diez y once diferencia de Conde Claros.....	fo. lxxix.
Las doze y treze y catorze y quinze diferencia de Conde Claros.....	fo. lxxx.
La diez y seys y diez y siete y diez y ocho y diez y nueve y veynte y veynte y una diferencia de Conde Claros	fo. lxxxj.
La veynte y dos diferencia de Conde Claros.....	fo. lxxxij.
La primera diferencia de Guárdame las vacas.....	fo. lxxxij.
La segunda y tercera diferencia de Guárdame las vacas.....	fo. lxxxviij.
La quarta diferencia de Guárdame las vacas.....	fo. lxxxviij.
La primera diferencia de Guárdame las vacas, por otra parte	fo. lxxxviiij.
La segunda diferencia.....	fo. lxxxv.
La tercera diferencia.....	fo. lxxxvj.
Una baxa de contrapunto	fo. lxxxvj.

Fol. vi (sin foliar) : «*Corrección del auctor en los seys libros del Delphin.*» Ase de guardar esta orden, que donde hallaren alguna consonancia o punto que suene mal, miren en qué libro es, y en qué hoja, y miren esta corrección en aquel mismo libro, y hallarán en qué hoja está la falta y en qué plana y en qué renglón della y a quantos compases, y como an de enmendar aquel punto, o consonancia; y así podrá testar cada uno en su libro el número que estuviere mal, y ponerle conforme a esta corrección y estará cierto y verdadero.

En el primer libro.

En la primera hoja, en el primer renglón de la segunda plana, a tres compases, un zero que está solo en la quarta, ha de estar en la tercera.

En la nueve hoja, en la primera plana, a seys compases del primer renglón, un zero que está en la segunda en frente de un dos, a de estar en la prima.

En la diez y seys hoja, en la segunda plana, en el primer compás del tercero renglón, una mínima que está sobre un tres, y un seys y un cinco, a de ser semínima.

En la diez y nueve hoja, en el segundo renglón de la primera plana, falta la segunda raya que señala el compás que a destar después de un quatro, que está solo en la quarta.

En esta misma plana, en el tercero renglón, la quarta raya que señala el compás que está delante de un ocho que está solo en la prima, a destar después del siete y del zero que están adelante en la prima y en la segunda.

Así mismo, en esta plana, en el tercero renglón, a ocho compases, un siete que está frontero de un zero y un cinco, a destar testado, y no a destar allí.

En la veynte y dos hoja, en la segunda plana, a quatro compases del primer renglón, una semínima, que está encima de un dos y un cinco y un quatro, a destar adelante sobre el dos primero encima de los puntillos.

En el segundo libro.

En la veynte y seis hoja, en la segunda plana, en el segundo renglón a quatro compases, este número, 1, uno, que está solo en prima, a de ser dos y tocarse en la misma prima.

En el tercer libro.

En la treynta y siete hoja, en la segunda plana, en el segundo renglón, al segundo compás, un dos que está en la quinta en frente de un dos y una 1. y un zero, ha de ser tres.

En esta hoja y en la segunda plana, en el tercero renglón a nueve compases, este número, 1, que está en la segunda en frente de un zero, a destar en la tercera.

En la treynta y ocho hoja, en la primera plana, en el primer renglón a ocho compases, un quatro que está en la tercera, solo, a destar en la quarta.

*El quarto libro está verdadero.**En el quinto libro.*

En la sesenta y seys hoja, en la segunda plana, en el tercero renglón a ocho compases, sobre un dos que está en la quinta sola, a destar una semínima.

En la tercera hoja, en la primera plana, en el primer renglón al segundo compás, entre un seys y un cinco que está al cabo del compás, falta un tres que a destar en la prima.

Así mismo, en esta hoja y plana en el segundo renglón, en el primer compás, un siete que está en la prima frontero de un tres que está en la sesta, a destar señalado de colorado para cantarle.

En la sesenta y una hoja, en el tercero renglón de la segunda plana, al segundo compás, un quatro y un cinco y un siete y un cinco que están en la quinta, an de estar en la quarta.

En la setenta y dos hoja, en el primer renglón de la primera plana, en el segundo compás, una, semínima que está sobre un dos, a de ser mínima.

En esta plana, en el segundo renglón a quatro compases, un quatro que está solo en la quarta, a de ser cinco.

En esta misma hoja setenta y dos, en el segundo renglón de la segunda plana, en el primer compás, una mínima que está sobre un dos de la quarta y otro dos de la segunda, a de ser semínima.

En el sexto libro.

En la ochenta y una hoja, en la segunda plana, en el segundo renglón, en la veynte diferencia del Conde Claros, está testado en la letra una parte y abaxo está enmendado de mano, porque avía de dezir seys semínimas.

En esta plana, en el tercer renglón, en la veynte y una diferencia, sobre un zero y un seys y un cinco y un siete faltava una semínima, y está puesta de mano.

Fin.»

Fol. VII (sin foliar) : «*Coplas del auctor en loor de la música.*»

La virtud comunicada
merece mayor loor
que alcançándose mejor,
entonces es más amada;
y por esto,
con buen zelo me he dispuesto,
a escribir de los secretos
de música y sus efectos,
según lo que entiendo desto.
Los cielos con los planetas
difieren en movimientos,
por esto los elementos
hazen cosas muy secretas;
lo criado,
por música está fundado,
y por ser tan diferente
tanto más es excelente,
porque está proporcionado.
Con todo sentido humano
tiene grande concordança,
muéstranos la semejança
de la de Dios soberano;
y en su templo,
se muestra claro el exemplo
que le hazen mil servicios,
loándole en los oficios
con esta que yo contemplo.
Esta alegra nuestra vida,
y ésta alivia nuestra pena;
desta la gloria está llena,
por virtud esclarecida;
los pasados,
en la ciencia señalados,
y en esfuerço más valientes,
de músicos excelentes,
fueron todos muy loados.
Los que están de amor vencidos,
con ésta a las alboradas,
las vihuelas acordadas
de sus damas son oydos;
y de ver

afligido y sin plazer
un espíritu penado,
nace en ellas un cuydado,
que las haze bien querer.
Con cantar los labradores
engañan a su trabajo,
y con grosero gasajo
contrahazen los cantores;
los finados,
con m'úsica son honrados
quando sus obsequias hazen,
porque a Dios mucho le plazen
sus oficios bien cantados.
El romero y peregrino,
cansado de caminar,
comienza luego a cantar,
por alivio del camino;
y el pastor,
quando haze más calor,
no siente el trabajo dél,
porque tañe su rabel,
con que siente gran dulzor.
Las mañanas y las siestas,
en los veranos, las aves
cantando sones suaves,
descansan en las florestas;
y el infante,
quando más llora, al instante
oyendo al ama cantar,
dexa luego de llorar
y muestra alegre semblante.
La moça que se levanta
al servicio de su dueño,
engaña con ésta al sueño,
si con el trabajo canta;
finalmente,
en las batallas presente,
las trompetas más animan,
y entre todos mucho estiman,
esta virtud excelente.»

Fol. VII v. : «Fué impresa la presente obra de los seys libros del Delphín, hecho por el excelente músico Luys de Narbáez en la muy noble villa de Valladolid por Diego Hernández de Córdoba impresor. Acabóse a treynta días del mes de Octubre. | M.D.xxx.viiij.» A continuación sigue la marca del impresor.

CRITERIO QUE HEMOS SEGUIDO PARA LA TRANSCRIPCIÓN QUE OFRECEMOS

La cifra o tablatura constituía en el siglo xvi la más ingeniosa, fácil y cómoda representación gráfica de la música instrumental. En una misma expresión resumía:

- 1.º La aparición simultánea de las diferentes voces que integraban la composición.
- 2.º La marcha independiente de las voces en la unidad de la medida, mediante la separación de los compases por las *virgulas* o barras transversales del pentagrama.
- 3.º La supresión de las claves.
- 4.º La supresión de las mutanzas.
- 5.º La precisión en las alteraciones de las notas sensibles y de cuantas pudieran ser accidentadas.
- 6.º La reunión en un solo ámbito total, del término parcial de cada voz, y
- 7.º La transposición automáticamente realizada mediante la substitución de notas por cuerdas y trastes.

Estas cualidades generales de la cifra, concebidas con la finalidad de facilitar al instrumentista — en época en que la instrucción musical debió ser privilegio de escogidos — la comprensión y realización de la obra compuesta, daban a aquélla particularidades que la diferenciaban según el instrumento — órgano, monacordio, vihuela, arpa, guitarra, etc. — para el cual se destinaba, y aun adquiría trazos singulares según las ideas personales de cada autor.¹

Por esta razón, y a fin de que nuestra interpretación de la cifra aparezca ordenadamente expuesta, consideramos necesario el siguiente comentario a las instrucciones de Narváez.

Al empezar la explicación de la cifra, el autor se atribuye la invención de «*algunos primores*» que, para mayor claridad, puso en ella. Sin dejar de suponer que se refiere a menudos detalles de su grafía particular, nos inclinamos a creer que alude principalmente a las indicaciones de mayor importancia correspondientes al carácter musical e instrumental de sus composiciones.

Si se compara la cifra de Narváez con la que señala Bermudo, como «*cifra vieja*» en su *Declaración de instrumentos* (libro iv, cap. 23), salta a la vista la diferencia que existe entre los signos referentes a los valores en esta cifra, propios de tiempos más alejados, y los que expone aquél.

Sin embargo, para darnos cuenta de cuáles pueden ser los «*primores*» a que alude, habiéndose perdido toda huella de manuscritos anteriores a las obras impresas en el siglo xvi, sólo podemos comparar su cifra a la de Luys Milán y a la de cuantos vihuelistas le suceden.

Las seis rayas que representan las cuerdas de la vihuela en la tablatura de Narváez, están dispuestas en sentido inverso a las de Milán, o sea, sexta arriba y prima abajo : disposición generalizada entre los laudistas italianos y que adoptan en lo sucesivo los demás vihuelistas españoles.²

1. Cf. MORPHY, *Les luthistes espagnols du XVI^e siècle. Preface*, de F. A. GEVAERT.

2. Circunstancia que redunda en apoyo del juicio

expuesto por Gevaert en el prefacio antes citado, sobre la posible influencia en Italia de los instrumentistas españoles de las Cortes de Aragón y de Castilla.

Mientras Luys Milán emplea un signo de valor para cada uno de los *golpes* o pulsaciones (como diríamos actualmente), Narváez, simplificando el sistema, indica el primero y no vuelve a señalarlo, hasta que las notas o acordes siguientes cambian de valor; procedimiento que igualmente rige en la escritura cifrada de los vihuelistas posteriores.

Unos puntos en línea vertical indicando la relación entre la cifra y el signo de valor que le corresponde, figuran también por primera vez en la tablatura de Narváez, detalle que se renueva en sus continuadores.

Adopta el compasillo para la medida corriente de las obras, sirviéndose del círculo perfecto y medio círculo, partidos verticalmente como indicadores del tiempo, pero *en sentido inverso al que, generalmente, estos signos representan*. Así pues, en la escritura de Narváez, el círculo cerrado, que por ser indicación de valores largos en la escritura de la época tendría que representar el tiempo lento, es indicación de tiempo vivo o signo de velocidad. El medio círculo, en cambio, que normalmente presupone valores de más corta duración, representa en la cifra de Narváez el tiempo lento. Detalle que no siguen los demás vihuelistas de su época.

Describe las cuatro proporciones usadas en su libro, las cuales son : $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{4}$ y $\frac{9}{3}$, cuyas primera y última resultan excepcionales en la escritura vihuelística.

Finalmente — y este sí que es gran primor —, determina, por medio de claves en la cifra, la afinación que corresponde a la vihuela para que cada obra adquiriera la tesitura en que está escrita.

Como es materia que se presta a confusión, la expondremos, para mayor claridad, en dos partes : a) *la afinación supeditada a las claves*, y b) *las claves supeditadas a la afinación*.

a) *La afinación supeditada a las claves*. — Las claves están puestas en la pauta de vihuela para fijar exactamente la tesitura del tono en que la obra está escrita. Si la afinación que corresponde a la vihuela de acuerdo con dichas claves no puede ser resistida por las cuerdas por resultar muy alta, o no conviene a su sonoridad por ser demasiado baja, hay que cambiar la vihuela por otra más pequeña, si la afinación ha de ser alta, o por otra de tipo mayor, si dicha afinación ha de ser baja.

Este caso ocurrirá siempre que la vihuela esté sujeta a una tesitura invariable, es decir, cuando tenga que sujetarse a otro elemento (a una determinada voz, a otra vihuela o a conjuntos diversos). Las obras de Valderrábano para dos vihuelas exigen cuatro tesituras de afinación diferentes dentro del ámbito de una quinta justa, o sea: una vihuela menor con afinación en *la* (*la, re, sol, si, mi, la*, de graves a agudos) y otra vihuela mayor afinada a la quinta inferior en *re* (*re, sol, do, mi, la, re*).

La tesitura de una vihuela puede oscilar, en su afinación, entre tono y tono y medio, sin grave perjuicio para su sonoridad ni riesgo a que se rompan las cuerdas. Tres tipos de vihuela — uno menor en *la* (agudo), otro mediano en *fa* y otro mayor en *re* (bajo) — son suficientes para abarcar un ámbito superior al de una quinta, que es el necesario para dar cabida a las obras de Valderrábano para dos vihuelas, y el mismo que usa Narváez en las diferentes afinaciones que da para sus obras.

b) *Las claves supeditadas a la afinación*. — El cambio de afinación es, a su vez, el cambio de claves que da a las cifras la tesitura deseada, sin necesidad de alteración en la escritura. «*Los tañedores de vihuela* — dice Bermudo¹ — *usan dos sistemas para*

1. Cf. op. cit., libro II, cap. 91.

realizar la música en su instrumento, o mudan la música para el instrumento (transposición de la música), o mudan el instrumento para la música (transposición de la afinación). Ay ahora músicos que no se contentan con mudar la música para la vihuela; sino dexan estarla como la hallan, y mudan las vihuelas, que no siempre ymaginan la sexta ser un signo; pero según sube o abaxa la música, assí fingen ser la sexta en vazío. Ymaginan, pues, unas vezes comenzar la vihuela en gamaut (sol), otras en A re (la), y assí proceden por todas siepte letras diferentes, y aun por divisiones de tono comiençan algunas vezes. Esto usan buenos tañedores, y en cifras de España y extrangeras lo hallaréys. Cognosceréys usar los buenos tañedores de muchas vihuelas (diferentes tesituras en la afinación), porque no siempre ponen la clave en un traste. En los títulos que tienen las cifras una vez dize, la clave de c sol fa ut está en la tercera en el traste tercero y es vihuela de gamaut, otra vez en el primero de la dicha tercera y es vihuela de A re. De forma que como mudan las vihuelas por do cifran, assí señalan el lugar de la clave.»

Así pues, las diferentes afinaciones que da Narváez al principio de sus obras no significan siempre un cambio de vihuela, sino una transposición en su diapasón. El mismo Bermudo nos lo confirma en otra parte de la misma obra (libro II, cap. 35), diciendo: «Comúnmente los tañedores de vihuela que son diestros en el arte de cifrar y de poner en este instrumento cifras ymaginan comenzar la sexta cuerda en vazío en gamaut (sol) y algunas vezes en A re (la)... Puede ser la sexta en vazío no solamente gamaut, o A re (según dicho habemos) pero B mi (si) y C fa ut (do) y D sol re (re) y cualquiera de los otros signos diferentes. Dije señaladamente ymaginar porque pintar las vihuelas, guitarras, bandurrias y rabeles que adelante veréys no se hace porque de parte de los dichos instrumentos ello sea así, sino que teniendo las vihuelas dibujadas, fácilmente (mirando a los signos que en ellas están pintados) pueden cifrar. Es, pues, este arte ymaginario; para por él venir con facilidad y certidumbre a cifrar que es lo que muchos tañedores desean. De la manera que ymaginaréis ser la sexta en vazío, así tendrán las claves sus asientos. Pues como se mudare en la vihuela el gamaut, así se mudarán las claves.»

Habría que añadir a estas aclaraciones la teoría sobre la colocación calculada de los trastes de acuerdo con la subdivisión de los semitonos naturales. Pero ésta es cuestión complicada y sutil a la que Narváez no alude en su obra.

Bermudo trata esta materia con minuciosidad y extensión en los capítulos 80-86 del cuarto libro de su *Declaración de Instrumentos*.

Hemos transcrito las obras de Narváez, sujetándonos a la afinación que dan las claves por él fijadas al principio de cada obra. Esta condición devuelve la tesitura de la notación cifrada, a la de su notación de origen. Para el vihuelista o guitarrista deseoso de ejecutar las obras de Narváez aquí transcritas, si no tiene acostumbrada la transposición del diapasón, encontrará difícil su lectura. Para este caso, aconsejamos la transposición de la música a la tesitura del instrumento del cual tenga que servirse, y que ésta corresponda a la que fija Narváez con sus claves.

Las afinaciones que emplea Narváez en los *Seys libros del Delphin* son las siguientes:



Las obras que transcribimos en el presente trabajo guardan el mismo orden con que aparecen en el libro de Narváez. Damos a las notas de cada composición el valor determinado por la tablatura o el valor supuesto según la significación melódica que les corresponda. Las notas cuyo valor deducido no puede ser prácticamente sostenido en razón de la índole orgánica del instrumento y la disposición en que las presenta Narváez en su cifra, aparecen en nuestra transcripción entre claudáturs, con el fin de no desfigurar el trazado supuesto de las voces, previniendo, de paso, al instrumentista que quisiera obtenerlas de la vihuela. Nos hemos permitido suprimir algunas pausas de las que, si bien en la polifonía vocal constituyen el complemento necesario para determinar el trazado paralelo de las voces, en una escritura instrumental a varias partes dentro de un solo pentagrama ocasionan — sobre todo en las voces interiores — una acumulación de signos que, para el lector iniciado en este género de obras, resulta tan embarazosa como innecesaria.

Por la misma razón dejamos sin indicar las cuerdas cuando Narváez cifra las notas en los unísonos que sobrepasan el quinto traste de las cuerdas 6.^a, 5.^a, 3.^a y 2.^a y cuarto de la 4.^a Las notas entre claudáturs indicarán al instrumentista, por deducción, cómo ha procedido el autor; y, en caso necesario, puede recurrir a la tablatura original, donde la cuerda que corresponde a cada nota está objetivamente representada.

La edición de *Los seys libros del Delphín*, a pesar de ser una de las más cuidadas entre las obras de música de cifra para vihuela, contiene varias erratas — aparte de las que el mismo autor señala y corrige al fin del libro — que hemos procurado subsanar dentro de las normas que rigen la escritura de la época, de acuerdo con la técnica del instrumento. Extraña, a veces, la simultaneidad de sonidos en inusitados intervalos, la presencia de falsas relaciones, cruces de voces, resoluciones quebradas e incompletas y procedimientos instrumentales que se apartan de la práctica común; pero, teniendo en cuenta la distancia de tiempo y de costumbres auditivas que nos separa, hemos respetado en la duda todo aquello que no pudimos determinar con verdadera convicción.

COMENTARIO BIOBIBLIOGRÁFICO A LAS OBRAS CONTENIDAS EN LOS «SEYS LIBROS DEL DELPHÍN»

FANTASÍAS

Aunque en la portada del primer libro y al principio de cada una de las ocho composiciones que lo integran sólo consta el tono al cual éstas pertenecen, el mismo autor salva la omisión en la portada del segundo libro, diciendo : «*Ay en él fantasías por algunos tonos que no son tan dificultosas de tañer como las del primer libro.*»

Verdad es que sin esta fortuita aclaración también las hubiéramos tenido que llamar así. Para el vihuelista del siglo xvi, la palabra «fantasía» envuelve el concepto de la composición en general. Luys Milán, en el prólogo de su obra *El Maestro*, advierte que cualquier obra de su libro en cualquier tono que esté escrita «*se intitula fantasía a respecto que sólo procede de la fantasía y industria del auctor que la hizo.*» Así considera *fantasías* todas las composiciones que en orden gradual de dificultad aparecen en el libro, como también las *pavanas* y *tientos*, sin que la contextura general de estas obras se aparte virtualmente de los *romances*, *villancicos* y *sonetos* que para canto y vihuela figuran en la misma obra. «*Las fantasías destes presentes quarto y quinto qua-*

dermos que agora entramos — advierte Milán —, muestran una música la qual es como un tentar la vihuela a consonancias mezcladas con redobles que vulgarmente dizen para hazer dedillo.»

