

LA VIHUELA Y LOS VIHUELISTAS EN EL SIGLO XVI

1- Ha padecido nuestra historia musical verdaderos cataclismos, revoluciones que han hecho olvidar la música que les precedió, su manera de ser leída, su modo de interpretarla, los órganos de expresión han sido reemplazados por otros.

2- Las viejas ediciones fuéronse perdiendo y hoy las pocas que poseemos se guardan en museos y bibliotecas como documentos preciosos. Además se ha perdido la costumbre de cantar en coro y sin ellos, al no ser cantada esta música no adquiere su belleza y su fuerza expresiva.

3- Con la vihuela nos ocurría que hablabamos mucho de ella pero no sabíamos a ciencia cierta en que consistía; se la confundía, y esto por personas de solvencia artistica con el “luth” francés, la tiorba italiana, la mandora o la guitarra. Esta confusión es también explicable, porque hasta hace apenas dos años nadie había podido tener una vihuela en sus manos.

4- Ni Pedrell, ni Mitjana, ni Morphi ni Barbieri pudieron encontrar jamás una vihuela; ¿Cómo explicar que la vihuela instrumento de moda en el siglo XVI, hasta el punto que no había caballero que de tal se preciara que no supiera tañerla, y cuya fabricación debió ser considerable y regular no haya dejado rastro alguno?

5- Pero en París, por azar, nuestro admirable guitarrista Emilio Pujol dió con nuestro instrumento que posee el museo Jacquemart-André.

THE VIHUELA AND VIHUELISTS OF THE SIXTEENTH CENTURY

1- Our musical history has suffered real cataclysms, revolutions that have made us forget the music that preceded it, and the manner in which it is read; the method of interpretation and the modes of expression have been replaced by others.

2- Old editions vanished and the few we possess today are being kept and guarded in museums and libraries as precious documents. Furthermore the custom of solo and choral singing has been long forgotten. Without this tradition, this music cannot acquire its true beauty and expressive force.

3- We know that we have talked much about the *vihuela*, but we have not really known the science behind it. It has been confused, by highly respected artisans, with the French “luth,” the Italian theorbo, the mandora (bass lute), and the guitar. This confusion is understandable, though, until the last two years, no one has been able to obtain a *vihuela*.

4- Not Pedrell, not Mitjana, not Morphi, not Barbieri could find a *vihuela*. How can these authors explain the *vihuela* in the same manner as it was described in the sixteenth century, when none could play the instrument; and furthermore, there was no blueprint of the instrument, yet it was highly produced in large numbers?

5- But in Paris, our admirable guitarist Emilio Pujol came across the *vihuela* in the Jacquemart-André Museum by accident.

6- Juzgad de la emoción de nuestro guitarrista al hallarse frente a una vihuela, auténtica; tal fué su emoción, su turbación que cometió en este momento algo que yo llamaría un delito de lesa patria, no robando bonitamente la vihuela al museo.

7- No lo hizo pero copió el instrumento que yacía medio destripado punto por punto, dimensión por dimensión.

8- Esta vihuela data según se dice, del año 1500 y se cree procede del Monasterio de Guadalupe.

9- Nuestra vihuela y más tarde nuestra guitarra española, demostraría según unos, al laud caldeo-asirio que en transmisiones sucesivas nos traerían los árabes a España. En efecto, nos trajeron su guitarra; pero esta no da origen a nuestra vihuela.

10- La segunda teoría es la que hace proceder a nuestro instrumento de la kethara asiria, kitara griega, o citara en Roma. Crota o rota instrumento muy usado hasta la edad media, fidicula o vigola, viele, viola, vihuela.

11- Esta última teoría se ha visto muy reforzada con el hallazgo de un manuscrito del siglo XVIII, el código de salmos de Utrecht, en el que puede verse una serie de miniaturas. Primero aparece la citara, cuyos brazos van cerrándose por sus extremidades y que dejan al instrumento con unas incurvaciones parecidas a las de la guitarra. Luego se le añade un mango con tres clavijas, más tarde los trastes y finalmente aparece en una última miniatura tocada en posición horizontal.

6- Our guitarist was filled with emotion to find himself face to face with an authentic *vihuela*; so much was his joy that I wonder if it did not occur to him to commit the crime of stealing the beautiful instrument.