Sin embargo, las fantasías de Narváez, respondiendo al concepto genérico expuesto posteriormente por Bermudo y Sancta María en sus respectivos tratados como reflejo de un arte universal, toman dentro de la reducida libertad de procedimientos en que se mueve la composición, rasgos y caracteres que las particularizan.¹

Narváez, que a pesar de su vocación vihuelística manifestada en el prólogo de su obra es el músico capaz de improvisar en la vihuela cuatro voces sobre otras cuatro dadas,² no se deja dominar por la atracción imantada del instrumento, hasta que su propio deseo le mueve a poner de relieve el cautivador encanto de sus posibilidades sonoras. El trazado contrapuntístico de sus fantasías, más está de acuerdo con la severidad de la polifonía vocal que con las glosas de brillantez instrumental propias para que el tañedor pueda hacer gala de su virtuosidad. Mientras Milán, Mudarra, Daza y otros compositores de obras para vihuela o instrumentos de tecla — sin abandonar esa característica hispana que sensibiliza el concepto de su obra — gustan de engalanar sus fantasías con quiebros y redobles, el concepto básico de sus composiciones, Narváez, inclinado hacia un sentido de noble austeridad, que para nada excluye la variedad ni la emoción, adquiere un sello personal inconfundible. La *fantasía* de Narváez es como arroyo en el prado; su imaginación y entendimiento son el manantial de donde toma vida la idea lírica; el tono es cauce por donde serpentean entrelazándose las voces.

De gran provecho será, para el que quiera ver con claridad la relación entre *motete*, *fantasía*, *tiento* y *ricercare*, el conocimiento de la obra ya citada del Prof. Santiago Kastner, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*, en la cual se trata desmenuzadamente esta materia.

Las *fantasías* de Narváez podrían separarse en dos grupos: 1.º, el de las grandes o *difíciles* fantasías, y 2.º, el de las fantasías pequeñas o *menos difíciles*. Las ocho que integran el primer libro — pórtico monumental de los *Libros del Delfín* — son del primer grupo y ofrecen, dentro de su género, la máxima variedad. La *fantasía V* es de consonancias; la *VI* y *VII* son de temas obligados; las *cuatro primeras* están basadas sobre motivos de sabor popular, y la *octava*, sobre un *cantus firmus* a dúo con largo final de proporción. Expuestos los temas por las cuatro voces, surgen y se entrelazan los subtemas derivados, con imitaciones, inversiones y transformaciones rítmicas y armónicas, para terminar, en general, con finales siempre cuidados, de original o majestuosa amplitud. Las seis fantasías que contiene el segundo libro, concebidas en la misma espiritualidad, varían en sus formas y desarrollo dentro de un tejido contrapuntístico más diáfano, un ámbito instrumental más recogido y una menor duración que las hace abordables en su ejecución por más modestos tañedores.

Eduardo M. Torner, en su *Colección de vihuelistas españoles*, la cual fué publicada por el Centro de Estudios Históricos en el año 1923, transcribió estas fantasías con el expresado deseo de atraer hacia ellas la atención de nuestros pianistas.³ Realizadas en dos pentagramas con armadura pianística superpuestos a un hexagrama con la cifra original y en los cuales van las notas equivalentes reducidas a la cuarta parte de su valor, están distribuidas en una métrica que, de acuerdo con el sentido de la

1. BERMUDO, *Declaración de instrumentos*, y TOMÁS DE SANCTA MARÍA, *Arte de tañer fantasía*.

2. LUIS ZAPATA, op. cit.

3. Op. cit, t. II.

escritura actual, indican una acentuación del ritmo libremente interpretada. Además de que la independencia rítmica de cada voz en la polifonía vocal o instrumental de esa época hace temerario el propósito de aunarlos en una simultaneidad constante, si es cierto que en determinados pasajes de consonancias o contrapuntos distribuidos en compás binario se esconde un ritmo ternario (como en la *Baxa de contrapunto* del sexto libro o en la *Pavana muy llana para tañer*, de Pisador), el buen sentido del lector no necesitará la moderna expresión de la escritura para darse cuenta de su existencia. «Le prince posé par les anciens encore au xvi^e siècle — dice Maurice Emmanuel en su *Histoire de la langue musicale*, t. II, «V, Renaissance», pág. 377 — reste et restera toujours vrai, à savoir que : à moins d'intentions ou règles spéciales, la relation établie entre la durée et l'intensité des sons est directe. Autrement dit : dans les séries des sons inégaux en longueur, les plus intenses seront les plus longs. En outre, lorsqu'une valeur, disons une *note*, anticipe sur un des deux mouvements de la battue et se prolonge en «syncope» par-dessus la division rythmique que marque ce mouvement, cette note prend une intensité conforme à la perturbation volontaire qu'elle engendre. Elle rompt le jalonnement régulier. Elle doit donc insister sur cette brisure.»

Las fantasías II, XII, XIII y XV de vihuela que figuran en el *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá, 1557), presentan variada analogía con las fantasías I, V, VI y VII de los *Seis libros del Delfín*, de Narváez. Las dos primeras de cada autor, correspondiéndose respectivamente en su *cantus firmus* inicial, toman diferente desarrollo, a lo cual sin duda contribuye la índole orgánica del instrumento al cual se aplican; la versión de Venegas es la de una obra originalmente compuesta para vihuela, que pasa a ser escrita en una nueva cifra igualmente aplicable a dicho instrumento, que al órgano y al arpa. Las dos fantasías últimas, en cambio, son de innegable parentesco. De ahí la incógnita de su origen. Ahora bien: Venegas dice en el «Prólogo» de su obra: «Y por el escrúpulo de no enterrar este poco de talento que Dios me dió de música: me pareció publicar esta manera de cantar y tañer; recogiendo muchas obras de diversos autores; assí de tecla como de vihuela: y componedores: de los quales tenía escogidas y cifradas tantas obras, que para que cupiesen: las repartía en este orden.» Siendo, pues, la obra de Venegas posterior de diecinueve años a la de Narváez, y figurando en ella obras de diferentes autores, nos inclinamos a creer que el verdadero autor sea Narváez.

1. FANTASÍA I. — Primer tono por *ge sol re ut*.

Para vihuela en *sol*. Tiempo animado. El *cantus firmus*, de inconfundible sabor popular, debe ser originario de algún villancico o canción de época lejana. La fantasía II de vihuela del libro de Venegas, partiendo del mismo *cantus firmus* (con una breve glosa en la quinta nota), ha sido indudablemente desarrollada en el clavicordio o el órgano según se deduce de la amplitud de su ámbito y de varios pasajes de glosas redobladas en sextas, de inusitada dificultad de ejecución en la vihuela, sobre todo en movimientos de alguna vivacidad.

2. FANTASÍA II. — Del segundo tono.

Para vihuela en *mi*. Tiempo animado. El *cantus firmus* recuerda el principio del villancico de Valderrábano «Ya cabalga Calaynos».¹ Su desarrollo es del más vivo y constante interés por la variedad de subtemas rítmicomelódicos que van entrelazándose y por la fina sensibilidad y dominio técnico que la obra refleja.

1. VALDERRÁBANO, *Silva de Sirenas*, lib. II, fol. 26.

3. FANTASÍA III. — Del tercer tono.

Para vihuela en *la*. Tiempo lento. El *cantus firmus* sobre el tenor del Conde Claros, cuyo ámbito no excede de una tercera menor, después de iniciarse en el contralto, tenor y bajo sucesivamente, se hace recordar en subtemas derivados e imitaciones que se ocultan y reaparecen, renovando constantemente la expresión de espiritual melancolía que la envuelve, hasta terminar en un *mayor*, que es luz, paz y liberación del alma. Tal vez sea ésta la más bella fantasía del libro de Narváez.

4. FANTASÍA IV. — Del cuarto tono.

Para vihuela en *fa* \sharp . Aunque el tiempo está señalado «*algo apriessa*», en la ejecución parece mejor en tiempo moderado. También como la anterior, es una de las más cautivadoras fantasías de Narváez, por la belleza de su *cantus firmus* y su ingenioso desarrollo dentro del estado anímico que refleja.

5. FANTASÍA V, de consonancias. — Del quinto tono.

Para vihuela en *sol*. Tiempo lento. Aparece en el *Libro de cifra nueva*,¹ con variantes que nos afirman en la creencia anteriormente expuesta sobre la procedencia y transformación de fantasías comunes a los dos volúmenes.

La vihuela que describe Venegas — de acuerdo con la significación de sus cifras — está afinada en *mi* (*mi, la, re, fa* \sharp , *si, mi*, de graves a agudos), o sea una tercera inferior a la vihuela común descrita por Bermudo, en *sol*. Si quisiéramos realizar la versión de Venegas en la tesitura cifrada por él en la vihuela en *mi*, nos sobrarían notas bajas y nos faltarían notas altas. Para que su realización fuese posible, habría que recurrir a uno de los dos procedimientos siguientes: bajando la notación de la fantasía una tercera menor o igualando la afinación de la vihuela de Venegas, a la afinación de la vihuela común en *sol*, *do, fa, la, re, sol*, de graves a agudos.

El hecho de que Venegas no haya dado ninguna noticia ni solución sobre este detalle, parece indicar que su propósito fué el de dar una obra de vihuela en su procedencia, ajustada a las posibilidades técnicas de los instrumentos de teclado. Al mismo tiempo, la circunstancia de ser cifrada en la misma tesitura que la versión de Narváez y sus numerosas coincidencias con ésta, dejan suponer que la verdadera procedencia sea la versión para vihuela de este autor.

6. FANTASÍA VI, sobre *fa ut mi re*. — Del sexto tono.

Para vihuela en *re*. Tiempo lento. Sobre un *cantus firmus* obligado; malabarismo de ingenio usado y abusado por los compositores de la época. Coincide con la fantasía XIII de vihuela del *Libro de cifra nueva*, de Venegas.² Sólo algunas variantes alteran el trazado melódico de ciertas voces hasta el compás 79 (= 71 en la versión de Narváez). Excepcionalmente, en la versión de Narváez, el compás III es en $\frac{6}{4}$. El mismo compás en la versión de Venegas, es compasillo; lo que da a la distribución de valores otro movimiento e intención rítmica.

7. FANTASÍA VII sobre *ut re mi fa mi*. — Del séptimo tono.

Para vihuela en *la*. Tiempo animado. Como la anterior, está desarrollada sobre un tema *obstinato*. En la versión que da Venegas de esta misma fantasía,³ el *cantus firmus* aparece en su

1. VENEGAS-ANGLÉS, *Libro de cifra nueva*, LXVI, fantasía XII, de vihuela, pág. 94.

2. VENEGAS-ANGLÉS, l. c., págs. LXVII y 95.

3. VENEGAS-ANGLÉS, *Libro de cifra nueva*, LXIX, fantasía XV, de vihuela; 7, sobre *ut, re, mi, fa, mi*, Anónimo, pág. 100.

verdadera tesitura, lo que determina una distancia de quinta superior o de cuarta inferior entre las dos versiones. Las pocas alteraciones que aparecen en la versión de Venegas, prueban que se trata esta vez de la misma fantasía; sólo a partir del compás 160, varias glosas en las voces extremas prolongan la versión de Venegas, cuatro compases, el final que Narváez tenía por *muy bueno*.

8. FANTASÍA VIII. — Del octavo tono.

Para vihuela en *sol*. Tiempo animado. Difiere de las anteriores fantasías por el *cantus firmus* que es a dúo y por terminar con un cambio de ritmo y de movimiento a partir del compás 126. Desde este compás hasta terminar la fantasía es, en el original, proporción de tres semibreves en un compás. Narváez lo señala $\frac{3}{1}$, y en las instrucciones que figuran en el texto dice ser «*proporcion tripla y significa que como yva un semibreve en un compas, se lleven tres semibreves*». O sea, que la semibreve se considera reducida al tercio de su valor,¹ disminución de valores que equivale a aceleración de movimientos. Comprobado el efecto por la ejecución, el tiempo que nos parece corresponder a dicha proporción es el que adoptamos de *tres mínimas por compás*.

9. FANTASÍA IX. — Del primer tono.

Para vihuela en *sol*. Aunque el tiempo está indicado *algo aprisa*, en su ejecución parece mejor *algo despacio*. El ámbito reducido en que se mueve, su moderada duración y la sencillez de su tejido contrapuntístico, hacen relativamente fácil la ejecución de esta fantasía. El particular encanto del motivo inicial esparce a través de su inspirado desarrollo una de las más bellas e íntimas emociones líricas de las que son dables en obras de este género.

10. FANTASÍA X. — Del cuarto tono.

Para vihuela en *mi*. Tiempo animado. En su ejecución, mejor es, un poco *moderado*. Impregnada de fina sensibilidad como la anterior, se distingue por la repetición del *cantus firmus* en las mismas voces antes de producirse la primera, *responcion* con las dos voces bajas a la cuarta inferior. Contiene, además, curiosos y variados géneros de cláusulas.

11. FANTASÍA XI. — Del quinto tono.

Para vihuela en *sol*. Tiempo animado. A pesar de estar incluida entre el grupo de fantasías de moderada virtuosidad, es difícil de tañer, no sólo por las posiciones abiertas de los dedos que presenta, sino por el movimiento y disciplina rítmica en que hay que llevarla. Contiene atrevidas disonancias y resoluciones de cláusulas excepcionales.

12. FANTASÍA XII. — Del quinto tono.

Para vihuela en *sol*. Tiempo animado. Como la fantasía anterior, es de relativa dificultad por las posiciones de los dedos, la insistencia rítmica en tiempo movido y su larga duración.

13. FANTASÍA XIII. — Del primer tono.

Para vihuela en *sol*. Tiempo animado. El *cantus firmus* de esta fantasía coincide en sus ocho primeros compases con el villancico a tres de Juan Vázquez, transcrito por Fuenllana en su *Orphenica Lyra*, cuyo incipit es, «*Ay, que non oson*». Glosado variadamente el *cantus firmus*, se desarrolla esta fantasía hasta el fin saturada de fina sensibilidad y espiritualidad poética.

1. GUIDO GASPERINI, *Semiografía musicale* (Milano, 1905), págs. 204 ss.

14. FANTASÍA XIII. — Del primer tono.

Para vihuela en *sol*. Tiempo animado. El *cantus firmus* parece extraído del conocido villanico de Juan Vázquez *De donde venis amores*, transcrito por Valderrábano en su *Silva de Sirenas*. El segundo tema, abierto en ágiles glosas, envuelve de gracia y movimiento la exquisitez del *cantus firmus* hasta su terminación, en tercera mayor, de serenísima luminosidad.

TRANSCRIPCIONES

Narváez es el vihuelista que por primera vez incluye entre sus obras transcripciones de piezas vocales. Los autores escogidos son : Josquin des Prés, Nicolás Gombert y Juan Richafort. La escuela neerlandesa llegada a su período álgido a principios del siglo XVI, conocida en España por el frecuente contacto entre las capillas del emperador durante sus viajes, ejerció vivísima atracción sobre los tañedores y compositores españoles. Todos los vihuelistas posteriores a Narváez incluyen en sus libros, además de adaptaciones para vihuela de los autores citados, otras obras de Adriano Willaert, Archadelt, Verdelot, Lupus, Jachet y otros, al lado de nuestros Morales, Guerrero, Vázquez, Ortiz, Ceballos, Navarro y varios más con lo que ensanchan ampliamente el repertorio de la producción original.

Las transcripciones de Narváez corresponden a los dos géneros, *sacro* y *profano*. Al primero pertenecen los *Sanctus* y *Hosanna* de la *Misa de Hércules, dux Ferrarie*, los *Sanctus* y *Hosanna* de la *Misa de Faysan regrés* y el *Cum Sancto Spiritu* de la *Misa de la Fuga*, de Josquin. Al segundo, la *Canción del Emperador, Mille regretz*, del mismo autor; una *Canción del quinto tono* y otra *del primer tono*, de Gombert, y una tercera *Canción* aun *del primer tono*, de Richafort. Estas transcripciones encierran — sin querer tal vez — la demostración a países donde la vihuela era, si no desconocida, impracticada, las posibilidades musicales y artísticas, no solamente de sus famosos tañedores, sino las propias del instrumento hacia el cual sentía el emperador invencible atracción.¹

En lo sucesivo, todos los vihuelistas incluyen en sus libros transcripciones de obras vocales de autores nacionales y extranjeros. Pero, así como algunos trasladan fielmente a la vihuela la composición original, como ocurre con Fuenllana en sus transcripciones de Juan Vázquez, Narváez se aparta a veces del trazado original con libres derivaciones que, sin deformar el carácter de la obra, trazan otro recorrido y adquieren distinto desarrollo; otras veces, cediendo a la naturaleza orgánica del instrumento, derrama flúidas glosas en los huecos inexpresivos de las notas de larga duración.²

Ninguna transcripción de música instrumental figura en el repertorio impreso de vihuela; dato que permite deducir la más completa suficiencia de nuestros tañedores entre los instrumentistas coetáneos de los demás países.

15. JOSQUIN-NARVÁEZ, *Misa de Hércules : Sanctus*. — Del primer tono.

Para vihuela en *sol*. Tiempo animado. Comprobada la versión de Narváez con la parte de *tenor* y *altus* original de Josquin, que se conserva en la Biblioteca Central de Barcelona, con sign. M. 113, 114, 115,³ coincide en su tesitura; pero los valores en la versión de Josquin son más

1. EDMOND VANDER STRAETEN, *Charles V, musicien*, pág. 43.

2. Ver el ejemplo de *La canción del Emperador*, de Josquin, «*Mille regrets*», con la versión de Narváez que

presenta VANDER STRAETEN en *Charles V, musicien*.

3. Cf. PEDRELL, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, t. I (Barcelona), 1908, página 267.

reducidos; cada breve se dilata en la versión de Narváez, a tres semibreves, que equivalen a tres compases. El canto llano del *altus* — por razón, tal vez, de conveniencia instrumental —, en vez de ser fielmente conservado, es glosado libremente, y la sensible, con frecuencia alterada.

Debajo del hexagrama cifrado en el libro de Narváez y al pie de los compases 1-2 se lee impreso : *Sanctus*. Lo mismo ocurre debajo de los compases 4 y 7. Al pie de los compases 13, 15 y 17 se lee igualmente impreso : «*Dominus, Deus Sabaoth*», y en los compases 26, 29 y 31 se repite la misma inscripción. En la versión original de Josquin no figura la letra aplicada a la notación; teniendo en cuenta, pues, que la versión de Narváez, no sólo es prácticamente instrumental, sino que, además, procede libremente, nos abstenemos de aplicar la inscripción, exponiendo tan sólo el caso.

16. JOSQUIN-NARVÁEZ, *Misa de Hércules : Hosanna*. — Del primer tono.

Para vihuela en *sol*. Tiempo animado. Coincide el contralto con el de la versión original hasta el compás 19. A partir de este compás, difiere la continuación de dicha voz, reapareciendo a veces en un trazado que si bien refleja el carácter y la configuración de valores iniciados por el *cantus firmus*, no puede considerarse como adaptación fiel de la versión original.

17. JOSQUIN-NARVÁEZ, *Misa de Faysans regrés : Sanctus*.

Para vihuela en *sol*. Tiempo lento. Como la *Misa de Hércules, dux Ferrarie*, se encuentra esta misa de *Faysans regrés* en el ejemplar original de Josquin conservado en la Biblioteca Central de Barcelona. Comparando la versión de Narváez con la del *altus* de dicho original, puede comprobarse como hasta el compás 39 aparecen pocas variantes, aunque en la transcripción se observen incursiones de dicha voz al ámbito del tenor, cuyo trazado, libremente desarrollado por Narváez, difiere del original. A partir del compás 47, la versión de Josquin desaparece, para terminar quince compases después. Por no estar distribuída la letra en el ejemplar de la Biblioteca Central, nos abstenemos, como en los dos casos precedentes, de inscribirla en nuestra transcripción.


18. JOSQUIN-NARVÁEZ, *Misa de Faysans regrés : Hosanna*.

Para vihuela en *sol*. Tiempo animado. La parte de *altus* de la versión original de Josquin aparece esta vez íntegra en la de Narváez, y con mayor fidelidad que en las adaptaciones anteriores, pero no siempre es continuada por la misma voz; el *tenor* transfiere el canto al *altus* en el compás 20, para recuperarlo en el compás 24, y así en otros períodos de la composición. Esto prueba que, al pasar las voces al instrumento, el ámbito que éste ofrecía es el que regía para la disposición de aquéllas, y así como algunas veces el transcriptor engalanaba un pasaje con glosas propias al instrumento, otras veces había que invertir, cruzar o variar las voces para que pudiesen ser en él realizadas.

19. JOSQUIN-NARVÁEZ, *Misa de la Fuga : Cum Sancto Spiritu*.

Para vihuela en *sol*. Tiempo animado. No nos ha sido posible su comprobación. En los ejemplares incompletos de la Biblioteca Central de Barcelona faltan las partes del *tiple* y del *bajo*.

La parte del *tenor* es la siguiente:



y la del *altus*, ésta :



Cum Sancto Amen

que, como puede verse, no coinciden con ninguna de las voces que componen la versión de Narváez. Si pertenecen — por error en el título — a otra misa de Josquin, de las que no figuran en dicha Biblioteca Central, no podemos cerciorarnos desde aquí, por imposibilidad de comprobación.

20. JOSQUIN-NARVÁEZ, *Mille regretz* : Canción I, del Emperador. — Cuarto tono.

Cuarto tono. Primera de las obras profanas transcritas por Narváez. Para vihuela en *la*. Tiempo lento. Edmond Vander Straeten, en su obra *Charles V, musicien* (Gand, 1894), después de reproducir el original de Josquin a cuatro voces — *superius, contra-tenor, tenor y bassus* — con el título de *Mille regretz, chanson favorite de Charles Quint arrangée a quatre voix par Josquin Deprès*, inserta la versión de Narváez transcrita a notación moderna por Barbieri, añadiéndole el canto (*superius*) en pentagrama aparte. En el mismo capítulo escribe : «Ce morceau est arrangé pour vihuela de mano, l'ancienne guitarrre (!), qu'un maître habile en cette spécialité a inséré dans un recueil d'une insigne rareté nommé *El Delphin de musica* et appelé *Cancion del Emperador, musica del Jusquin (Deprès)*.» El mismo Vander Straeten describe la canción en los siguientes términos: «Un vrai lamento, ces *Mille regrets*. Comme lied pris en lui même, une reminiscence, fatale aussi, de la melodie typique qui a traversé des siècles et d'où sont derivés une foule innombrable d'autres motifs de chant. Cela va travaillant, s'emboitant a merveille comme successions consonantes, et se terminant sur une note perdendosi.» La poesía en la versión que da Vander Straeten es la siguiente:

«Mille regretz de vous habandonner
Et des longer votre fâché amoureuse,
J'ai si grand dueil et paine douloureuse,
Qu'on me verra en bref mes jours finer.»

Esta misma canción la encontramos en *Josquin des Près und andere Meister. Weltliche Lieder*, publicados en *Das Chorwerk. Heft 3. Herausgegeben von Friederich Blume*, 1930 (Georg Kallmayer Verlag. Wolfenbuttel, Berlín). El texto aparece modificado en el último verso, como sigue:

«Mille regretz de vous habandonner
et deslonger vostre fache amoureuse,
jay si grand dueil et paine douloureuse,
quon me verra brief mes jours deffiner.»

Antes de haber consultado la obra de Vander Straeten, *Charles V, musicien*, y a título experimental — como hemos hecho con los villancicos de Juan Vázquez adaptados a la vihuela por Fuenllana, Valderrábano y Pisador y con alguna fantasía de Venegas y otras obras —, habíamos hecho la misma comparación que el ilustre musicógrafo belga pudo hacer con la ayuda de Barbieri. Sobre la más absoluta fidelidad en las voces, engalana Narváez el tejido contrapuntístico de la composición de Josquin con glosas y redobles propios del elemento instrumental del cual dispone, sin que por ello sufra alteración el canto ni el espíritu de la obra; muy al contrario, revistiéndola de graciosa y ágil movilidad que anima y realza más todavía su ternura melódica y solemne majestuosidad.

Muchos son los títulos de composiciones de Josquin y aun de otros autores de la época en las que el vocablo *regrets* o *regretz* constituye el sustantivo esencial de la composición. En una colección de canciones publicada por el doctor A. SMIJERS, *Werken van Josquin des Près. Wereldlijke Werken. Bundel II* (Amsterdam-Leipzig, s. a.), en el cual se menciona la Canción del Emperador de Narváez, aparecen, entre otras, las siguientes:

Mille regrets (a cuatro).
Cent mille regrets (a cinco).
Parfons regretz (a cinco).

Plusieurs regretz (a cinco).
Plus nul regretz (a cinco).
Regretz sans fin (a seis).

Esta simple enumeración dará idea de la popularidad que la canción originaria de tan diversas derivaciones, a semejanza del romance del Conde Claros en España, debió alcanzar en Flandes. Vander Straeten supone que la versión de Narváez fué ofrecida a Carlos V en ocasión de su paso por Valladolid en 1538. Lo más probable es que, en ese año en que fueron impresos *Los seys libros del Delphin*, la transcripción de Narváez estuviese ya hecha. Sin embargo, la circunstancia de que en ninguna edición de la obra de Josquin referente por su título o contenido a «Mille regretz», conste como *Canción del Emperador*, sino en la transcripción glosada de Narváez, hace suponer que éste le dió tal subtítulo por tratarse de una canción favorita del emperador, compuesta para él o a él dedicada.

Otra transcripción de la misma canción para vihuela fué publicada por el Conde de Morphy, en su obra *Les luthistes espagnols du XVI^e siècle*, pág. 90.

21-22. GOMBERT-NARVÁEZ, Canciones II y III.

Del quinto tono. Para vihuela en *la*. Tiempo animado. Nicolás Gombert, que había nacido en Brujas (Flandes occidental), a últimos del siglo xv o primeros del xvi, fué discípulo de Josquin. El 10 de marzo de 1526, fecha del casamiento en Sevilla de Carlos V con Isabel de Portugal, Gombert figuraba ya como maestro de Capilla del emperador.¹ En 1540, no se encontraba ya su nombre entre los músicos al servicio de la Majestad Cesárea.² Narváez debió conocer al famoso maestro y admirar sus obras durante ese período de permanencia en la corte y obtener sus obras manuscritas. Por no tener la posibilidad de confrontar hoy las dos bellísimas canciones de Gombert que inserta Narváez en su *Libro tercero del Delphin*, con las que fueron publicadas en París por Pierre Attaignant, en 1529; Pierre Phalèse, en Lovaina, en 1562; Le Roy y Ballard, en París, en 1567; Jacques Moderne, en Lyon, en 1540, y Antonio Gardane, en Venecia, en 1551, no hemos podido identificarlas.

23. RICHAFORT-NARVÁEZ, *Je veulx laysser melancolie*. Canción IV.

Del primer tono. Para vihuela en *sol*. Tiempo animado. Juan Richafort, nacido en Bélgica en la segunda mitad del siglo xv, tuvo por maestro, como Gombert, a Josquin des Prés. Fué maestro de Capilla de la iglesia de Saint Gilles de Brujas, hasta su muerte, supuesta en 1547.³ Autor de gran cantidad de obras religiosas y profanas, aparecidas en diferentes ediciones de Petrucci (1519), Attaignant (1534-1541) y otras publicadas en Venecia, Lovaina, Anvers y París, sólo esta canción se encuentra recogida entre las obras cifradas por nuestros vihuelistas. Ello muestra que no es la fascinación de un nombre famoso lo que impulsa a Narváez a incorporarla en el repertorio vihuelístico, sino la belleza e interés musical que la obra representa por ella misma.

Esteban Daza, en su *Libro de música en cifra intitulado El Parnaso* (Valladolid, 1576), inserta la transcripción de un motete del mismo autor.

DIFERENCIAS

El vértice trascendental en la obra de Narváez quizá sean sus *diferencias*. Por primera vez aparece en un libro de música instrumental impreso en España la palabra *diferencia* con sentido genérico. Es cierto que en las *fantasías* de Luys Milan se halla difusa o acusada a veces la *diferencia* como procedimiento constructivo, sin que el autor la determine así. Los villancicos en español y en portugués que contiene *El Maestro* aparecen casi todos en dos versiones: una, para lucimiento del cantor, en que se con-

1. H. ANGLÉS, *La música en la Corte de Carlos V*, pág. 10.

2. Cf. misma obra, págs. 64 s.

3. FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*.

siente a éste *hacer garganta*, es decir, que puede introducir en la canción glosas *ad libitum*, mientras la vihuela sostiene el canto con simples acordes tonales; y otra versión, en la que apenas variada la melodía, sin dar atribuciones al cantor, tiene la vihuela a su cargo glosas de contrapunto y redobles que dan brillantez al villancico y lucimiento al vihuelista.

Narváez domina todos los aspectos de la *diferencia*; desde la que es simple contrapunto melódico opuesto a un canto llano, hasta la que se desenvuelve en amplia polifonía, todas las combinaciones de elementos se someten a su albedrío; desde el simple festoneo a una melodía dada, hasta la transformación de un *cantus firmus* en fantasía o paráfrasis de un tema, los más diversos géneros usados en la composición — estilo fugado, consonancias y redobles, ecos e imitaciones, ritmos variados y efectos instrumentales —, todos acuden a su imaginación fecunda impregnados de fina sensibilidad de poeta, para ser vertidos en poco espacio, con mucha y artística variedad.

Si todo ello supone que las dotes musicales de Narváez son en realidad privilegiadas, prueba también el grado de amplio desarrollo a que había llegado la música en España en el siglo xvi. Basta examinar el cuadro de glosas sobre cláusulas de Fray Thomas de Sancta María y de Diego Ortiz, para darse cuenta de cómo la *diferencia* es la madurez de un largo período de gestación cuya célula germinal radica en la glosa. Ese proceso evolutivo, detenidamente estudiado por historiadores eminentes, ofrece, entre varias, una hipótesis apoyada en la necesidad de dar variedad a las diferentes estrofas del romance medieval,¹ y otra en la conveniencia de substituir, con variedad de notas en los acompañamientos instrumentales, los sonidos de larga duración en ciertos instrumentos, a fin de evitar todo empobrecimiento de sonoridad.²

Las *diferencias* de Narváez marcan en su género un alto grado de desarrollo. En primer lugar, se manifiestan bajo tres aspectos: uno, polifónico; otro, vocal-instrumental, y otro, esencialmente instrumental. Las del *primer aspecto* o *grupo*, aunque compuestas para vihuela, son tratadas a la manera de fabordones glosados, según la independencia requerida por cada una de las voces, dentro de un conjunto equilibrado de las partes; las del *segundo grupo*, como en los *villancicos* de Luys Milán, afectan tan pronto al canto como a la vihuela, y las del *tercero*, son las que, surgiendo de la índole misma del instrumento, desarrollan el motivo dado, según las propiedades técnicas y orgánicas de aquél. En segundo lugar, son *diferencias*, no solamente en la acepción unilateral de una configuración rítmicamelódica desarrollando el tema en figuraciones diversas, sino diferencias polifacéticas por la diversidad de elementos que influyen en su desarrollo — forma, voces, ritmo, etc. —, como un simple examen puede demostrar. Todos estos elementos fundidos a un estado de alma en vibración hacen de la *diferencia* de Narváez la realización de un concepto estético perfectamente definido y resuelto.

Si las *diferencias* del gran Antonio de Cabezón alcanzan con más amplitud de ámbito expansivo y desenvolvimiento de figuraciones mayor perfección de forma, no hay duda que el instrumento del cual se sirve, colabora eficazmente en su favor. La vihuela, que Narváez ha hecho el instrumento de su predilección — tal vez por «la semejanza y conformidad que el sonido de la cuerda tiene con el sentido humano por ser de carne», como dice él en su libro — en la humildad de sus propiedades orgánicas, es de más reducida extensión y más corto aliento de sonoridad que el órgano; y su técnica, a la vez que exige una difícil y habilidosa precisión, no consiente pasajes rápidos de glosas

1. E. L. CHAVARRI, *Historia de la música*, 2.^a edición corregida (Barcelona, 1921).

2. S. KASTNER, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*, págs. 104 ss.

paralelas en sextas o décimas, ni la continuidad de ciertos diseños en voces extremas, que pueden ser realizables con naturalidad en los instrumentos de teclado. La íntima trabazón existente entre los principios técnicos y artísticos a los que se sujetaban los compositores de música para tecla y los autores de obras vihuelísticas, debe tenerse muy en cuenta al enjuiciar la significación de la obra instrumental española del siglo xvi.¹

Narváez, que vivió la misma época de nuestros mejores polifonistas y tañedores, basándose en los mismos principios técnicos y respirando el mismo ambiente artístico y cortesano, refleja su misma estética. Si es verdad que la parte más importante de su obra está enmarcada por los aros gráciles de un instrumento de salón, el genio tiene alas y pudo remontar su espíritu a elevadísimas alturas.

24. *O gloriosa Domina*. — Seis diferencias : Diferencia primera.

Del primer tono. Para vihuela en *re*. Tiempo animado. Al pie de los compases 1-6 se lee esta inscripción : «*O gloriosa Domina excelsa supra sidera*». El himno gregoriano sobre el cual Narváez compone estas diferencias (o variaciones) parece ser originalmente el mismo de los Himnos xv y xx con el mismo incípit que figuran en el *Libro de cifra nueva*, de Venegas.²

Aunque la melodía del himno se encuentra en estas diferencias apenas variada hasta diez compases más allá de su mitad, Narváez, que gusta de cuidar especialmente los finales de sus obras, se aparta a veces de la melodía original en un corto período, para terminar la diferencia según su propia inspiración. Esta primera diferencia es a cuatro, con el canto llano en el tiple, y al pie del quinto compás antes del último, se lee esta inscripción : «*Desde aquí es final*».

25. *O gloriosa Domina*. — Segunda diferencia.

Del mismo tono. Para vihuela en *re*. Tiempo animado. Diferencia a tres voces; dos tiples sobre el tenor que lleva el canto llano. A partir del compás 36 se pierde la melodía original. Termina dieciséis compases después, glosando con feliz imitación la dominante del tono.

26. *O gloriosa Domina*. — Tercera diferencia.

Del mismo tono, a dúo y para la misma vihuela. Tiempo muy aprisa. A partir del compás 23, conservando el canto llano el mismo espíritu melódico del himno, se aparta del original, y el compás binario toma la proporción de $\frac{3}{2}$, lo que determina un inesperado cambio de ritmo. Parece lógico que el valor de tres mínimas sea en este período equivalente al de dos mínimas en compás binario, o sea al de una semibreve; con lo cual se aviva el sentido dinámico del ritmo, sin que se altere la marcha normal melódica del canto.³

27. *O gloriosa Domina*. — Cuarta diferencia, de proporción.

Del mismo tono, a cuatro voces y para la misma vihuela. Como hicimos en la fantasía VIII, reducimos el valor de las notas del original a fin de lograr una versión gráfica más comprensiva de acuerdo con la notación de carácter instrumental, actualmente acostumbrada.⁴

1. Véanse, a este propósito, H. ANGLÉS, *La música en la corte de Carlos V*, cap. IV, n.º 8, pág. 124, y la obra de S. KASTNER, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*.

2. H. ANGLÉS, op. cit., n.º 88. Anónimo (= ¿Pa-

lero?), pág. 133, y n.º 99. Anónimo, pág. 145, y notas biobiográficas, págs. 176-77.

3. Véase «Crítica de la edición», n.º 26, pág. 57.

4. Ver en la «Crítica de la edición», n.º 27, pág. 57, nuestro comentario sobre dicho cambio de valores.

28. O gloriosa Domina. — Diferencia quinta.

Del mismo tono; a cuatro voces y para vihuela en la misma afinación. Tiempo lento. En estilo fugado como las fantasías o tientos, a partir del compás 30 se desarrolla libremente hasta el compás 74, dedicando los diez últimos compases a final.

29. O gloriosa Domina. — Sexta diferencia.

Del mismo tono; a tres voces, en tiempo animado y para vihuela en la precedente afinación. Los valores del himno aparecen reducidos a la mitad en la misma cifra de Narváez. El contrapunto opone en general dos notas contra las que constituyen la melodía del himno, lo que Narváez, en terminología técnica de la época, llama «Dupla». A pesar de que está indicada en tiempo «*algo apriesa*», el hecho de que los valores aparezcan reducidos a la mitad en el original de vihuela, es ya motivo para que no se acelere demasiado en la ejecución.

30. SACRIS SOLEMNIIS. — Diferencia I.

Del sexto tono. Para vihuela en *mi*. Tiempo animado. En estas seis diferencias (cinco solamente aparecen en el libro), Narváez sigue fielmente la línea gregoriana de este himno que, tratado por Morales, recoge también Venegas en su *Libro de cifra nueva*.¹ Ninguna de las diferencias de Narváez coinciden en su contextura armónica con las versiones que contiene el libro de Venegas de autor anónimo.

Esta primera diferencia es a cuatro voces. Por más que está señalada en tiempo animado, parece mejor ejecutada en tiempo moderado, como conviene a la solemnidad del himno; además, que siendo tratado a cuatro voces, sería excesivamente difícil ejecutarlo en la vihuela a tiempo vivo. La contextura contrapuntística de esta diferencia es parecida a la que emplea generalmente Narváez en sus obras para canto y vihuela.

31. SACRIS SOLEMNIIS. — Diferencia II.

Del mismo tono. Para vihuela en *mi*. Tiempo animado. A tres voces. El canto llano, que corresponde al tenor, es precedido de dos compases por el tiple y el bajo a dúo.

32. SACRIS SOLEMNIIS. — Diferencia III, de proporción.

Del mismo tono. Para vihuela en *mi*. Tiempo lento. Está compuesta en consonancias, a cuatro voces, con el canto en el tenor. La indicación de tiempo *lento* en *proporción de tres semibreves* en un compás nos parece de inexplicable lentitud. Considerando, como en la Diferencia IV del himno «O gloriosa Domina» antes transcrita, que la notación exacta al original en lo que se refiere a valores pudiese dar lugar a una interpretación en desacuerdo con el verdadero sentido dinámico de la Diferencia, hemos adoptado los valores reducidos a la mitad, procurando que la lentitud corresponda en lo posible al movimiento del himno en su común versión.

33. SACRIS SOLEMNIIS. — Diferencia IV.

Diferencia quinta en el libro de Narváez; la cuarta no existe. Hay error en el orden o ha sido suprimida u omitida al imprimirse el libro. Es del mismo tono. Para vihuela en *mi* y tiempo animado. A dúo. El canto llano en el tenor. El contrapunto se extiende en el ámbito de las voces extremas. Desde el compás 56 al 61 es proporción de tres mínimas al compás con la misma duración de una semibreve en compás binario.

1. H. ANGLÉS, op. cit., 92. MORALES, *Sacris solemniis*, himno XXIII, pág. 156, y n.º 2; Anónimo, *Sacris solemniis*, himno II, pág. 3.

34. SACRIS SOLEMNIIS. — *Diferencia V.*

Contrapunto a dúo, para vihuela en *re*. Sin el cambio de afinación que da Narváez, esta diferencia, siendo del sexto tono, resultaría escrita, como en clave de *do* en tercera, una segunda más alta de la tesitura en que está establecida la melodía del himno. Si tuviese que cantarse la voz de la melodía en la misma tesitura que las otras diferencias del mismo himno, habría que bajar un tono la afinación de la vihuela o la voz tendría que cantar a la segunda superior. Si no se cambiase la afinación de la vihuela, esta diferencia no resultaría emplazada en los trastes y cuerdas en que la cifra indica. Este procedimiento — que repite Narváez en las Diferencias sobre «Guárdame las vacas», del sexto libro — coincide con el que Milán emplea con frecuencia en *El Maestro*, en el cual aparecen fantasías de un mismo tono en la misma vihuela por otra parte, es decir, sobre otras cuerdas y otros trastes.¹

ROMANCES, VILLANCICOS Y DIFERENCIAS

(Canto y vihuela)

Para que la significación histórica de los *romances*, *villancicos* y *diferencias* de Narváez, así como la de los *romances*, *villancicos* y *sonetos* de Milán (Valencia, 1535), esté en su justo lugar, recordaremos aquí que son las primeras composiciones de melodía acompañada en las que la parte instrumental está originalmente concebida para el instrumento.

Desde los *Frottole* editados por Petrucci y las colecciones de canciones acompañadas que empiezan con la de Spinaccino de Fossombrone (1507), seguidas a largas distancias por las publicaciones de Pierre Attaignant (París, 1529), Pierre Phalèse (Lovaina, 1592), Adrien le Roi (París, 1553), hasta que, bajo los auspicios de Giovanni Bardi, surge la Camerata Florentina (1580), las canciones acompañadas son transcripciones de madrigales u otras composiciones polifónicas, una de cuyas voces es cantada y las restantes confiadas a la ejecución instrumental.