7- He did not steal it, but he did analyze the instrument, which lay in pieces.

8- According to specialists, this instrument is dated around 1500, originating from the Guadalupe monastery.

9- Our *vihuela* and our Spanish guitar, some observed, is similar to the Assyrian lute, which were transmitted by the Arabs to Spain. They brought the guitar, but this is not the origin of the *vihuela*.

10- A second theory holds that the *vihuela* originated from the Assyrian, Greek, or the Italian *kithara*. The *crota* or *rota* instrument was also used often until the Middle Ages, also called the *fidicula* or *vigola*, *viele*, *viola*, *vihuela*.

11- This last theory holds true according to the eighteenth-century discovery of the Utrecht Psalter, which contains a series of miniatures. The first miniature is that of an Italian *cithara*, with its construction very similar to that of a guitar. Following the miniature is a picture of a handle with three pegs, the next few miniatures show the frets and finally, the last miniature shows the horizontal playing position.

12- La primera mención de la vihuela la hallamos en San Isidoro, en su libro de las “Estimologías”, él nos da la que acabo de señalar. Una alusión más directa la encontramos en el libro de Apolonio, siglo XVIII, cuando dice:

13- “*Aguisose la dueña, ficeronle logar templó bien la vihuela en un son natural.*”

14- Las cantigas del rey sabio ya nos muestran dos miniaturas; en una vemos una guitarra oval tocada por un moro; otra una guitarra de fondo llano que tocaría uno a modo de romano.

15- La primera con tres cuerdas, la segunda con cuatro.

16- Que convivían guitarras, vihuela, laud, etc., nos lo prueba la crónica de Alfonso XI, cuando hablando de las bodas de dicho monarca nos dice:

17- “*El laud iban tañendo instrumento falaguero
La Vihuela tañendo el rabe con el salterio,
La guitarra serransista estrumento con razón.*”

18- Finalmente, el arcipreste de Hita en su encantadora nominación de instrumentos, dice:

19- “*Alli sale gritando la guitarra morisca
De las voses aguda, de los puntos arisca,
El corpudo laud que tiene punto a la trisca
La guitarra latina, con esto se aprisca.*”

12- The first mention of the *vihuela* is found in the writings by Saint Isidore of Sevilla in his *Etymologies*. A more direct allusion is found in the eighteenth-century text by Apolonio, which states:

13- “The lady prepares to play, while they furnished the place, then she played the *vihuela* in all of its beautiful tone.”

14- In the Cantigas of Alfonso “The Wise,” he has shown us two miniatures. In the first miniature we find an oval guitar played by a moor; in the second we find a guitar with a flat back similar to the Italian type.

15- The first instrument is comprised of three strings, the second is comprised of four.

16- The existence of guitars, *vihuelas*, lutes, etc. is chronicled by Alfonso XI in his discussion about his marriage; he states:

17- “The lute, they were playing the fingered instrument
The vihuela played with the *rabâb* and the psaltery,
The Spanish guitar, instrument of beauty.”

18- Finally the Archpriest de Hita stated in his charming nomenclature of instruments:

19- “Then came the screaming Moorish guitar,
Of shrill voices, with harsh tones,
The big-bodied lute keeping tempo,
And the Spanish guitar, grouped among them.”

20- Tres clases de vihuela conviven: la vihuela de arco, la de plectro y la de mano.

21- De estas tres suertes pues, de vihuelas la que hoy nos interesa es la de mano.

22- Se nos aparece en el siglo XVI que cruza como un meteoro y como él fugaz, dotada de seis cuerdas dobles; estas se afinaban según el padre Bermudo en su declaración de instrumentos 1549, sol do fa, la, re, sol; y añade: como el laud.

23- Esto ha originado en primer lugar una confusión entre los dos instrumentos, confusión imposible por su forma plana en la primera, oval en el segundo, luego las diferencias de acordaje, de afinación interior, por decirlo así, pues en nuestra vihuela se afinaban las dobles cuerdas el unísono, excepción hecha de la sexta cuerda, mientras que en el “luth” francés las tres cuerdas graves se afinaban a la octava, lo que da una afinación menos lógica que realizaría un cruzamiento de voces en la armonía de tino más rudimentario, más primitivo.

24- Nuestra vihuela cruza el siglo XVI como un astro fugaz; en efecto, la obra de nuestros músicos se encierra en el corto período de treinta y nueve años, lo que va de la publicación de Milán 1536 a la de Daza 1575, fechas que marcan la primera y la última aparición de música para vihuela.

25- Y aún más se concentra esta obra en sólo 18 años lo que va de la publicación de Milán a Fuenllana. Estos dos músicos son a mi ver vertices de la escritura guitarrista, el primero por su

20- Three types of *vihuelas* exist: bowed *vihuela*, *vihuela* played with a plectrum, and the *vihuela* played with the hand.

21- Of these three, we are interested in the *vihuela* played with the hand.

22- In the sixteenth century, which came and went as quickly as a meteor, we find a six double-course stringed instrument. According to Bermudo, in his treatise of 1549, the tuning was sol, do, fa, la, re, sol (G C F a d g), just like the lute.

23- This description may cause confusion between the two instruments. This is an obviously impossible confusion, since its shape differs--flat back in the former, oval in the latter instrument--and both instruments are tuned differently. The *vihuela* is tuned in unison except for the sixth string, whereas the French lute has the three lower courses tuned in octaves, which gives a less logical tuning since it produces a cross-voicing in the more rudimentary harmony.

24- Our *vihuela* takes flight through the sixteenth century like a shooting star. The works of the musicians of this time are captured in a short period of thirty-nine years, from Milán's publication in 1536 to Daza's publication in 1575--dates that mark the first and last of the music for *vihuela*.

25- We focus more on the works of Milán and Fuenllana, whose works span eighteen years. These two musicians are, in my opinion, the zenith of the *vihuela* literature. The first composer

elegancia, su nobleza, su gracia señorial; el segundo por su originalidad desconcertante, su adivinación sorprendente.

26- La vihuela de Fuenllana marcará el período de esplendor su *non plus ultra*.

27- En 1536 se publica en Valencia el primer libro de cifra para vihuela: se titula El Maestro; y su autor es Luís de Milán.

28- En 1538 aparece la segunda obra para vihuela; la componen los seis libros del “Delfín” de Luís de Narbaez.

29- Alfonso Mudarra, canónigo de Sevilla, publica en 1546 sus tres libros de cifra.

30- Un año más tarde en 1547 publica Enríquez de Valderrábano su música encerrada en un título un tanto culterano.

31- “Silva de Sirenas” es el libro de cifra de Diego Pisador.

32- Fuenllana: oriundo de Navalcarnero, (Madrid); ciego de nacimiento, músico de la marquesa de Tarifa. Acerca de este músico el ilustre musicólogo Higinio Anglés nos acaba de revelar que fué músico de la reina Isabel de Valois, con sueldo de 53.000 maravedises.

33- Más de veinte años debió de ser Fuenllana vihuelista del palacio real, pues que en 1561 reclaman sus herederos gages debidos a nuestro músico. Fué parece ser habilísimo organista y tan consumado vihuelista como diestro postillón.

represented elegance, nobility, and humanity; and the second composer known for his unimaginable originality, and surprising divination.

26- Fuenllana’s *vihuela* marks a period of splendor--its *non plus ultra*.

27- In 1536 Milán published in Valencia his first book for *vihuela* entitled *El Maestro*.

28- In 1538 the second book for *vihuela* appears. The six books of the *Delfín* was published by Luís de Narbaez.

29- In 1546 Alfonso Mudarra, canon of Sevilla, published three books for *vihuela*.

30- The following year, in 1547, Enríquez de Valderrábano published his book with a title respective of its style.

31- “Silva de Sirenas” is the tablature book by Diego Pisador.

32- Fuenllana, native of Navalcarnero (Madrid) and blind from birth, was the court musician to the Marquise of Tarifa. The musicologist Higinio Anglés stated that Fuenllana was a musician to the Queen Isabel de Valois, receiving 53,000 maravedises annually.

33- Fuenllana spent more than twenty years in the Palacio Real, until his replacement in 1561. Fuenllana was a considerable organist and a skillful vihuelist.

34- En efecto, por raro que nos parezca y según el testimonio de Zapata en circunstancias de hallarse el rey de Bohemia en Madrid, este ciego singular salía todas las mañanas con el correo, guiando la posta, que era verlo y no creerlo.