Las composiciones de Narváez, como las de Milán, son monodías populares — o de origen popular al menos —, para cuyo sostén rítmico y armónico ha compuesto el vihuelista una parte instrumental a dos, tres, cuatro o más voces, inspirándose en el texto de la canción y dando unas veces preponderancia a la voz y otras a la ejecución instrumental, sin dejar de ceñirse al contenido emocional de la idea poética a la cual se aplican. Mudarra incluye tres fragmentos de polifonía sacra al lado de su producción original y Valderrábano, Pisador, Fuenllana y Daza, si bien recurren a la adaptación de obras polifónicas para una sola voz acompañada, es probablemente con el doble propósito de familiarizarse con las obras más famosas de sus contemporáneos y divulgarlas, a la vez que ensanchan el repertorio vihuelístico de su propia producción.

Narváez, como Milán, Fuenllana y en algunas composiciones Valderrábano y Pisador, indican la voz del canto en el mismo hexagrama con cifras coloradas. Mudarra y Daza substituyen el color de la cifra por un pequeño punto o trazo en lo alto de la parte derecha de la misma cuando no va en pentagrama aparte.

Este procedimiento, no siempre explicado por nuestros vihuelistas con la precisión deseable, ha dado lugar a variadas interpretaciones, discutiéndose si la voz indicada con cifras coloradas debía ser sólo cantada o si, además de ser cantada por la voz, debía ser tañida en la vihuela.²

1. Véase LUIS MILÁN, *El Maestro*, fantasía 27 del tercer tono.

2. JESÚS BAI, *Fuenllana and the transcription of Spanish lute-music*, en *Acta musicologica*, XI (1939).

Aunque Valderrábano dice explícitamente en su *Silva de Sirenas* «toda cifra colorada se pone para cantar y que no se deje de tañer», Narváez nos deja en confusión al empezar este quinto libro con la advertencia de que «todos los números que estuvieren señalados en colorado se han de cantar con la voz y metan letra donde estuviere porque así lo requiere la tonada del romance o villancico». No hay duda alguna respecto a la voz; pero, en lo que se refiere al instrumento, no dice si los números colorados han de ser tañidos también al mismo tiempo. Hay que deducirlo de la índole de la escritura con relación a las posibilidades del instrumento.

En primer lugar conviene preguntarse si pueden darse en la vihuela simultáneamente las notas representadas por las cifras negras y las cifras coloradas. Y a poco que la vista recorra el hexagrama, podremos darnos cuenta de que no sólo todas las notas representadas por las cifras negras y coloradas pueden ser tañidas, sino que dejando de pulsar las que por ser coloradas se refieren a la voz, algunos diseños melódicos, como el del siguiente ejemplo del romance *Ya se asienta el rey Ramiro*,

The image shows a musical example from the romance 'Ya se asienta el rey Ramiro'. On the left is a hexagram with four measures labeled C.19, 20, 21, and 22. The notes are represented by black and red numbers. On the right is a musical transcription for vihuela, labeled 'Vih. en re', showing the same melody on a staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The transcription includes both the melody and the figured bass.

quedarían ilógicamente cortados, la ejecución en general sería incómoda, y difícil y la sonoridad resultaría empobrecida.

Otra razón confirmativa es el emplazamiento de la cifra en cuerda y traste, que no represente obstáculo para que pueda ser pulsada la nota que pertenece al canto, en detrimento a veces de la facilidad de ejecución, siendo cifrada en cuerdas y trastes equivalentes. Ejemplo:

Si tantos halcones. Primera diferencia:

The image shows a musical example from the romance 'Si tantos halcones'. On the left is a hexagram with four measures labeled C.37, 38, 39, and 40. The notes are represented by black and red numbers. On the right is a musical transcription for vihuela, labeled 'Vih. en re', showing the same melody on a staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The transcription includes both the melody and the figured bass.

cuya transcripción es:

The image shows a musical transcription for vihuela, labeled 'Vih. en re', showing the same melody on a staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The transcription includes both the melody and the figured bass.

y en cuyo compás 38, el *sol* del contrapunto (7 en 4.^a línea) y notas siguientes cifradas en tercera y segunda cuerdas en vez de haber sido señaladas en la cuerda superior, *donde ofrecen más facilidad para la mano*, lo han sido en sus equivalentes, *por la necesidad de dar al mismo tiempo las notas sin equivalencias que pertenecen al canto*.

Muchos ejemplos demostrativos podríamos extraer de cada obra. Cabría aún suponer que Narváez se hubiese visto obligado a cifrar esos pasajes en las cuerdas y trastes que escoge, para evitar, en casos posibles, la coincidencia de una nota del canto con otra del acompañamiento sobre una misma cuerda. De haber sido así, hubiera resultado inútil la advertencia que inscribe antes de empezar la tercera diferencia del villancico *Si tantos halcones*, diciendo : «*Esta tercera diferencia y buelta, no se a de tañer la boz que va señalada de colorado para cantar porque se hizo para este efecto de llevar el contrapunto con la vihuela sobre la boz que se canta y de otra manera si se tañese la boz, sería muy dificultosa de tañer por las consonancias estrañas que tiene.*»

Luego, queda sobreentendido que, donde no figura una advertencia como la que precede a dicha diferencia, la cifra colorada está puesta con intención expresa del autor, para que «sea tañida en el instrumento».

Estando, como está, cifrada la vihuela una octava más alta de lo que en realidad corresponde al índice acústico de sus sonidos, la voz del canto resulta igualmente figurada una octava debajo de su tesitura real. Teniendo en cuenta esta condición, siempre que la melodía está cifrada en una tesitura que no admite el transporte a su octava inferior, la transcribimos tal cual está representada por la cifra, entendiendo que, según la voz que deberá cantarla (*tiple, tenor, contralto o bajo*), se fijará de antemano la tesitura conveniente, sin que la disposición de las demás voces en la vihuela sufran otra alteración que la de ajustarse a dicha tesitura. Así, el villancico *Con qué la lavaré la tez de la mi cara*, si se canta como está escrito, la voz, a pesar de estar figurada en la misma octava que su *doble* en la vihuela, resultará una octava más alta, en realidad, que la ejecutada por el tañedor. En cambio, en el romance *Paseábase el rey moro*, será necesario cantar la melodía a la octava inferior de la que corresponde a la cifra, para que quede en el ámbito de la voz y doblada al unísono en la vihuela.

Estos cambios de tesitura, no solamente ocurren al principio de las obras para seguir hasta el final, sino que se da el caso, a veces, de tener que proceder igualmente en el curso de una misma composición. Estos casos, que solamente hemos encontrado hasta hoy en la cifra de Narváez, sin que exista de ellos — que nosotros sepamos — transcripción alguna, exigen por sus enseñanzas detenida observación. Al empezar la *Tercera diferencia* del villancico *Y la mi cinta dorada* (vuelta y villancico), la voz del canto va escrita en la misma tesitura que su doble en la vihuela (ejemplo a); pero en el compás 19 de la cifra, al llegar al estribillo *Porque me la tomó quien no me la dió*, la melodía se eleva bruscamente en la cifra a la octava superior, continuando en la misma tesitura un largo período (b).

a) C.19 b)

Su transcripción es la siguiente:

a) b)

to - mó - me - la mi ma - ri - do. ¿Por

qué me la to - mó quien no me la dió?

Como este salto y esta tesitura son incomprensibles en una misma voz, se deduce que la melodía, a pesar de estar cifrada⁸ en la región aguda de la vihuela (como indican las pequeñas notas de la octava superior), debe seguir siendo cantada en la tesitura inicial del villancico; o sea:

C. 19

¿por que me la to - mó quien no me la dió?

En el compás 46 aparece de nuevo la voz cifrada en su tesitura inicial hasta el fin de la diferencia. La melodía, pues, solo cambia de tesitura en la parte instrumental.

La causa natural de que la voz aparezca cifrada a veces en una tesitura ilógica, es que el autor, al proponerse doblar el canto en esa región aguda de la vihuela, se abstuvo de señalarlo igualmente en la tesitura que corresponde a la voz, para evitar que el canto resultase doblado *en octavas*, en el instrumento. Probablemente, Narváez, apoyándose en la imposibilidad de que pudiera realizarse el pasaje en otra forma, lo escribió tal cual está, sin previas advertencias, confiando tanto en la inteligencia comprensiva del intérprete, como en las exigencias naturales de la voz.

El mismo caso ocurre en la *diferencia quinta* del mismo villancico desde el compás 22 al 30; y en el compás 38, cifrado también el canto en otra voz de la vihuela, pasaría a una tesitura de excesiva gravedad si no tuviésemos en cuenta la deducción expuesta.

El Conde de Morphy, que incluyó en su obra (tantas veces citada) la transcripción de todas las composiciones de Narváez para canto y vihuela, sólo da la primera y segunda diferencia de *La mi cinta dorada*; añadiendo la siguiente nota: «*Las otras cuatro diferencias son por el estilo, con ligeras variantes en el canto o en el acompañamiento*».

Creemos haber demostrado con este hecho la necesidad de una comprobación ins-

trumental en la transcripción de la cifra. Cuando la información teórica se apoya en la experiencia práctica, los elementos mismos resuelven el problema; véase, si no, el asiento de claves para las afinaciones, pág. 28 *a* y *b*.

En el año 1546, el canónigo Alonso Mudarra, en sus *Tres libros de música de cifra para vihuela*, fué el primero en escribir sus melodías acompañadas con el canto en notación musical y en pentagrama aparte.

Hemos visto, al tratar de las afinaciones, la manera sistemática de cambiar la tesitura en la vihuela, de cualquier composición. La transposición consiste en considerar las cuerdas del instrumento afinadas de manera que las notas de la canción coincidan en su tesitura con las de la vihuela en la cuerda y traste que en su afinación normal habían de corresponderle. Por lo tanto, si fuese conveniente levantar o bajar de un intervalo de tono u otro intervalo la tesitura de la voz, en esa misma proporción habría que alzar o bajar la afinación de la vihuela o cambiar de instrumento si preciso fuera, para obtener la misma composición adaptada en su conjunto y en sus partes, a dicha tesitura.

Nuestra actual *cejuela* — tal vez en su origen el *pañezuelo* a que alude Bermudo en su famosa *Declaración de instrumentos*, libro IV, cap. 36 —, puede ser, si no elegante, útil recurso en muchas ocasiones para la transposición automática a diferentes tesituras.

35. YA SE ASIENTA EL REY RAMIRO. — *Romance I.*

Del sexto tono. Para canto y vihuela en *re*. Aunque señalado en tiempo lento, su ejecución reclama un movimiento animado; no sólo por el carácter rítmico del romance, sino por la duración de ciertas notas difíciles de sostener cantándolas despacio.

La belleza de esta melodía, el sentido popular con que está ambientada, la acusada rudeza de su ritmo y el tejido armónico que sostiene a la voz, envuelven este romance de penetrante arcaísmo y noble sentido hispánico.

Según Menéndez y Pelayo, el texto de este romance es fragmento verdaderamente viejo y popular, glosado muchas veces, que aludiendo a un rey Don Ramiro de Aragón — primero o segundo de este nombre — es de los romances castellanos que reflejan costumbres más rudas y feroces.

En la versión de Narváez sólo consta la primera cuarteta. Por figurar el texto en casi todas las ediciones del Romancero Español, sólo reproducimos aquí las dos estrofas primeras:

«Ya se asienta el rey Ramiro,
ya se asienta a su yantar;
los tres de sus adalides
se le pararon delante.
Al uno llaman Armiño,
al otro llaman Galvan,
al otro Tello, lucero
que los adalides trae.»

Al final de este romance advierte Narváez que la misma música se repite para cada nueva estrofa.¹

Ha sido transcrito por el CONDE DE MORPHY, en *Les luthistes espagnols du xvi^e siècle*, pág. 72, y por F. PEDRELL, en su *Cancionero Musical Popular Español*, t. III, n.º 54, pág. 106. En la selección de romances de José Santullano, el segundo verso dice: «Ya se asienta a sus yantares.»

1. Véase «Crítica de la edición», n.º 36, pág. 58.

36. PASEÁBASE EL REY MORO. — Romance II.

Del cuarto tono. Para canto y vihuela en *la*. Tiempo animado. La monodia de este romance fronterizo es una de las más representativas de la lírica trovadoresca, por resumir en emotiva fusión el sentido musical y el sentido poético. *Es tan hija de los mismos conceptos* — como diría Espinel —, *que los va desentrañando*.¹ Con el hecho histórico que relata se ha universalizado también la expresión de abrumadora pesadumbre que refleja. Tanto es así, que según Menéndez y Pelayo, Giner Pérez de Hita —que da este romance como arábigo de origen— refiere que en Granada hubo de prohibirse, porque cada vez que se cantaba en cualquier parte, provocaba a llanto y dolor.² El P. Luis Villalba nos trae el testimonio del mismo PÉREZ DE HITA en su *Guerras civiles de Granada*, donde relata como «el Conde de Tendilla se vió precisado a prohibir el tal romance porque excitaba los ánimos hasta llegar a perturbar el orden público y hacer necesario acudir a las armas para sofocar los motines de los moriscos».³

Existen de este romance variadísimas versiones poéticas y armonizaciones instrumentales. Entre los vihuelistas, además de Narváez, lo han incluido en sus obras, Pisador y Fuenllana (este último con una versión para canto y guitarra de cuatro órdenes). También figura otra versión de Palero para instrumentos de tecla en el *Libro de cifra nueva de Venegas*, de Henestrosa.⁴

El texto del romance que más se ajusta al de la primera estrofa de las versiones para vihuela es el que recoge el P. VILLALBA en sus *X canciones españolas*, y cuyas dos primeras estrofas son las siguientes:

«Paseábase el rey moro
por la ciudad de Granada;
cartas le fueron venidas
como Alhama era ganada.
¡Ay, mi Alhama!
Mandó tocar sus trompetas
sus añafles de plata
porque le oigan sus moriscos
los de la vega y Granada.
¡Ay, mi Alhama!»

Existe una transcripción de la versión de Narváez, hecha por el CONDE DE MORPHY, en *Les luthistes espagnols*, pág. 74.

37. SI TANTOS HALCONES, Villancico. — Diferencia I.

Las tres diferencias de este villancico — como las seis de *La mi cinta dorada* que se siguen — constituyen el grupo vocal instrumental de los tres aspectos en que hemos clasificado la Diferencia de Narváez (ver pág. 39 s.). Nuestro autor, como los demás vihuelistas de su época, escribe sus diferencias sobre un mismo tema o una misma melodía, no con el propósito de que sean ejecutadas seguidamente una tras otra, como viene a hacerse con las *Variaciones* en el siglo XVIII, sino con la intención de que el tañedor escoja la o las diferencias que más le gusten o mejor se avengan a sus facultades personales. Pisador, al escribir sus «diferencias sobre el temor del Conde Claros», dice que son «para principiantes y para los que más saben»; y Valderrábano, al empezar las suyas sobre el mismo tema, recomienda «que cada uno taña la diferencia que más le agradare».

Esta «diferencia primera», escrita para vihuela en *re*, está señalada en tiempo animado. Es de las tres, la de más fácil ejecución por la sencillez de medios y claridad de contrapunto con que subraya la melodía.

1. Cf. VICENTE ESPINEL, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, t. II, pág. 122.

2. Cf. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. II, págs. 270 ss.

3. Cf. P. LUIS VILLALBA, *X canciones españolas de los siglos XV y XVI* (Madrid, sin fecha), pág. 4.

4. Cf. la edic. de ANGLÉS, n.º 105, romance III, de PALERO, pág. 153.

No hemos podido hallar hasta hoy la procedencia de este bellissimo villancico. A juzgar por los que de su misma contextura se encuentran recopilados y clasificados por Julio Cejador, sería uno de los de más antiguo origen.¹ De los dos tercetos y una cuarteta que lo integran, sólo figura en esta diferencia el primer terceto, que es el siguiente:

«Si tantos halcones
la garza combaten,
por Dios que la maten.»

38. SI TANTOS HALCONES, *Villancico*. — Diferencia II.

Aparecen en la melodía diferentes giros y glosas que la particularizan, al mismo tiempo que el contrapunto instrumental, tejido con imitaciones y redobles, presenta mayor dificultad.

El texto es el mismo que en la diferencia anterior.

39. SI TANTOS HALCONES, *Villancico*. — Diferencia III.

Esta diferencia presenta al villancico en su forma auténtica. La vihuela tiene a su cargo largos redobles que, a la vez que animan el fondo sobre el cual destaca la pausada melodía, sirven al vihuelista hábil para hacer gala de su virtuosidad. Aunque el autor la señala en tiempo lento, la voz exige poca lentitud.²

Villancico y vuelta se completan con el texto siguiente:

«Si tantos halcones
la garza combaten,
por Dios que la maten.

Con gozo y tristura
la garza combaten;
por Dios que la maten.

La garza se queja
de ver su ventura
que nunca la deja
gozar del altura.»

Las tres diferencias sobre este villancico figuran en el libro de Morphy, págs. 76, 78 y 80.

40. Y LA MI CINTA DORADA, *Villancico II*. — Diferencia I

Del quinto tono. Para vihuela en *sol*. Tiempo vivo. Contrapunto sobre el canto llano de un villancico de gran popularidad en su época. Glosado a tres voces (altus, tenor y bassus) por Mateo Flecha y transcrito por Francisco Pujol, figura en el *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, hecho por PEDRELL (t. II, pág. 163). A pesar de que Narváez dobla la melodía de esta diferencia en la vihuela, dado el movimiento ágil del contrapunto, creemos que sin ser doblada aquélla en la ejecución, se obtendría con más facilidad y mayor continuidad y nitidez en el conjunto; y puesto que el autor sacrifica otras veces el doblaje de la voz en beneficio de la facilidad de ejecución y del resultado artístico, no vemos el inconveniente que en ello pudiese haber, siempre que el buen sentido lo aconseje.

Forma el texto de la diferencia primera, el primer terceto del villancico, que empieza así:

«Y la mi cinta dorada
porqué me la tomó
quien no me la dió.»

1. *La verdadera poesía castellana* (Madrid, 1923), t. IV,

2. Véase «Crítica de la edición», n.º 39, pág. 58.

41. Y LA MI CINTA DORADA, *Villancico II.* — Diferencia II.

Distinto contrapunto sobre el mismo canto llano. Mismas observaciones que para la pasada diferencia. El Conde de Morphy incluye en su obra citada una transcripción de ésta y de la anterior diferencia, págs. 83 y 84.

42. Y LA MI CINTA DORADA, *Villancico II.* — Diferencia III.

La vuelta y el villancico. Contrapunto a tres voces con imitaciones y glosas instrumentales que dan vivísimo interés al conjunto. En esta variación, por razones expuestas en la sección Crítica de la edición (ver n.º 42, pág. 58), al contrario de lo que ocurre en las dos diferencias anteriores, es necesario que la melodía sea tañida en la vihuela.

El texto de esta diferencia es el siguiente:

«La mi cinta de oro fino,
diómela mi lindo amigo,
tomómela mi marido,
¿Porqué me la tomó
quien no me la dió?»

43. Y LA MI CINTA DORADA, *Villancico II.* — Diferencia IV.

Es una variante de la vuelta y villancico, no solamente en la música, sino en el texto, cuyo contenido es el siguiente:

«La mi cinta de oro claro,
diómela mi lindo amado;
tomómela mi velado.
¿Por qué me la tomó
quien no me la dió?»

El mismo caso se produce en el estribillo de esta diferencia que en la anterior, el cual justifica la necesidad de doblar el canto en la vihuela.

44. Y LA MI CINTA DORADA, *Villancico II.* — Diferencia V.

Se inicia el canto llano como en las dos primeras diferencias, variando desde el compás 22, al repetirse el estribillo. El contrapunto, aunque al empezar coincide con el de la diferencia anterior, está cifrado sobre otras cuerdas, y desarrollado distintamente. El texto es el mismo terceto de las dos primeras diferencias.

45. Y LA MI CINTA DORADA, *Villancico II.* — Diferencia VI.

A dúo, en movimiento rápido. El canto llano igual al de las dos primeras diferencias con pequeña variante en el compás 9. Dejando el canto sin doblar, podría darse mejor continuidad al contrapunto. El texto igual al de las diferencias I, II y V.

46. LA BELLA MAL MARIDADA, *Villancico III.*

Para canto y vihuela en *la*. Aunque señalado en tiempo lento, conviene ejecutarlo algo de prisa. Diferentes glosas de contrapunto, doblado a veces, circundan la melodía en su desarrollo, dándole apoyo y grácil frescura. En sus diferentes versiones, fué el más popularizado y glosado de los villancicos de su época. En Francia existe su equivalente con el título de *La maumariée*.

Abundan tanto las versiones de este villancico — nos dice PEDRELL en su *Catàlech Musical de la Diputació de Barcelona* — *que podría escribirse un libro entero sobre este solo tema.* En el *Cancionero de Palacio* inserta Barbieri una versión de Gabriel Mena, cantor de la Real Capilla de Fernando el Católico.