35- Pedrell nos dice: esto puede parecer fantasía, pero considerando la genial labor de Fuenllana en la vihuela, y las dificultades que debió vencer para transcribir tantas y tantas obras, y de qué manera, podemos creer en tales hazañas.

36- Su libro, “Orfenica Lira” 1554, contiene un número impresionante de motetes, villancicos, romances, tientos, etc., que pasma pensar como pudo este hombre aprenderse todo aquello de oídas para poder hacer luego la transcripción.

37- Pedrell sigue pasmándose de cómo Fuenllana pudo corregir pruebas, etc. Tuvo este músico no cabe duda un buen colaborador, su trabajo de corrección queda en una labor de paciencia y atención si es que no lo tocaba en su vihuela y otro lo cifraba.

38- Inventan, hablando su propio lenguaje, toda una literatura musical; la música instrumental se debe a ellos casi tanto como a los organistas. Sus fantasías, creaciones abstractas, son los primeros modelos de lo que más tarde se llamará con razón o sin ella, música pura. Con sus diferencias, es decir, el arte de variar un tema.

34- As rare as it appears to us and as Zapata has confirmed in his research, Fuenllana walked every morning with messages in hand, amazingly guiding the messenger.

35- Pedrell observed that this might seem unreal, but considering the brilliant labor of Fuenllana on the *vihuela*, and the difficulties he had to overcome to transcribe so many works, we can believe such deeds.

36- His book “Orfenica Lira” was written in 1554 and contains a number of motets, *villancicos*, romances, *tientos*, etc. It astounds us to think how could this man have learned all those pieces by ear and then have transcribed them.

37- Pedrell was still astounded by how Fuenllana was able to correct proofs, etc. Fuenllana had a great collaborator, who had the patience and attention to write out the music even as Fuenllana played it.

38- They would create music, speaking their own secret language. Instrumental music was much their own, just as much as the organists owned their music of their period. Their fantasies, abstract creations of a sort, were the first models of what will later be known as pure music. With the invention of the *diferencias*, they created the art of variation.

39- Crearán el tipo de música objetiva, decorativa, música que no querrá tener más fin que en sí misma y de la cual se abusará en los últimos años del siglo XVIII.

40- Recogiendo la música de danza preparan, esbozan el plan de la suite, por consiguiente de la sonata, la “Catedral Sonora” como la llamó d’Indy.

41- Hábiles instrumentistas, improvisadores geniales, audacia de sus dedos ágiles, ensancharán prodigiosamente los ámbitos armónicos, melódicos.

42- Finalmente, y esta no es su menor mérito, fueron recopiladores de toda la música popular de su época. De todos aquellos romances, villancicos, sonadas, tonadas vaqueras, serranillas, canciones de amigos y de ladinos; de toda aquella música que se cantaba o se bailaba, ellos supieron legárnosla en toda su fragancia primera, en toda su lozanía y sin ellos se hubiera perdido fatalmente, irremisiblemente.

43- Un estudio profundo, detenido sustancioso de nuestro folklore, no puede hacerse sin antes desmenuzar, triturar la obra de nuestros vihuelistas y esto está todavía por hacer.

44- Sería interesante y aleccionador de como van formandose los diferentes sentimientos regionales de la música española, un estudio comparativo de nuestros compositores.

45- En fuerte contraste con Milán se nos aparece Luís de Narbaez.

39- They would create the kind of music that is objective and decorative, music that is complete and that will be mannerist toward the end of the eighteenth century.

40- Through collections of dance pieces, they sketch out a plan for the suite, resulting in the sonata, and create the “Catedral Sonora,” as Vincent d’Indy has dubbed it.

41- Able instrumentalists, genial improvisers, with their agile fingers, they expanded the harmonic and melodic ambitus prodigiously.

42- Finally, this not being of lesser merit, they were the compilers of all the popular music of its time. They were collector of all those romances, *villancicos, sonadas, tonadas vaqueras, serranillas, canción de amigos and ladinos*; as creators and collectors of all the music that was sung or danced, their style impacted us, and without them, the music would have been fatally and inexcusably lost.

43- A deep study, which takes a second look at our folklore, cannot be achieved without analysis in detail of the works of our vihuelists, which has not been done.

44- It would be interesting and instructional to see how thoughts of Spanish music differ from region to region, that is, to show a comparative study of our composers.