El texto de la versión de Narváez es el siguiente:

«La bella mal maridada
de las lindas que yo vi:
Acuérdate cuan amada,
señora, fuiste de mi.
Estremada y excelente
sobre todas cuantas vi;
Acuérdate cuan amada,
Señora, fuiste de mi.
Crucero resplandeciente,
tiniebla de mis placeres;
Corona de las mujeres
gloria del siglo presente.»

De la versión de Narváez conocemos las transcripciones siguientes:

BARBIERI, en su *Cancionero Musical*, apéndice, n.º 158.

MITJANA, en la *Encyclopedie de la Musique* pág. 2020.

MORPHY, en *Les luthistes espagnols du xvi^e siècle*, pág. 85.

Pedrell hizo una partitura de este villancico para canto, violín, viola y violoncelo.¹

47. CON QUÉ LA LAVARÉ, *Villancico IV*.

Para vihuela en *mi*. Es como el anterior, un contrapunto al villancico y uno de los más emotivos y glosados de su época. Aunque está indicado en tiempo *lento*, debe llevarse con tiempo *animado*. El interés rítmico doblado de expresiva acentuación, en que se extiende el contrapunto, dan al conjunto una elevada nobleza. En la vuelta del villancico pasa el contrapunto al tiple, con glosas de redobles que avivan el movimiento sin desvirtuar el acento de íntima pesadumbre que la melodía refleja. Así como en la primera parte del villancico, la ejecución en la vihuela gana en continuidad, dejando sin doblar el canto, en la segunda parte o «Vuelta», es mejor doblarlo como está cifrado. La disposición de notas de larga duración contra varias de menos valor en voces inferiores es, por lo general, de poco feliz resultado en la vihuela. No sucede así en la disposición contraria, o sea cuando la nota larga está en el bajo y las de corta duración van en la parte superior. Por esta razón, en el presente villancico se consigue mejor ejecución doblando solamente en la vihuela el canto de la segunda parte o *Buelta*.

El texto en la versión de Narváez es el siguiente:

«Con qué la lavaré,
la tez de la mi cara;
Con qué la lavaré,
que vivo mal penada.
Mi gran blancura y tez
la tengo ya gastada;
con qué la lavaré,
que vivo mal penada.
Lávanse las casadas
con agua de limones;
lávome yo cuitada,
con penas y dolores.»

1. Cf. H. ANGLÉS, *Catàlech de la Col·lecció Pedrell* (Barcelona, 1921), pág. 57, n.º 130.

Se encuentra una versión de este mismo villancico a cuatro voces, hecha por JUAN VÁZQUEZ en la *Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco*, de este autor, Ossuna, 1560 (hoy en la Biblioteca del Duque de Medinaceli), y otra versión del mismo autor en el *Cancionero de Uppsala*.¹ Estas dos versiones difieren en el texto. La palabra «tez» es «flor» en la primera versión citada; la palabra «casadas» de la versión del *Cancionero*, es «galanas» en la edición de Ossuna, y la expresión «con penas y dolores» consta en esta misma edición «con ansias y pasiones».

Fuenllana y Pisador incluyen en sus obras respectivas una versión del mismo villancico. La del primero es una adaptación del de Juan Vázquez, destinando al canto una de las voces y tañendo las demás en la vihuela. Tanto la versión de Fuenllana como la de Pisador, difieren de los dos textos de Juan Vázquez en ciertas palabras, sin cambiar el sentido del concepto.

De la versión de Narváez existe una transcripción de MORPHY, en *Les luthistes espagnols du xvi^e siècle*, pág. 86, y otra, muy alterada, de TORNER, en el segundo cuaderno de su *Colección de Vihuelistas españoles del siglo xvi*.

48. ARDED, CORAZÓN, ARDED, Villancico V.

Del cuarto tono. Para vihuela en *fa* ♯. Está señalado en tiempo lento por el autor; su ejecución, sin embargo, reclama un movimiento de más animación. Además de admirar por la elegancia de sus glosas instrumentales, cautiva por la fuerza dramática que da a su melodía, el sentido rítmico y armónico de sus consonancias. El texto de este villancico es el siguiente:

«Arded, corazón, arded
que no os puedo yo valer
Quebrántanse las peñas
con picos y azadones.
Quebrántase mi corazón
con penas y dolores.»

Aunque en el texto consta «*Arde coraçon ardes*», o sea, la palabra *arde* sin la *d* final que eleva su carácter de imperativo, creemos hay en ello evidente error. En primer lugar, porque sin *d* el acento prosódico no coincide con el acento rítmico; y en segundo lugar, porque diciendo el segundo verso «*que no os puedo yo valer*», el pronombre *os* aclara y confirma nuestra suposición. Es posible que en la intención de Narváez — granadino de origen — la *e* final hubiese sido acentuada (ardé), con lo que, fonéticamente, hubiera sido igual a *arded*, puesto que en Andalucía las *d* finales no suenan en la pronunciación.

Existe una canción poética atribuida al Marqués de Alenquer, Conde de Salinas, glosando este villancico y redactada así:

«Arded, corazón, arded
que yo no os puedo valer.»²

JULIO CEJADOR, en su *Floresta de la antigua lírica popular* (Madrid, 1923), t. iv, reproduce el villancico con las mismas palabras y letras de estos dos versos.

En el *Cancionero* de BARBIERI, núms. 77 y 79, aparece este villancico a cuatro voces, de autor anónimo y con el primer verso solamente.

ENRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO da otra versión en su *Silva de Sirenas*, con música distinta a la de Narváez; sus únicos dos versos dicen:

«Y, arded, corazón, arded,
que non vos puedo yo valer.»

1. LEOPOLDO QUEROI, *La poesía del Cancionero de Uppsala* (Valencia, 1932), págs. 75 ss.

2. Véase *Biblioteca Española de libros raros y cu-*

riosos de Bartolomé J. Gallardo, coordinados y aumentados por M. R. ZARCO DEL VALLE y J. SANCHO RAYON (Madrid, 1863), t. I, pág. 151.

Conocemos dos transcripciones de la versión de Narváez : una, hecha por el CONDE DE MORPHY e incluida en su ya citada obra, pág. 88, y otra, de TURNER, en el segundo cuaderno de su *Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI*, libremente alterada.

49. VEINTIDÓS DIFERENCIAS DE «CONDE CLAROS», para discantar.

Del sexto tono. Para vihuela en *fa*. Tiempo algo despacio.

Estas diferencias, así como las que siguen sobre *Guárdame las vacas*, representan en la obra de Narváez, las que corresponden al tercer grupo de nuestra clasificación. En estas diferencias del *Conde Claros*, Narváez ofrece veintidós glosas diferentes, nacidas de la índole misma de la cuerda tañida y de cuantas combinaciones son naturales a los dedos, según su disposición y acción sobre el instrumento, para dar, a los tres simples acordes fundamentales del tono, las más variadas formas de la fantasía. Consonancias o acordes; redobles, contrapuntos, imitaciones, ecos y efectos instrumentales sujetos ingeniosamente al mismo tema, a la vez que dan la impresión de agotar todos los procedimientos de la diferencia instrumental practicada hasta su época, van esbozando procedimientos que con el tiempo llegan a constituirse en elemento de universal aplicación.

El motivo creado sobre el romance *Conde Claros de Montalbán*, fué de gran popularidad en su época. Además de las diferencias de Narváez, existen para vihuela las siguientes:

ALONSO MUNDARRA, *Conde Claros en doce maneras*, en sus *Tres libros de música en cifra para vihuela*.

DIEGO PISADOR, *Treinta y siete diferencias sobre el Conde Claros para principiantes y para los que más saben*, en su *Libro de música de vihuela*.

ENRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO, *Cuarenta y siete diferencias sobre el tenor del Conde Claros de primero y segundo grado y setenta y tres diferentes diferencias por otro tono*, en su *Silva de Sirenas*. En la misma obra aparece, además, una glosa sobre el mismo tema para dos vihuelas en tercera menor.

VENEGAS recoge en su *Libro de cifra nueva*, cinco diferencias para órgano, tecla o vihuela, sobre el célebre motivo.

¡Toda una escuela de virtuosidad sobre un simple *Conde Claros* y un *Guárdame las vacas*!

50. CUATRO DIFERENCIAS SOBRE «GUÁRDAME LAS VACAS».

Del primer tono. Para vihuela en *la*. Tiempo animado. Composición construída sobre la melodía de la cadencia salmódica del modo I gregoriano.¹

Estas diferencias son las que presentan en su desarrollo la más libre emancipación de la glosa, constituyendo cada diferencia por sí sola un concepto de forma y contextura de especial carácter. Es la expresión álgida de la diferencia instrumental dentro de cuantos aspectos se advierten en su época.

Las diferencias que existen sobre este mismo tema compuestas para vihuela son las que anotamos a continuación:

ALONSO MUDARRA, *Romanesca o Guárdame las vacas*, de cinco maneras (para vihuela). Otra *Romanesca o Guárdame las vacas*, para guitarra de cuatro órdenes, en su obra antes mencionada.

ENRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO, *Siete diferencias fáciles sobre Guárdame las vacas* (*Silva de Sirenas*, lib. VII.)

DIEGO PISADOR, *Doce diferencias sobre Guárdame las vacas*, en su *Libro de música de vihuela*, libro I.

VENEGAS DE HENESTROSA y ANTONIO DE CABEZÓN incluyen igualmente en sus obras para tecla, arpa o vihuela, varias diferencias sobre el mismo tema.

Morphy ha transcrito las cuatro diferencias de Narváez en su obra antes citada, pág. 92.

1. Cf. VENEGAS-ANGIÉS, *Libro de cifra nueva*, págs. 180 y 159.

51. OTRAS TRES DIFERENCIAS HECHAS POR OTRA PARTE.

Del mismo tono. Para vihuela en *mi*. Tiempo animado. Al mismo tiempo que demuestran como un mismo tono puede aplicarse a una vihuela en diferente ámbito, según su afinación, nos confirma Narváez su intención de ofrecer distintas diferencias que, no solamente se adapten a las facultades del vihuelista, sino al de tipo diferente de instrumento y hasta de distinta tesitura.

Estas diferencias, como las cuatro anteriores, han sido libremente transcritas por EDUARDO M. TORNER en el segundo cuaderno de su *Colección de vihuelistas españoles del siglo xvi*.

52. BAXA DE CONTRAPUNTO. — El canto llano lleva el tiple.

Del octavo tono. Para vihuela en *sol*. Tiempo animado. A juzgar por lo que dice en su *Orchésographie*, en 1589, Thoinot Arbeau, existía una danza particularmente conocida con este nombre, la cual, formada por períodos de dieciséis compases, se componía de tres partes: la primera era llamada *basse-danse* o *baja*; *retour de la basse-danse* o *vuelta de la baja*, y la tercera y última parte, *tourdion* o *tordion*. El tordion no era otro sino la *gallarda* danzada llanamente, sin saltar. Según Littré, «tordión» es vocablo antiguo que designa contorsiones del cuerpo. Aunque las «bajas» que han sido impresas aparecen generalmente en medida binaria, ésta es una modificación del ritmo ternario que tenía antiguamente. El ejemplar que ofrece Narváez, única danza que el *libro del delfín* contiene, se ajusta a los expuestos caracteres con tanta belleza melódica como originalidad de ritmo y de interés instrumental.

Se encuentra transcrita libremente por PEDRELL en su *Cancionero*. Por error figura también en el mismo *Cancionero* una «Alta» atribuida a Pisador.

Otra transcripción de TORNER figura en el segundo cuaderno de su *Colección de vihuelistas del siglo xvi*.

CRÍTICA DE LA EDICIÓN

Nos hemos servido para la realización del presente trabajo del ejemplar impreso de *Los seys libros del Delphín*, de Luys de Narváez, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, descrito en la página 13 y subsiguientes de este volumen. Hemos podido comparar el primero y segundo libros de los seis que contiene la obra, con los de la misma edición correspondientes al ejemplar que posee la National Library de Londres, cuyas fotocopias tenemos a nuestro alcance, gracias a la gentileza de don Mario de Zayas, ilustre hispanófilo y excelente amigo, a cuya generosidad debemos, además, la posesión de una vihuela menor y otra mayor — reproducidas por Arnold Dolmetsch, de Harslemere (Inglaterra), de acuerdo con los datos técnicos e iconográficos de la época — y sobre las cuales hemos podido experimentar y desarrollar el presente estudio.

Indicamos las correcciones — indispensables en una transcripción como la que ofrecemos — siguiendo el sistema de exposición y significación iniciado por Mn. Higinio Inglés, en su transcripción del *Libro de cifra nueva*, de Venegas de Henestrosa, resumen de precisión y claridad. Copiamos, pues, exactamente, los títulos de las composiciones como aparecen en la edición de Narváez. La cifra inicial hace referencia al compás de la obra respectiva; los números pequeños — cuando los hay — indican la parte del compás; a continuación de los números y de la voz respectiva donde se encuentra la falta de imprenta del libro de Narváez, apuntamos exactamente las erratas del original, sin señalar las correcciones que hemos introducido; éstas las encontrará el lector en el texto musical de nuestra edición.

1. — Fol. 1 : «Primer tono por *ge sol re ut*». Tabla del primer libro y tabla general : «El primer tono por *ge sol re ut*. fo. 1».

Compás 251-4, contralto : *la*. Corrección señalada por Narváez al fin del libro.

115, 116, 117. Debajo del hexagrama figura la siguiente inscripción impresa : «*Nocta : ut re mi fa*». Supuesta aclaración por medio de notas naturales, de la sucesión de intervalos en que se mueve el bajo.

2. — Fol. 3 v. : Sin título. Tabla del primer libro y tabla general : «El segundo tono. fo. iij». En el ejemplar de la N. L. de Londres, ha sido impreso al margen : «Segundo tono» con tipografía igual a la del texto general.

C. 511, tenor : *mi*, falta en el original.

792, tiple : *re*, en lugar de *fa*.

794, contralto : *sol*, en lugar de *si* ♭.

902, tiple : *do*, en lugar de *la*.

1303, contralto : *do*, falta en el ejemplar de Madrid y no en el de Londres.

1304, bajo : *do*, en lugar de *si*.

1531-4, tenor : *sol*, solamente puede sostenerse el primer tiempo del compás.

3. — Fol. 7 : «Tercer tono». Tabla del primer libro y tabla general : «El tercer tono. fo. vij».

C. 693-4, tenor : *si* ♭, en lugar de *la*.

973-4, contralto : *mi* en lugar de *la*. (Corrección de Narváez al fin de la obra.)

983-4, tiple : *si* ♭, en lugar de *si* ♮.

4. — Fol. 9 v. : «Quarto tono». Tabla del primer libro y tabla general. «El cuarto tono. fo. ix».

C. 323-4, contralto : *sol* ♯, en lugar de *la*.

671-4, bajo : *fa* ♯, en lugar de *si*.

109 y s., Debajo del hexagrama se lee impresa la inscripción «*final extraño*».

5. — Fol. 12 : «Quinto tono de consonancia». Tabla del primer libro y tabla general : «El quinto tono de consonancia. fo. xii».

C. 732, tiple : *do*, en lugar de *la*.

741-2, tiple : *la, sol, mi, re*, corcheas. Probable error. (Ver la versión que da Venegas de la Fantasía XII de vihuela, compás 72. H. ANGLÉS, *La Música en la corte de Carlos V y Libro de cifra nueva de Luys Venegas de Henestrosa*, págs. 94-95.)

6. — Fol. 14 : «Sesto tono sobre *fa ut mi re*». Tabla del primer libro y tabla general : «El sexto tono sobre *fa ut mi re*. fo. xiii».

C. 192, tiple : *fa*. Entre las fantasías de vihuela que figuran en el *Libro de cifra nueva*, de Venegas,

la primera del sexto tono (LXVII, Fantasía XIII de vihuela. 6. Anónimo, pág. 95), probablemente del mismo origen que la del libro de Narváez, se encuentra en el lugar de dicho *fa* en el mismo compás, el *la* superior con más lógica disposición. Probablemente el error está en la cifra de Narváez : 3 en primera línea (*fa*) en vez de 7 en la misma línea (*la*).

622, contralto : *do*. En la versión citada de Venegas, esta nota es *re*.

232, tiple : *fa*, en lugar de *re*.

57-58. Las figuras representativas del valor de las cifras aparecen corridas un lugar a la izquierda, en el original. (Ejemplares de Madrid y de Londres).

1004, tenor : *la* en lugar de *si*.

III. Proporción de $\frac{6}{4}$ para este solo compás. En la versión de Venegas antes citada, este compás figura en medida binaria con distinta distribución de valores. (Ver op. cit., c. 97.)

7. — Fol. 17 : «Setimo tono sobre *ut re mi fa mi*». Tabla del primer libro y tabla general : «El septimo tono sobre *ut re mi fa mi*. fo. xvii».

C. 781-3, bajo : *la*, omitido en el original.

144-145. Debajo del hexagrama figura la siguiente inscripción impresa : «*final muy bueno*».

8. — Fol. 20 : «Octavo tono». Tabla del primer libro y tabla general : «El octavo tono. fo. xx».

C. 1364, contralto : *mi*, en lugar de *fa*.

9. — Fol. 26 : Sin título. Tabla del segundo libro y tabla general : «Fantasía del primer tono. fo. xxvii».

C. 171-2, contralto : *re*, omitido en el original.

10. — Fol. 27 : «Esta fantasía es del cuarto tono». Tabla del segundo libro y tabla general : «Fantasía del cuarto tono. fo. xxvii».

C. 43. Probable error en la voz intermedia, en lugar



441, contralto : *la*, falta en el original.

11. — Fol. 28 v. : «Esta fantasía es del quinto tono». Tabla del segundo libro y tabla general : «Fantasía del quinto tono. fo. xxix».

C. 181, bajo : *fa*, falta en el original. (Posiblemente por ser nota que excede al ámbito normal de la vihuela.)

311, bajo : *fa*, igual al caso anterior.

923-4, tenor : *la*, falta en el original.

12. — Fol. 31 : «Por el mismo tono se tañe esta fantasía que la pasada». Tabla del segundo libro y tabla general : «Otra fantasía del quinto tono. fo. XXXI».

13. — Fol. 33 : «Las dos fantasías siguientes son del primer tono por *ge sol re ut*». Tabla del segundo libro y tabla general : «Fantasía del primer tono. fo. XXXIII».

C. 34₁₋₂, tenor : *sol*, falta en el original.
41₂, tiple : *si* ♮, en lugar de *do*.

14. — Fol. 35 : «Fantasía». Tabla del segundo libro y tabla general : «Otra fantasía del primer tono. fo. XXXIII».

C. 7₂, tiple : *re*, en lugar de *sol*.
El folio 36, falta en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid.

15. — Fol. 34 (= 38) : «Sanctus de la misa de faisan regres de Josquin son del primer tono por *ge sol re ut*». Tabla del tercer libro y tabla general : «Josquin. Sanctus de la misa de Hercules dux ferarrie. fo. XXXIII».

C. 15₁₋₄, tenor : *re*, falta en el original.
24₁₋₄, tenor : *re*, omitido en el original.

16. — Fol. 34 v. (= 38 v.) : «Ossanna de la misma missa». Tabla del tercer libro y tabla general : «Osanna de la misma missa. fo. XXXV».

C. 2₁₋₂, contralto : *la*, no consta en el original de Josquin.
3₂, contralto : *fa*, omitido en el original.
10₃₋₄, contralto : *fa* ♯, natural en el original de Josquin.
15₂, contralto : *sol*, en lugar de *la*.
23₃₋₄, tiple : *la*, falta en el original.
38₃₋₄, contralto : *mi*, podría sostenerse si en vez de ser cifrado como en A), fuese cifrado como en B).

A)

•	•	•	•
•	•	•	•
3	5	•	5
2	2	3	0
0			

(Original de Narváez)

B)

•	•	•	•
•	•	•	•
3	5	7	5
2	2	3	0
0			

(Versión propuesta)

17. — Fol. 36 (= 40) : «Sanctus de la misa de faissan regres. Y no se mudan las claves». Tabla del tercer libro y tabla general : «Sanctus de la misa de Faissan regres. fo. XXXVI».

C. 9₁₋₄, contralto : *do*, glosado en la versión de Narváez.
10₄, contralto : *fa*, item.
13₄, contralto : *sol*, item.

18. — Fol. 37 (= 41) : «Ossanna de la misma missa». Tabla del tercer libro y tabla general : «Osanna de la misma missa. fo. XXXVIII».

C. 35₄, tenor : *do*, en el cuarto tiempo, en lugar del tercero.
36₁₋₂, contralto : *mi*, en lugar de *la*.
39₄, tenor : *re*, en el cuarto tiempo, en lugar del tercero.
42₂, tenor : *la*, en vez de *do* ♯.
55₂, tenor : *la* en vez de *mi*.

19. — Fol. 38 (= 42) : «Este Cum Sancto Spiritu es de la misa de la fuga de Josquin : está puesto por estas claves». Tabla del tercer libro y tabla general : «Cum Sancto Spiritu. De la misa de la fuga. fo. XXXIX».

C. 1. 2. 3. Debajo del hexagrama : *Cum Sancto Spiritu in gloria dei patris amen*.
12₁₋₂, bajo : *si*, en lugar de *la*.
40₄, bajo : *fa*, en lugar de *do*. (Supuesto error de línea en la tablatura.)

20. — Fol. 40 (= 44) : «Comienzan las canciones francesas y esta primera es una que llaman la "Canción del Emperador". Del cuarto tono de Josquin». Tabla del tercer libro y tabla general : «Canciones francesas. Josquin. La Canción del Emperador. Mille regrés del cuarto tono».

C. 35₁₋₄, tenor : *do*, falta en el original de Narváez.
56₁, tenor : *la* y tiple : *do*, sólo pueden sostenerse en la ejecución, la primera parte del compás.
63₁₋₄, contralto : *do*, falta en la versión de Narváez.

21. — Fol. 42 (= 46) : «Canción de Nicolás Gumbert del quinto tono, táñese por estas claves». Tabla del tercer libro y tabla general : «Nicolás Gumbert. Una canción del quinto tono. fo. XXXXII».

22. — Fol. 43 v. (= 47 v.) : «Canción del primer tono». Tabla del tercer libro y tabla general : «Otra canción del primer tono. fo. XXXXIII».

23. — Fol. 45 (= 49) : «Esta canción es del mismo tono que la pasada de Ricafort. Je veulx laysser melancolie». Tabla del tercer libro y tabla general : «Ricafort. Je veulx laysser melancolie del primer tono. fo. XXXXV».

C. 14₂, tiple : *do* ♯, en lugar de *sol* ♯.
14₄, tiple : *do* ♯, en lugar de *sol* ♯.
27₂, tiple : *la*, en lugar de *si*.
30₂, tiple : *do* ♯, en lugar de *sol* ♯.
30₄, tiple : *do* ♯, en lugar de *sol* ♯.
60₁₋₂, contralto : *re*, falta en el original.
86₃₋₄, bajo : *mi* ♮, en lugar de *re*.

Fol. 49 (= 53) : Aunque en la portada del cuarto libro se dice que figuran en él diferencias de contrapunto sobre Pange lingua, sólo contiene las que siguen sobre los himnos de Nuestra Señora «O gloriosa Domina» y «Sacris Solemniis».

24. — Fol. 50 (= 54) : «Comiençan seys diferencias de contrapunto sobre el igno de nuestra señora que dize. O gloriosa Domina. Son del primer tono». Tabla del cuarto libro y tabla general : «Primera diferencia del hyno de nuestra Señora O gloriosa domina. fo. XLIX».

C. 50. Debajo del hexagrama : «Desde aquí es final».

25. — Fol. 50 v. (= 54 v.) : «Segunda diferencia de dos tiples sobre el tenor». Tabla del cuarto libro y tabla general : «Segunda diferencia del mismo igno a tres. fo. L».

C. 25¹⁻⁴, bajo : *re*. En la versión del mismo himno que figura en el *Libro de cifra nueva* de Venegas (XCIX, pág. 145), esta nota es *mi*.

26. — Fol. 52 (= 56) : «Tercera diferencia a dúo. Ase de llevar muy apriesa el compás para que paresca bien». Tabla del cuarto libro y tabla general : «Tercera diferencia deste igno a dúo. fo. liij».

C. 2. 3. 4. 5. Al pie del hexagrama : O gloriosa domina excelsa supra sydera.

23. Proporción de tres mínimas al compás. Aunque la nota que pertenece al himno puede ser prolongada al valor de tres mínimas dentro del compás, éste deberá tener la duración del compás binario que precede a la proporción, lo cual dará a las tres mínimas del contrapunto, carácter de tresillo y con ello el sentido rítmico que juzgamos expresado por el autor.

25¹⁻⁴, bajo : *re*, en lugar de *mi*.

30¹, bajo : *mi*, en lugar de *la*.

31¹⁻⁸, tiple : *fa*, omitido en el original.

27. — Fol. 53 (= 57) : «Quarta diferencia de proporción tres semibreves en un compás. Aguárdense las pausas primeras». Tabla del cuarto libro y tabla general : «Quarta diferencia a quatro de proporción. fo. liij».

Aunque en el original está señalado el compás con el círculo de perfección y un 3 a su derecha, y las figuras del compás son tres semibreves, entendemos reducir estas figuras a la mitad de su valor; no solamente para obtener la impresión visual de su duración efectiva, sino también por tener en cuenta que para Narváez, el círculo cerrado es indicación de velocidad, del mismo modo que el medio círculo es significación de lentitud.

C. 2. 3. 4. Al pie del hexagrama : O gloriosa domina excelsa supra sidera.

18. A partir de este compás, la medida triplicada

por un $\frac{9}{3}$ (nueve semibreves por compás), la

interpretamos de acuerdo con el sentido monódico del himno, agrupando en tresillos de mínimas las notas del contrapunto.

28. — Fol. 53 v. (= 57 v.) : «Quinta diferencia el canto llano por tiple». Tabla del cuarto libro y tabla general : «Quinta diferencia de dos tiples a quatro. fo. liijj».

Al pie de los compases 1. 2. 3. 4. 5. 6 : O gloriosa domina excelsa supra sidera.

C. 55, contralto : *fa* \sharp , en lugar de *mi*.

65. Debajo del hexagrama : «Desde aquí es final».

29. — Fol. 55 v. (= 59 v.) : «Dupla. Sesta diferencia el canto llano por tenor». Tabla del cuarto libro y tabla general : «Sesta diferencia del mismo igno a tres. fo. lv».

C. 1. 2. 3. 4. Al pie del hexagrama : O gloriosa domina excelsa supra sidera.

30. — Fol. 56 (= 60) : «Comiençan otras seys diferencias de Sacris Solemniis por el sexto tono». Tabla del cuarto libro y tabla general : «Primer contrapunto de Sacris Solemniis a quatro. fo. lvi».

C. 33, contralto : *re*, falta en el original.

31. — Fol. 57 (= 61) : «Segunda diferencia». Tabla del cuarto libro y tabla general : «Segundo contrapunto de Sacris Solemniis a tres. fo. lix».

C. 43-44, contralto : *re*, falta en el original.

56³, bajo : *si natural*, en lugar de *si* \flat .

32. — Fol. 58 v. (= 62 v.) : «Tercera diferencia de proporción tres semibreves en un compás». Tabla del cuarto libro : «Tercero contrapunto. De Sacris Solemniis. A quatro de proporción.» Tabla general : «Tercero contrapunto de Sacris Solemniis. fo. lix».

Por los mismos motivos que reducimos a la mitad los valores en la cuarta diferencia del himno «O gloriosa Domina» (obra 27), reducimos también a la mitad los de esta diferencia. No existe en el libro de Narváez la cuarta diferencia.

33. — Fol. 59 (= 63) : «Quinta diferencia es a dúo». Tabla del cuarto libro y tabla general : «Quarto contrapunto de Sacris Solemniis a dúo. fo. lxxj».

C. 37¹⁻⁴, tiple : *fa*, falta en el original.

44¹⁻⁴, tiple : *la*, falta en el original.

57. Omitidos los valores.

63², bajo : *si natural*, en lugar de *si* \flat .

34. — Fol. 61 (= 65) : «Otro contrapunto de Sacris Solemniis hecho por otra parte a dúo». Tabla del cuarto libro y tabla general : «Quinto contrapunto de Sacris Solemniis a dúo. fo. lxj».

C. 10₄, bajo : *si*, en lugar de *re*.

35. — Fol. 65 (= 69) : «En los romances y villancicos que ay en este quinto libro se a de guardar esta regla que todos los números que estuvieren señalados de colorado se an de cantar con la boz y metan letra a donde estuviere porque así lo requiere la sonada del romance o villancico, y este romance primero es del sexto tono». Tabla del quinto libro y tabla general : «Ya se asienta el rey Ramiro. fo. lxiiij».

36. — Fol. 66 (= 70) : «Por ser la letra destos romances muy conocida no se pone aquí sino los quatro pies primeros del romance porque de quatro en quatro pies se han de cantar este romance es del quarto tono». Tabla del quinto libro y tabla general : «Paseávase el rey moro. fo. lxiiij».

C. 38₁. Signo de semínima. Rectificación manuscrita (ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid) según las correcciones del autor al fin del libro.

37. — Fol. 67 (= 71) : Sin título. Tabla del quinto libro y tabla general : «Tres diferencias sobre un villancico que dizen si tantos halcones la garza com-baten. fo. lxxv».

38. — Fol. 68 (= 72) : «Segunda diferencia. Entran las voces en el mismo canto llano». Tabla del quinto libro : «Segunda diferencia si tantos halcones». Tabla general : «Segunda diferencia deste villancico. fo. lxxviiij».

39. — Fol. 69 v. (= 73 v.) : «Esta tercera diferencia y buelta no se a de tañer la boz que va señalada de colorado para cantar porque se hizo para este efecto de llevar el contrapunto con la vihuela sobre la boz que se canta y de otra manera si se tañese la boz sería muy dificultoso de tañer por las consonancias estrañas que tiene, llévase en estas dos partes muy de espacio el compás». «Tercera diferencia.» Tabla del quinto libro : «Tercera diferencia Si tantos halcones». Tabla general : «Tercera diferencia del mismo. fo. lxx».

C. 2₄, contralto : *fa*, rectificación manuscrita según las correcciones señaladas por Narváez al fin del libro. (Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid.)

5. tiple : *la*, cifra negra que debe ser colorada según las correcciones del propio autor al fin del libro. (Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid.)

7. signo de semínima. Rectificación escrita a mano de acuerdo con las correcciones hechas por el autor al fin del libro. (Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid.)

23₁, tiple : *fa*. Aunque la indicación de no doblar el canto en la vihuela se refiere a cuantas cifras coloradas figuran en esta diferencia, este *fa* (3 colorado en primera línea), conviene pulsarlo en la vihuela, no solamente por ser nota necesaria como resolución de sensible, sino también por exigencias de técnica instrumental.

54₂₋₄, bajo : *mi fa sol fa*, rectificación manuscrita según las correcciones señaladas por el autor al fin del libro. (Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid.)

59₃₋₄, signo de mínima. Rectificación manuscrita según las correcciones del propio autor al fin del libro. (Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid.)

65₃, tenor : *fa*, rectificado a mano, según las correcciones del autor al fin del libro. (Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid.)

40. — Fol. 72 v. (= 76 v.) : «Seys diferencias de contrapunto sobre un villancico del quinto tono que dize y la mi cinta dorada porque me la tomó quien no me la dió. Tabla del quinto libro y tabla general: «Seys diferencias sobre un villancico que dizen. Y la mi cinta dorada. fo. lxxij».

(En esta diferencia el canto está figurado una octava debajo de la tesitura de las otras diferencias.)

41. — Fol. 72 v. (= 76 v.) : «Segunda diferencia». Tabla del quinto libro : «Segunda diferencia. La mi cinta dorada». Tabla general : «Segunda diferencia. fo. lxxiiij».

42. — Fol. 73 (= 77) : «La buelta y el villancico». Tabla del quinto libro : «Tercera diferencia. La mi cinta dorada». Tabla general : «Tercera diferencia. fo. lxxiiij».

C. 19₂ al 46₂ : El canto aparece en el original durante estos compases, cifrado en la octava superior, porque, de otro modo, hubiera resultado doblado *en octavas* en la vihuela. La voz debe seguir, pues, cantando en la misma tesitura por la cual empezó la diferencia, tal como figura en nuestra transcripción.

45₁₋₂, contralto : *mi b*, en lugar de *mi natural*.

43. — Fol. 74 (= 78) : «Quarta diferencia». Tabla del quinto libro : «Quarta diferencia. La mi cinta dorada». Tabla general : «Quarta diferencia. fo. lxxv».

44. — Fol. 75 (= 79) : «Quinta diferencia». Tabla del quinto libro : «Quinta diferencia. La mi cinta dorada». Tabla general : «Quinta diferencia. fo. lxxvi».

C. 34. Extraña ver repetida la nota del canto en este compás. Podría haber error y una de las dos notas en cuestión, ser *si* \flat de acuerdo con el mismo pasaje reproducido en el compás 40 de la misma diferencia y en los compases 29 y 47 de la «Quarta diferencia». Sin embargo, el hecho de ser distinta la nota del bajo, hace el error dudoso.

38₃₋₁-45₁₋₁ (final). Por razón del carácter instrumental de la escritura vihuelística, el canto aparece en estos compases cifrado a la octava inferior, sin que se deba entender por ello que la voz cambia de octava, sino que la vihuela dobla la melodía en el tenor.

45. — Fol. 76 (= 80) : «Sesta diferencia : llévase apriesa el compasillo». Tabla del quinto libro : «Sesta diferencia. La mi cinta dorada». Tabla general : «Sesta diferencia. fo. lxxvij».

46. — Fol. 77 (= 81) : Sin título. Tabla del quinto libro y tabla general : «La bella mal maridada. fo. lxxvii».

47. — Fol. 78 (= 82) : «Contra punto sobre el villancico que dize con qué la lavaré la tez de la mi cara». Tabla del quinto libro y tabla general. «Con que la lavaré la flor de la mi cara. fo. lxxix».

Por más que en la tabla del quinto libro y en la tabla general diga «la flor de la mi cara», en el texto de la canción dice «la tez de la mi cara» y «mi blancura y tez».

48. — Fol. 80 (= 84) : «Este villancico es del quarto tono y ase de cantar sin la buelta dos veces y después la buelta otras dos veces diciendo la misma letra». Tabla del quinto libro : «Ay, arde coraçón, arde». Tabla general : «Arde coraçón arde. fo. lxxx».

49. — Fol. 82 (= 87) : «Conde Claros del sexto tono. Donde están las dos rayas comienza cada diferencia. Llévase muy despacio el compás». Sin tabla del sexto libro. Tabla general : «La primera y segunda y tercera y quarta y quinta diferencia de Conde

Claros. fo. lxxxij». «La siete y ocho y nueve y diez y onze diferencia de Conde Claros. fo. lxxix». «La doze y treze y catorze y quinze diferencia de Conde Claros. fo. lxxxj». «La diez y seys y diez y siete y diez y ocho y diez y nueve y veynte y veynte y una diferencia de Conde Claros. fo. lxxxj». «La veynte y dos diferencia de Conde Claros. fo. lxxxj».

C. 17₃, tenor : *mi*, en lugar de *fa*.

20₃, tiple : *si natural*, en lugar de *si* \flat .

41₄, tiple : *mi* \flat , en lugar de *mi natural*.

42₂, tiple : *mi* \flat , en lugar de *mi natural*.

114₃, bajo : *mi* \flat , en lugar de *mi natural*.

116. Veynte diferencias. De proporción *seis semínimas* al compás. Rectificación escrita a mano según las correcciones señaladas al fin del libro. (Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid.)

121. *Signo de semínima*, manuscrito según las correcciones señaladas al fin del libro. (Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid.)

132₂, bajo : *si natural*, en vez de *si* \flat .

132₄, tiple : *si natural*, en lugar de *si* \flat .

50. — Fol. 82 (= 91) : «Quatro diferencias sobre Guárdame las vacas; son del primer tono». Tabla general : «La primera diferencia de guárdame las vacas. fo. lxxxij». «La segunda y tercera diferencia de guárdame las vacas. fo. lxxxvij». «La quarta diferencia de guárdame las vacas. fo. lxxxvij».

Por error, consta en el original la clave de *ce sol fa ut* en lugar de la clave de *fe fa ut*, en la quinta cuerda en tercer traste.

51. — Fol. 88 v. (= 93 v.) : «Otras tres diferencias hechas por otra parte». Tabla general : «La primera diferencia de guárdame las vacas por otra parte. fo. lxxxvij». «La segunda diferencia. fo. lxxxv». «La tercera diferencia. fo. lxxxvi».

En la segunda diferencia falta indicación de tiempo.

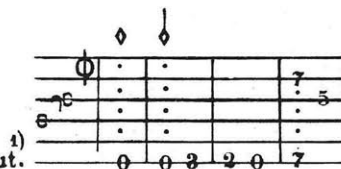
52. — Fol. 86 v. (= 95 v.) : «Baxa de contra-punto el canto llano lleva el tiple. Es otavo tono». Tabla general : «Una baxa de contra punto. fo. lxxxvj».

1. Fantasia I

Primer tono por ge sol re ut

f.1 En la quarta en vazío
está la clave de fe fa ut.

En la tercera en el tercer
traste está la clave de ce sol fa ut.



1) Vihuela en Sol:



50

55

60

65

70 *f. 2^v*

75

80

85

90

95

f. 3

100

105

Detailed description: This is a musical score for a piano piece, spanning measures 50 to 105. The music is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Measure numbers are placed at the beginning of each line of music. The score is divided into nine lines, each containing five measures. The music features a mix of eighth, quarter, and half notes, often beamed together. There are several slurs and ties throughout the piece. Dynamic markings include *f. 2^v* at measure 70 and *f. 3* at measure 90. The piece concludes with a double bar line at measure 105.

2. Fantasía II

Segundo tono

f. 3V En la quarta en tercero
traste está la clave de fe fa ut.
En la segunda en primero
traste está la de ce sol fa ut. ¹⁾

1) Vihuela en *Mi*:

This musical score is written on a grand staff with a single melodic line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Measure numbers are placed at the beginning of each line of music. The key signature has one sharp (F#).

Measures 35 to 45: The first line contains measures 35 to 45. Measure 35 is marked with a measure rest. Measure 40 has a measure rest. Measure 45 is marked with a measure rest.

Measures 46 to 55: The second line contains measures 46 to 55. Measure 46 is marked with a measure rest. Measure 50 is marked with a measure rest. Measure 55 is marked with a measure rest.

Measures 56 to 65: The third line contains measures 56 to 65. Measure 56 is marked with a measure rest. Measure 60 is marked with a measure rest.

Measures 66 to 75: The fourth line contains measures 66 to 75. Measure 66 is marked with a measure rest. Measure 70 is marked with a measure rest.

Measures 76 to 85: The fifth line contains measures 76 to 85. Measure 76 is marked with a measure rest. Measure 80 is marked with a measure rest.

Measures 86 to 95: The sixth line contains measures 86 to 95. Measure 86 is marked with a measure rest. Measure 90 is marked with a measure rest. Measure 95 is marked with a measure rest.

Dynamic markings: **f. 4^v** (measures 46-55), **f. 5.** (measures 70-75), **f. 5^v** (measures 90-95).

100

105

110

115

f. 6.

120

125

130

f. 6^v

135

140

145

150

f. 7.

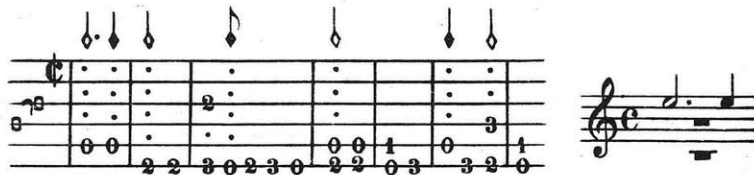
154

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Measure numbers 100, 105, 110, 115, 120, 125, 130, 135, 140, 145, 150, and 154 are placed above the staves. The dynamic marking 'f. 6.' appears above measure 115, 'f. 6^v' above measure 135, and 'f. 7.' above measure 150. The score concludes with a double bar line at measure 154.

3. Fantasía III

Tercer tono

En la quinta en el tercero
traste está la clave de fe fa ut.
En la tercera en el primer
traste está la de ce sol fa ut. ¹⁾



1) Vihuela en La:



60

65

f. 8^v

70

75

80

85

f. 9

90

95

100

105

110

115

120 f. 9^v

125

Detailed description: This is a musical score for a piano piece, spanning measures 60 to 125. The music is written on a single staff in treble clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures by bar lines. Measure numbers are placed above the staff at intervals of 5 measures: 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100, 105, 110, 115, 120, and 125. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. The dynamics 'f' (forte) and 'f. 8^v' (fortissimo, 8th measure) are present. The piece concludes with a double bar line at measure 125.