45- In strong contrast with Milan we have Luís de Narbaez.

46- Narbaez tiene un sentido armónico, menos refinado, es más áspero a pesar de que su “Delfín” de música se publica dos años más tarde a la obra de Milán su sentido tonal es más vacilante, más primitivo, sin embargo, su contrapunto va más lejos, lo que le presta una escritura más aérea, más barroca; su trabazón temática queda así más vaporosa.

47- Es por otra parte, Narbaez quien introduce modificaciones al cifrado de Milán que seguirán todos los demás vihuelistas.

48- Muy otra es la escritura de Mudarra; su armonía es tan atrevida, que obliga a sus transcritores a llamarnos constantemente la atención para que no creamos que son erratas. Tal es su audacia que se llega a creer si es genialidad o un sentido armónico un poco desviado.

49- Mudarra escribe “Romanescas” bellísimas, combina al ejemplo de los italianos la pavana con la gallarda, es decir, la danza lenta con la rápida; siente predilección por los cantos bíblicos romances que cantan las desventuras del pueblo de Israel y que él subraya con acordes macizos, reiterados que dan una impresión de grandeza y fatalismo.

50- En flagrante contradicción con lo que nos hiciese presumir el nombre, en verdad poco eufónico de Valderrábano, este músico es el más tierno, el más poético de los vihuelistas; es un poeta sensible. Sus pavanas nos aporran un sentimiento delicado de españolismo, sus villancicos son los más poéticos, aquellos villancicos de sabor tan penetrante.

46- Narbaez had much harmonic sense, less refined, more harsh in spite of the fact that his *Delfin* is published two years after Milán’s book. His tonal sense is more hesitant, more primitive, nevertheless, his counterpoint goes beyond the norm, what would be considered more ethereal, more baroque, with the main themes more airy.

47- On the other hand it was Narbaez who edited Milan’s treatise. Other vihuelists also followed suit by editing the works of their contemporaries.

48- Another is Mudarra’s work; his harmony is so daring that it obliges one to call on transcribers to prove to us that those harmonies are not errors. So much was his audacity that one wonders if it were his humor or a defiant harmonic sense.

49- Mudarra wrote beautiful *romanescas* by combining the Italian *pavana* with the *gallarda*, which means, slow with fast dancing. He had a predilection for biblical songs, romances that sing the misfortunes of the Jewish people of Israel, songs that he emphasized with massive chords, which reiterate an impression of destined greatness.

50- In great contrast with what was known of him, in little truth of Valderrábano’s euphony, this musician was the warmest, the most poetic of the vihuelists, a sensitive poet. His *pavanas* give us a delicate feeling of Spanishness, and his *villancicos* are most poetic.

51- Pero he aquí a Pisador. El nos lleva al Escorial en alas de su música, música austera, escueta de perfil, serio este Pisador como su música encontraría resonancias hermanas en las frías estancias del monasterio.

52- Fuenllana inventa poca música, y sin embargo, ¡cómo nos suena a original; a personal! Es que este músico crea en el reducido ámbito de la transcripción, una atmósfera, la que conviene, cuatro o cinco notas le bastan para situarnos, para formar un ambiente.

53- Además con una adivinación sorprendente, comprendá sus armonizaciones a *estrambotes* y *villancicos* de la propia sustancia melódica y rítmica de estos cantos.

54- Esta fue la *vihuela*, estos sus músicos, ésta su música.

55- Resumiendo y glosando a exacta frase de Tionel de la Lanrencie podemos decir que estos compositores fueron maravillosos "receptores, amplificadores, vulgarizadores e innovadores".

Joaquín Rodrigo

51- And now to Pisador. He carried us to the Escorial on the wings of his music--austere and simplistic. A serious composer, as is his music, he incorporated the same frigid resonances of the monastery.

52- Fuenllana created little music, yet, incredibly original and personal! Within a short ambitus comprised of four or five notes, this musician created a pleasant, musical ambiance.

53- Furthermore, with surprising intuition, he employed his harmonizations to *estrambotes* and *villancicos* with the melodic and rhythmical nuances of these types of poems.

54- This was the *vihuela*, its musicians, and its music.

55- In summary, quoting Tionel de la Lanrencie, we can say that these composers were marvelous "receivers, elaborators, conventionalists and innovators."

Joaquín Rodrigo