4. Fantasía IV

Cuarto tono

En la cuarta en primer
traste está la clave de fe fa ut.
En la tercera en cuarto
traste está la clave de ce sol fa ut.¹⁾

1) Vihuela en *Fa* #:

50

f. 10V

55

60

65

70

75 f. 11

80

85

90

95

100 f. 11V

105

110

115

120

125

129

5. Fantasía V, de consonancia. Quinto tono

f.12 En la quarta en vazio,
está la clave de fe fa ut.
En la tercera entercero,
traste está la de ce sol fa ut.¹⁾

5

10

15

20

f.12V

25

1) Vihuela en Sol:

30 35

40

f. 13 45

50

55 60

f. 13^v 65

70

75

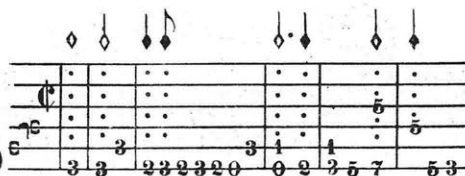
80 85

6. Fantasía VI, sobre fa ut mi re.

Sexto tono

f. 14 En la tercera en el primero
traste está la clave de fe fa ut.

En la segunda en el tercero
traste está la clave de ce sol fa ut.¹⁾



1) Vihuela en Re:



55

60

65

f. 15V

70

75

80

85

90

f. 16.

95

100

105

110

f. 16^v

7. Fantasía VII, sobre ut re mi fa mi.

Séptimo tono

f. 17 En la quinta en el tercero
traste está la clave de fe fa ut.

En la tercera en primer
traste está la clave de ce sol fa ut.¹⁾

1) Vihuela en La:

35

40

45

50

f. 18

55

60

65

70

75

80 f. 18 V

85

90

95

The musical score is written on a single grand staff (treble and bass clefs). It consists of ten staves of music, each containing measures 35 through 95. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, and 95 indicated above the staves. The dynamic marking 'f. 18' appears at measures 55 and 80. The marking 'f. 18 V' appears at measure 80. The music features a mix of single notes and chords, with some measures containing triplets or beamed notes.

This musical score page contains ten staves of music, numbered 100 through 162. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings include 'f. 49.' and 'f. 49 V'. The score concludes with a double bar line at measure 162.

100

105

f. 49. 110

115

120

125

130

135

f. 49 V 140

145

150

155

160

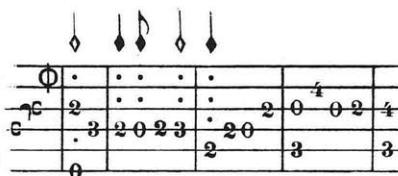
162

8. Fantasía VIII

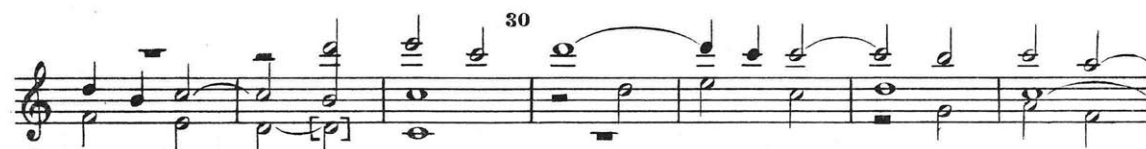
Octavo tono

f. 20 En la quarta en vazío
está la clave de fe fa ut.

En la tercera en tercero
traste está la clave de ce sol fa ut.¹⁾



f. 20^V



1) Vihuela en Sol:

50

55

60

65

70

f. 21V

75

80

85

90

95

100

f. 22

105

Detailed description: This musical score is written on a single grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a single melodic line. Measures 50-54 show a series of eighth and sixteenth notes, mostly on the treble staff. Measure 55 is a repeat sign. Measures 56-64 continue the melodic line with various note values and rests. Measure 65 is a repeat sign. Measures 66-74 continue the melody. Measure 75 is a repeat sign. Measures 76-84 continue the melody. Measure 85 is a repeat sign. Measures 86-94 continue the melody. Measure 95 is a repeat sign. Measures 96-104 continue the melody. Measure 105 is a repeat sign. Dynamics include 'f. 21V' at measure 70 and 'f. 22' at measure 100.

110

115

120

125

f. 22V

130

135

f. 23

140

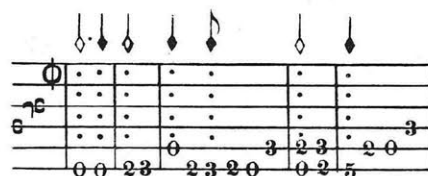
The musical score is written on a single staff in treble clef. It begins at measure 110 and ends at measure 140. The key signature has one sharp (F#). The music features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. There are several dynamic markings: 'f' (forte) at measures 125 and 135, and 'f. 22V' and 'f. 23' at measures 125 and 135 respectively. The score includes a repeat sign at measure 135. The piece concludes with a double bar line and a final chord at measure 140.

9. Fantasía IX

Primer tono

f. 26 En la quarta en vazío
está la clave de fe fa ut.

En la tercera en el tercer
traste está la clave de ce sol fa ut.¹⁾



1) Vihuela en Sol:



10. Fantasía x

Cuarto tono

En la cuarta en el tercero
traste está la clave de fe fa ut.

En la segunda en el primero
traste está la clave de ce sol fa ut.¹⁾

1) Vihuela en *Mi*:

25

30

35

f. 28

40

45

50

55

60

65

f. 28^v

70

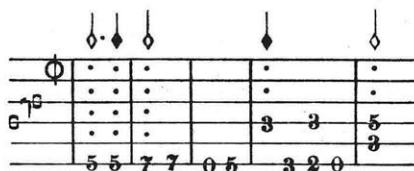
75

Detailed description: This is a musical score for a single melodic line, likely for a piano or guitar, written on a grand staff (treble and bass clefs). The score consists of nine staves of music, each containing measures 25 through 75. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, and 75 indicated at the beginning of their respective staves. The final measure (75) ends with a double bar line and a repeat sign.

11. Fantasía XI

Quinto tono

En la quarta en vazio
está la clave de fe fa ut.
En la tercera en el tercer
traste está la clave de ce sol fa ut.¹⁾



1) Vihuela en *So*:

55

60

65

f. 30

70

75

80

85

90 f. 30 V

95

100

105

110

Detailed description: This musical score is for a single melodic line in G major, spanning measures 55 to 110. The notation is on a single staff with a treble clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'f. 30' (allegro, 30 beats per minute). The score is divided into measures by bar lines. Measures 55-60 show a series of eighth and quarter notes. Measures 61-65 continue the melodic line with some rests. Measures 66-70 show a more active passage with eighth notes. Measures 71-75 continue with eighth and quarter notes. Measures 76-80 show a series of eighth notes. Measures 81-85 continue with eighth and quarter notes. Measures 86-90 show a series of eighth notes. Measures 91-95 continue with eighth and quarter notes. Measures 96-100 show a series of eighth notes. Measures 101-105 continue with eighth and quarter notes. Measures 106-110 show a series of eighth notes.

f. 31 115

120 124

The first system of the musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a series of chords and melodic lines. Measure numbers 31, 115, 120, and 124 are indicated above the staves.

12. Fantasía XII

Quinto tono

5 f. 31v 10

15

20 25

30

f. 32 35 40

The second system of the musical score consists of six staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a series of chords and melodic lines. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40 are indicated above the staves. The system includes a variety of musical notations, including notes, rests, and accidentals.

45

50

55

f. 32V

60

65

70

75

80

f. 33

85

90

95

100

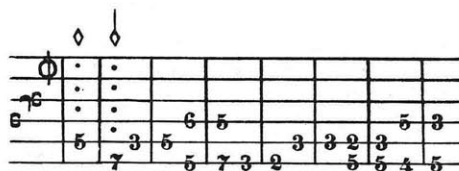
104

13. Fantasía XIII

Primer tono por ge sol re ut

f. 33¹⁾ En la quarta en vazío
está la clave de fe fa ut.

En la tercera en el tercer
traste está la clave de ce sol fa ut¹⁾



1) Vihuela en Sol:

f. 34^v 50 55 60 65 70 74

14. Fantasía XIV

Primer tono por ge sol re ut

20

f. 35v

25

30

35

40

45

f. 36

50

55

60

62

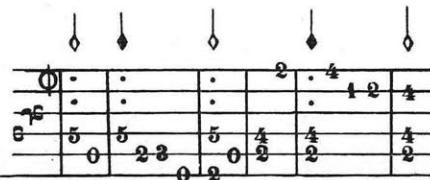
15. Misa de Hércules Dux Ferrarie:

Sanctus. *Primer tono, por ge sol re ut*

Josquin - Narváez

f.34(=38) En la quarta en vazío
está la clave de fe fa ut.

En la tercera en el tercer
traste está la clave de ce sol fa ut.¹⁾



1) Vihuela en Sol:



16. Misa de Hércules:

Hosanna. *Primer tono, por ge sol re ut*

Josquin - Narváez

Ossanna in excelsis. Ossanna Hosanna in excelsis.

5 10 15 20 25 30 35 40 45

f. 35(=39) f. 35V(39V)

Measures 45-63 of the Sanctus. The music is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with various intervals and rests, and a bass line with chords and single notes. Measure numbers 50, 55, 60, and 63 are indicated above the staff.

17. Misa de Faysans regrès:

Sanctus

Josquin - Narváez

f. 36(=40)

Measures 36-40 of the Sanctus. The music is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with various intervals and rests, and a bass line with chords and single notes. Measure numbers 36, 37, 38, 39, and 40 are indicated above the staff.

Sanctus, Sanctus dominus deus sabaoth

Measures 41-45 of the Sanctus. The music is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with various intervals and rests, and a bass line with chords and single notes. Measure numbers 41, 42, 43, 44, and 45 are indicated above the staff.

Sanctus, Sanctus Dominus Deus

Measures 46-50 of the Sanctus. The music is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with various intervals and rests, and a bass line with chords and single notes. Measure numbers 46, 47, 48, 49, and 50 are indicated above the staff.

Sabaoth.

Measures 51-55 of the Sanctus. The music is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with various intervals and rests, and a bass line with chords and single notes. Measure numbers 51, 52, 53, 54, and 55 are indicated above the staff.

Measures 56-60 of the Sanctus. The music is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with various intervals and rests, and a bass line with chords and single notes. Measure numbers 56, 57, 58, 59, and 60 are indicated above the staff.

25 *f.* 36V(40V)

30

35

40

45

50 *f.* 37.(=41.)

55

60

64

18. Misa de Faysans regrès:

Hosanna.

Josquin-Narváez

*Osanna in excelsis.**Hosanna in excelsis.*

5 f. 37V (= 41V.) 10

15

20

25

30 35

f. 38. (= 42) 40

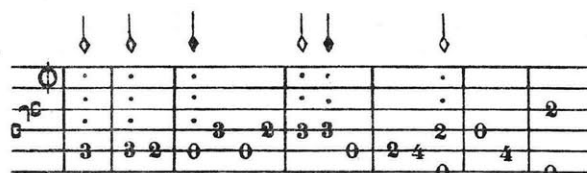
45



19. Misa de la fuga:

Cum Sancto Spiritu.

Josquin - Narváez



Cum sancto spiritu in gloria dei patris amen.



Cum Sancto Spiritu, in gloria



Dei Patris. Amen.



35

40

45

f. 39V (=43V)

50

55

60

65

70

75

f. 40. (=44.)

80

85

88

20. Mille regretz. Canción I, del Emperador

Cuarto tono

Josquin-Narváez

f. 40V(=44V) En la quinta en el tercer
traste está la clave de fe fa ut.

En la tercera en el primer
traste está la clave de ce sol fa ut.¹⁾



Mille regres



Mille regès

1) Vihuela en La:

Quinto tono

Gombert-Narváez

f. 42V (=46V)

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is composed of eighth and quarter notes, with some measures containing beamed eighth notes. There are five measures in this system, with a measure rest indicated by a horizontal line with a diagonal slash. The system ends with a double bar line. The number '5' is written above the fifth measure, and the number '10' is written above the final measure.

15

20

f. 43.(=47)

25

30

35

40

45

f. 43V(=47V)

50

55

60

64

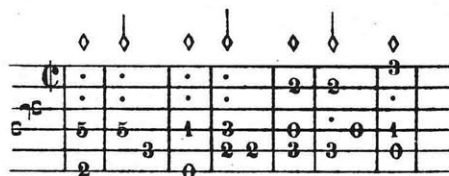
22. Canción III

Primer tono

Gombert-Narváez

En la quarta en vazío
está la clave de fe fa ut.

En la tercera en el tercero
traste está la clave de ce sol fa ut.¹⁾



f. 44.(=48.)

10



f. 44V(=48V)



1) Vihuela en Sol:



45 50

55 60 64

f. 45.(=49)

23. Je veulx laysser melancolie. Canción IV

Primer tono

Richafort - Narváez

Je veulx laysser melancolie

Je veulx laysser melancolie

5 10 15 20

f. 45V(=49V)

70

75

f. 47.(=54)

80

85

90

95

f. 47V(=51V)

100

105

110

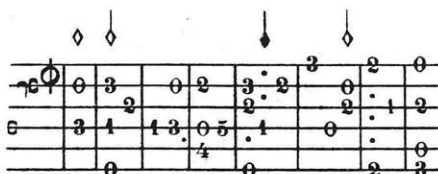
24. O gloriosa Domina

Diferencia I

Primer tono

f. 50.(=54.) En la quinta en el tercer traste está la clave de fe fa ut.

En la tercera en el primer traste está la clave de ce sol fa ut.¹⁾



O gloriosa domina excelsa supra sidera



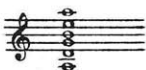
O gloriosa



Domina, excelsa supra sidera



1) Vihuela en La:



25. O gloriosa Domina

Diferencia II, de dos triples sobre el tenor

Primer tono

O gloriosa domina excelsa supra sidera.

O gloriosa Domina, excelsa

supra sidera.

f. 54 (=55)

15

20

25

30

f. 51 \forall (=55 \forall)

35

40

45

50

52

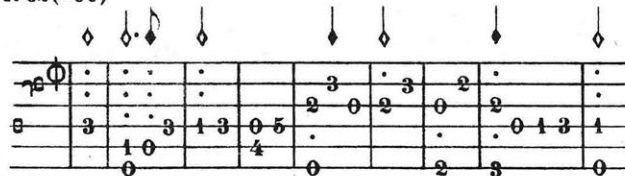
The musical score is written on a single grand staff (treble and bass clefs). It consists of seven systems of music. The first system starts at measure 20 and ends at measure 24. The second system starts at measure 25 and ends at measure 29. The third system starts at measure 30 and ends at measure 34. The fourth system starts at measure 35 and ends at measure 39. The fifth system starts at measure 40 and ends at measure 44. The sixth system starts at measure 45 and ends at measure 49. The seventh system starts at measure 50 and ends at measure 52. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and slurs. A dynamic marking 'f.' (forte) is present at measure 35, followed by a tempo or performance instruction '51 \forall (=55 \forall)'. The score concludes with a double bar line at measure 52.

26. O gloriosa Domina

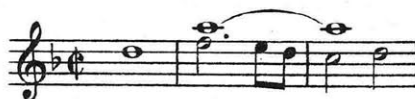
Diferencia III, a duo

Primer tono

f. 52(=56)



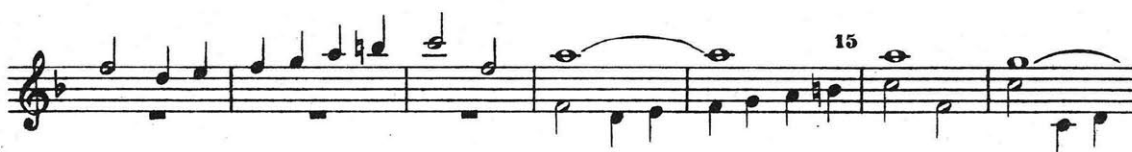
O gloriosa domina excelsa supra sidera.



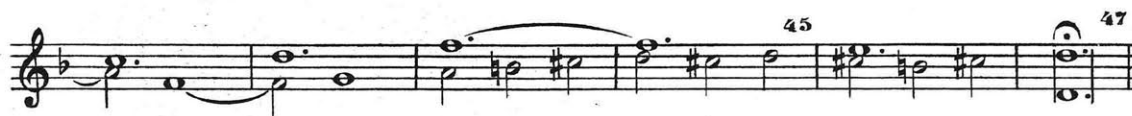
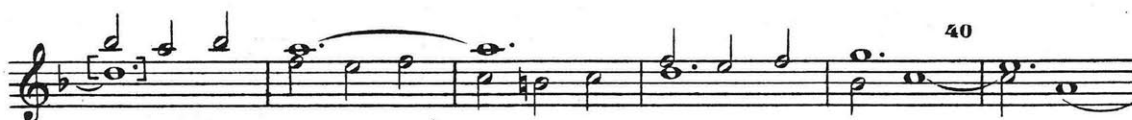
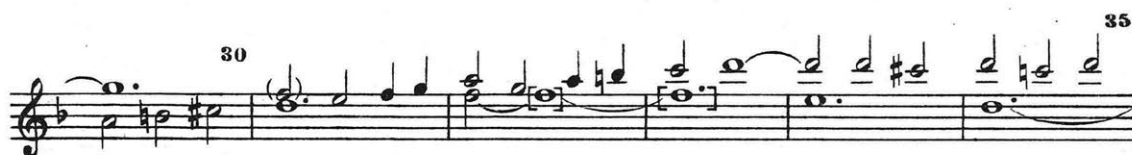
O gloriosa Domina, excelsa



supra sidera.

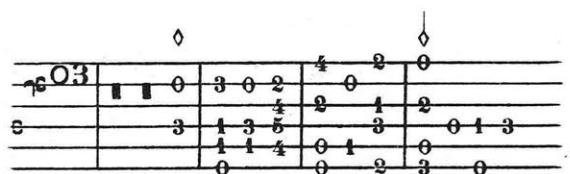


f. 52V(=56V)



27. O gloriosa Domina

Diferencia IV, de proporción



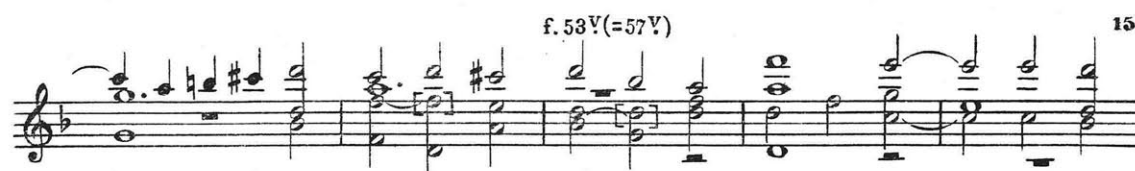
O gloriosa domina excelsa supra sidera



O gloriosa Domina,



excelsa supra sidera.



f. 53V (=57V)



28. O gloriosa Domina

Diferencia V

O gloriosa Domina, excelsa supra sidera

O gloriosa Domina, excelsa

supra sidera.

5 f. 54 (=58)

10 15

20

25

30

f. 54V (=58V)

35

This musical score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and contains seven staves of music, numbered 40 through 74. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. Measure 50 is marked with a forte 'f' dynamic. Measure 55 contains a repeat sign. Measure 74 ends with a double bar line. The music features a mix of single notes and chords, with some measures containing triplets or beamed sixteenth notes.

40

45

50 *f*. 55 (=59)

55

60

65

70

74

29. O gloriosa Domina

Diferencia VI

O gloriosa domina excelsa supra sidera.

O gloriosa Domina, excelsa supra

sidera.

f. 55V(=59V)

f. 56(=60)

30. Sacris solemniis

Diferencia I

Sexto tono

En la quarta en el tercer
traste está la clave de fe fa ut.

En la segunda en el primer
traste está la clave de ce sol fa ut.¹⁾

Sacris solemniis.

Sacris solemniis.

1) Vihuela en *Mi*:



10 f. 56V (=60V)

15

20

25

30

35

40 f. 57 (=61)

45

50

55

60

65

68

31. Sacris solemniis

Diferencia II

5 8 5 3 5 3 2 0 2 3
 6 6 7 8 6 5 3 1 3 5

Sacrís solemniis juncta sint gaudia.

f. 57V(=61V)

Sacrís solemniis, juncta

5 10

sint gaudia.

15

f. 58(=62)

20 25

30 35

40

45 f. 58V(=62V) 50

55

60 65 67

32. Sacris solemniis

Diferencia III, de proporción



Sacris solemniis juncta sint gaudia.

f. 59 (=63)



Sacris solemniis, juncta



sint gaudia.

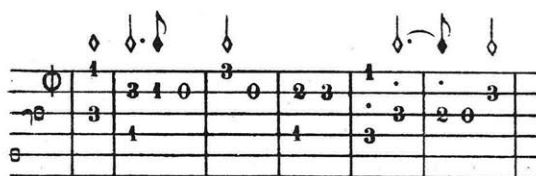


f. 59 V (=63 V)



33. Sacris solemniis

Diferencia IV, a duo



Sacris solemniis juncta sint gaudia.



Sacris solemniis juncta sint gaudia.



34. Sacris solemniis

Diferencia V, de contrapunto, a duo

Sexto tono por otra parte

En la tercera en el primer
traste está la clave de fe fa ut.

En la segunda en el tercer
traste está la clave de ce sol fa ut.¹⁾

Sacris solemniis juncta sint gaudia.

Sacris solemniis,

1) Vihuela en Re:

20

25

30

35 f. 62(=66)

40

45

50

55

f. 62V(=66V)

60

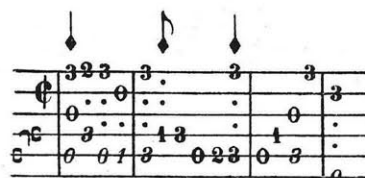
65

35. Ya se asienta el rey Ramiro

Romance I

Sexto tono

f. 65 (=69) En la tercera en el primer
traste está la clave de fe fa ut.
En la segunda en el tercer
traste está la clave de ce sol fa ut.¹⁾



Ya se asien - ta el rey



1) Vihuela en Re:



25

a - da - li - des, los

30

tres de sus a - da li - des se le pa -

35 f. 66 (= 70) 40

ra - ron de - lan - te,

45

se le pa - ra - ron de - lan - te.

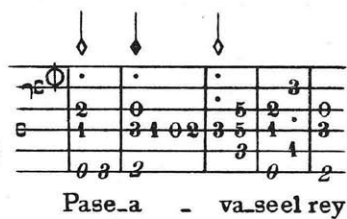
36. Paseábase el rey moro

Romance II

Cuarto tono

En la quinta en el tercer
traste está la clave de fe fa ut.

En la tercera en el primer
traste está la clave de ce sol fa ut.¹⁾



1) Vihuela en La:

30

ha - ma e - ra to - ma - da. ¡Ay, mi

35 40

Al - ha - ma!

37. Si tantos halcones

Villancico I. Primera diferencia

f. 67 (=74) En la tercera en el primer traste está la clave de fe fa ut. En la segunda en el tercer traste está la clave de ce sol fa ut.¹⁾

Si tan - toshalco - nes

Canto

Vihuela

5

Si tan - toshalco - nes

1) Vihuela en Re:

10 15

la gar - ça com - ba - ten, por

20

Dios, que la ma - ten,

25 f. 67V (=71V)

por Dios, que la ma - ten,

30 35

40

por Dios, que la ma -

45

ten, por Dios,

50

que la ma - ten, por Dios, que

f. 68 (=72) 55

la ma - ten.

60

65

38. Segunda diferencia

Entran las voces con el mismo canto llano

Canto

Vihuela

f. 68V(=72V)

5

10

Si tan - tos hal -

15

co - nes la gar - ça com - ba - ten,

20

25

por Dios, que la ma - ten,

30 *f. 69 (=73)*

por Dios, que la ma - ten,

35 40

por Dios, que la ma - ten,

45

por Dios, que la ma - ten, que la ma - ten,

50 *f. 69 V (=73 V)* 55

por Dios, que la ma - ten, que la ma - ten.

60

39. Tercera diferencia y vuelta

Si tan - tos hal - co - nes

Canto f. 70 (=74)
Si tan -
con go -

Vihuela

tos hal - co - nes la gar -
zo y tris - tu - ra a - si

ca com - ba -
la com - ba -

f. 70V (=74V) 15
ten, por Dios, que
ten,

20

la ma - ten,

25

por Dios, que

30 f. 71(=75) 35

la ma - ten,

40

por Dios, que

f. 71V(=75V) 45

la ma - ten.

5

La gar - ça se que - xa
que nun - ca la de - xa

10 f. 72(=76)

de
go

15

ver su
zar del

20

ven - tu - ra,
al - tu - ra.

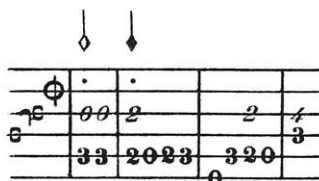
40. Y la mi cinta dorada

Villancico II. Primera diferencia

Quinto tono

f.72Y(=76Y) En la quarta en vazio
está la clave de fe fa ut.

En la tercera en el tercer
traste está la clave de ce sol fa ut.¹⁾



Y la mi cin-ta

Canto

Y la mi

Vihuela

cin - ta do - ra - da, ¿por qué me la to -

mó, quien no me la dió? ¿por

qué me la to - mó, quien no me la dió?

1) Vihuela en Sol:



41. Segunda diferencia

Y la mi cin-ta do-rada.

Canto f. 73 (=77)
Y la mi

Vihuela

cin - ta do - ra - da, ¿por qué me la to -

10 mó quien no me la' dió? ¿por qué me

15

20 la to - mó quien no me la dió?

42. La vuelta y el villancico

Tercera diferencia

La mi cin - ta do - ro fi no

Canto *f. 73^V(=77^V)*
La mi cin -

Vihuela

- ta de o - ro fi - no dió - me - la

mi lin - do a - mi - go to - mó - me -

- la mi ma - ri - do. Por qué me la to -

f. 74(=78) 25

mó quien no me la dió? ¿por

30 35

qué me la to - mó quien no me la dió?

40

¿por qué me

45

la to - mó quien no me la dió? ¿por qué me

50

la to - mó quien no me la dió?

43. Cuarta diferencia

The score is divided into three systems, each with a guitar tablature staff and a vocal/vihuela staff.

System 1:

- Guitar:** Tablature for the first system, with lyrics "Lamycin ta do roclaro".
- Canto:** Vocal line starting with "La mi cin - ta".
- Vihuela:** Lute accompaniment.

System 2:

- Guitar:** Tablature for the second system, with lyrics "deo - ro cla - ro dió - me - la mi lin -".
- Canto:** Continuation of the vocal line.
- Vihuela:** Continuation of the lute accompaniment.

System 3:

- Guitar:** Tablature for the third system, with lyrics "do a - ma - do; to - mó - me - la mi ve - la - do; por qué me la to - mó quien no - me la dió por".
- Canto:** Continuation of the vocal line.
- Vihuela:** Continuation of the lute accompaniment.

Performance markings include *f. 74^V(=78^V)* and *f. 75(=79)*.

30

qué me la to - mó quien no me la dió?

35 40

¿por qué me la to - mó quien no me la dió?

44. Quinta diferencia

Y la mi cin ta do ra da

Canto

Y la mi

Vihuela

5 f. 75V(=79V)

cin - ta do - ra - da ¿por qué me la to -

10 15

mó, quien no me la dió?

20

¿por qué me

25 30

la to - mó, por qué me la to - mó quien no me la

f. 76 (=80) 35

dió?¿por qué me la to - mó, quien no me la dió?¿por

40 45

qué me la to - mó, quien no me la dió?

45. Sexta diferencia

Y la mi cin-ta do-ra - da

Canto

Y la mi

Vihuela

cin - ta do - ra - da, ¿por qué me

la to - mó, quien no me la dió? ¿por

qué me la to - mó, quien no me la dió?

5 f. 76V (=80V)

10 15 20

46. La bella mal maridada

Villancico III

f. 77(=81) En la quinta en el tercer
traste está la clave de fe fa ut.

En la tercera en el primer
traste está la clave de ce sol fa ut.¹⁾



La be - lla mal ma - ri -



1) Vihuela en La:



25 30

da - te quan a - ma - da, se - ño -

35

ra, fuis - te de mí.

La vuelta

40

Lu - ce - ro res - plan - de - cien
co - ro - na de las mu - ge -

45 f. 78 (=82) 50

te, ti - nie -
res, glo - ria

55

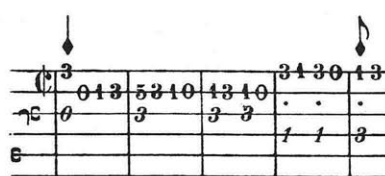
bla de mis pla - ce - res,
del si - glo pre - sen - te.

47. Con qué la lavaré

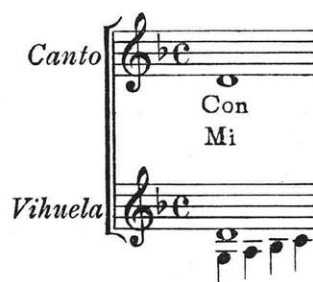
Villancico IV

En la quarta en el tercer
traste está la clave de fe fa ut.

En la segunda en el primer
traste está la clave de ce sol fa ut.¹⁾



Con que la la va ré



f. 78^V(=82^V) 5

qué la la - va - ré la tez de
gran blan - cu - ra y tez la ten - go

10

la mi ca - ra, con qué la
ya gas - ta - da

15 f. 79(=83)

la - va - ré, con qué la la - va - ré,

1) Vihuela en Mi:



25

que vi - vo mal pe - na - da,

30 35

que vi - vo mal pe - na - da.

La vuelta

f. 79V (=83V)

Lá - van - se las
lá - vo - me yo

40

ca - sa - das con a -
cuy - ta - da, con pe -

45 f. 80 (=84)

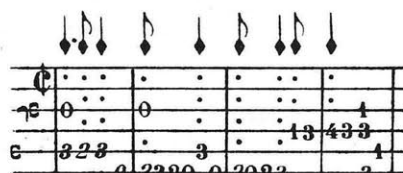
gua de li - mo - nes;
nas y do - lo - res.

48. Arded, corazón, arded

Villancico V

Cuarto tono

En la quarta en el primer
traste está la clave de fe fa ut.
En la tercera en el quarto
traste está la clave de ce sol fa ut.¹⁾



A - r - de co - ra - çon

Canto

Vihuela

ded, co - ra - çón, ar

ta se mi co - ra

ded, que noos pue - do yo va -

1) Vihuela en Fa #:



vuelta

que - brán - tan - se las pe -

ñas con pi - cos ya - ça - do - nes.

49. Veintidós diferencias de Conde Claros

Para discantar

f. 82(=87) En la quarta en el segundo
traste está la clave de fe fa ut.
En la segunda en vazío
está la clave de ce sol fa ut. 1)

Primera diferencia
Primera diferencia

2ª diferencia

3ª diferencia

1) Vihuela en Fa:



4ª diferencia



5ª diferencia



6ª diferencia



7ª diferencia



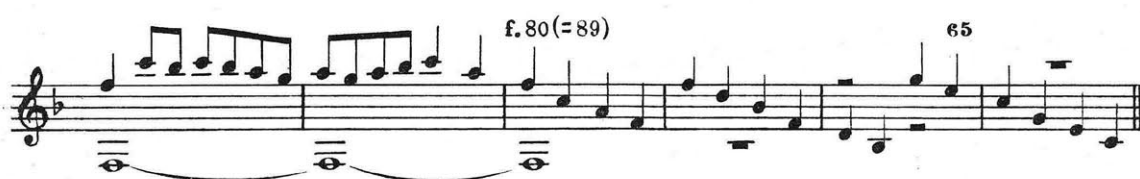
8ª diferencia



9ª diferencia



10ª diferencia



11ª diferencia





20ª diferencia. De proporción seis seminimas al compás.



21ª diferencia



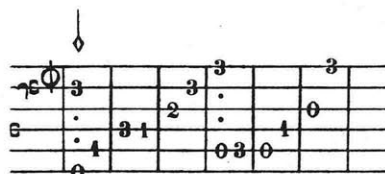
22ª diferencia

50. Cuatro diferencias sobre Guárdame las vacas

Son del primer tono

f. 82V (=94V) En la quinta en el tercer traste está la clave de fe fa ut.

En la tercera en el primer traste está la clave de ce sol fa ut.¹⁾



Primera diferencia

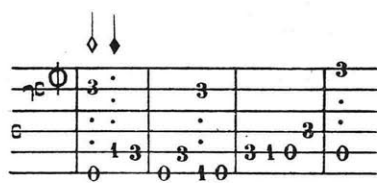


Primera diferencia



1) Vihuela en La:



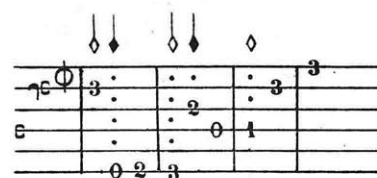


Segunda diferencia

f. 87(=92)



Segunda diferencia



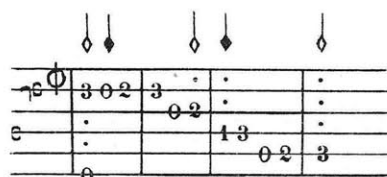
Tercera diferencia

f. 87V(=92V)



Tercera diferencia



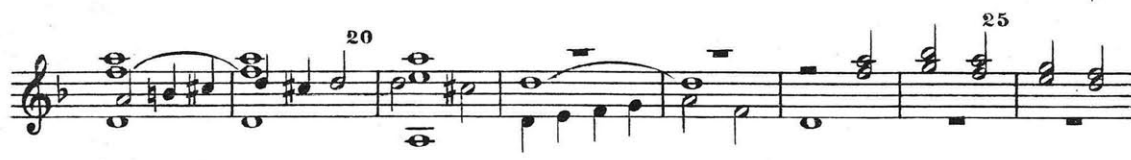
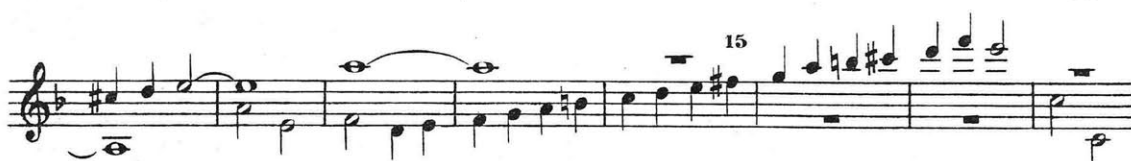


Cuarta diferencia.

f. 88 (=93)



Cuarta diferencia.

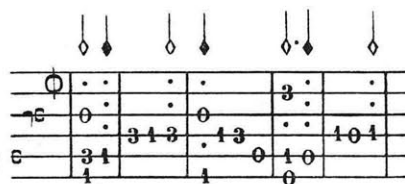


51. Otras tres diferencias

Hechas por otra parte

En la quarta en el tercer
traste está la clave de fe fa ut.

En la segunda en el primer
traste está la clave de ce sol fa ut.¹⁾



Primera diferencia



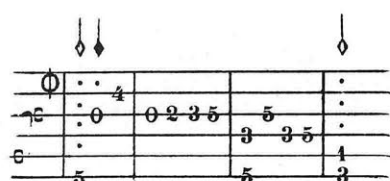
Primera diferencia



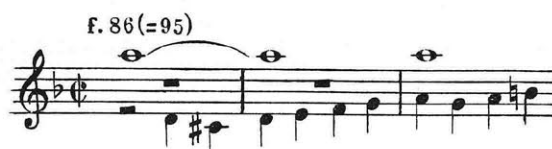
¹⁾ Vihuela en Mi:

[illegible]

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on the upper staff of each system, and the accompaniment is written on the lower staff. The melody includes a tempo marking "f. 85V (=94V)" at the beginning. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25 indicated above the staff. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The accompaniment consists of chords and single notes, often with a bass line. The overall style is that of a traditional folk song.



Tercera diferencia



Tercera diferencia

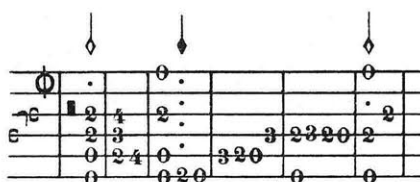


52. Baja de contrapunto

El canto llano lleva el tiple; es octavo tono

En la quarta en vazío
está la clave de fe fa ut.

En la tercera en el tercer
traste está la clave de ce sol fa ut.¹⁾



1) Vihuela en Sol:

20

25

30

35 *f. 88V(=96V)*

40

45

50

55

60

f. 88 (=97) 65
 70 75
 80
 85
 90 f. 88V (=97V) 95
 100
 105 110
 115

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

TABLA DE MATERIAS

TEXTO

	Páginas
Prefacio.....	5
Vihuela, laúd y guitarra.....	7
Datos biográficos sobre Narváez.....	9
Su obra.....	13
Criterio que hemos seguido para la transcripción que ofrecemos.....	27
Comentario biobibliográfico a las obras contenidas en <i>Los seys libros del Delphin</i>	31
Crítica de la edición.....	54

PARTE MUSICAL

1. Fantasía I. Primer tono por <i>ge sol re ut</i>	1
2. Fantasía II. Segundo tono.....	3
3. Fantasía III. Tercer tono.....	6
4. Fantasía IV. Cuarto tono.....	8
5. Fantasía V, de consonancia. Quinto tono.....	10
6. Fantasía VI, sobre <i>fa ut mi re</i> . Sexto tono.....	12
7. Fantasía VII, sobre <i>ut re mi fa mi</i> . Séptimo tono.....	14
8. Fantasía VIII. Octavo tono.....	17
9. Fantasía IX. Primer tono.....	20
10. Fantasía X. Cuarto tono.....	21
11. Fantasía XI. Quinto tono.....	23
12. Fantasía XII. Quinto tono.....	25
13. Fantasía XIII. Primer tono por <i>ge sol re ut</i>	27
14. Fantasía XIV. Primer tono por <i>ge sol re ut</i>	28
15. Misa de Hércules Dux Ferrarie : Sanctus. Primer tono por <i>ge sol re ut</i> . Josquin-Narváez.	30
16. Misa de Hércules : Hosanna. Primer tono por <i>ge sol re ut</i> . Josquin-Narváez.....	31
17. Misa de «Faysans regrés» : Sanctus. Josquin-Narváez.....	32
18. Misa de «Faysans regrés» : Hosanna. Josquin-Narváez.....	34
19. Misa de la fuga : Cum Sancto Spiritu. Josquin-Narváez.....	35
20. Mille regretz. Canción I, del Emperador. Cuarto tono. Josquin-Narváez.....	37
21. Canción II. Quinto tono. Gombert-Narváez.....	38
22. Canción III. Primer tono. Gombert-Narváez.....	40
23. Je veulx laysser melancolie. Canción IV. Primer tono. Richafort-Narváez.....	41
24. O gloriosa Domina. Diferencia I. Primer tono.....	44
25. O gloriosa Domina. Diferencia II, de dos típles sobre el tenor. Primer tono.....	45

	Páginas
26. O gloriosa Domina. Diferencia III, a dúo. Primer tono.....	47
27. O gloriosa Domina. Diferencia IV, de proporción.....	48
28. O gloriosa Domina. Diferencia V.....	49
29. O gloriosa Domina. Diferencia VI.....	51
30. Sacris solemniis. Diferencia I, sexto tono.....	51
31. Sacris solemniis. Diferencia II.....	53
32. Sacris solemniis. Diferencia III, de proporción.....	54
33. Sacris solemniis. Diferencia IV, a dúo.....	55
34. Sacris solemniis. Diferencia V, de contrapunto, a dúo. Sexto tono por otra parte.....	56
35. Ya se asienta el rey Ramiro. Romance I. Sexto tono.....	58
36. Paseábase el rey moro. Romance II. Cuarto tono.....	60
37. Si tantos halcones. Villancico I. Primera diferencia.....	61
38. Segunda diferencia.....	64
39. Tercera diferencia y vuelta.....	66
40. Y la mi cinta dorada. Villancico II. Primera diferencia. Quinto tono.....	69
41. Segunda diferencia.....	70
42. La vuelta y el villancico. Tercera diferencia.....	71
43. Cuarta diferencia.....	73
44. Quinta diferencia.....	74
45. Sexta diferencia.....	76
46. La bella mal maridada. Villancico III.....	77
47. Con qué la lavaré. Villancico IV.....	79
48. Arded, corazón, arded. Villancico V. Cuarto tono.....	81
49. Veintidós diferencias de Conde Claros para discantar.....	82
50. Cuatro diferencias sobre Guárdame las vacas. Primer tono.....	85
51. Otras tres diferencias hechas por otra parte.....	87
52. Baja de contrapunto. Octavo tono.....	89

Esta obra, *Los seys libros del Delphin, de música de cifra
para tañer vihuela*, de LUY S DE NARVÁEZ, publicada por
el Instituto Español de Musicología, del Consejo
Superior de Investigaciones Científicas, fué
impresa en los talleres de la Imprenta-
Escuela de la Casa Provincial de
Caridad, de Barcelona, y ter-
minada el día 4 de di-
ciembre del año 1945

L A U S D E O



