

Bal y Gay

1°. Cancionero de Uppsala.

2°. Sexteto vocal de "cantores clásicos mexicanos" que se presentará a comienzos de diciembre en la Sala de Bellas Artes.

3°. Curso sobre Polifonía Clásica, en el Conservatorio, ya terminado.

← 4°. Investigaciones en marcha sobre el "corrido" mexicano. Cuya primera parte apareció reseñada en el Boletín del Instituto Mexicano de Musicología y Folklore.

5°. Investigaciones de archivos sobre obras polifónicas de México en los siglos XVI y XVII, en proyecto,

6°. Publicación ya hecha de los Romances y Villancicos del siglo XVI, 1939 y acto público relativo en que los cantó la señorita Irma González.

7°. Conferencia el 21 de septiembre del 40 en San Miguel Allende sobre "Lo español en la música popular mexicana".

Con su misma carta he tenido el gusto de recibir la tirada aparte de su monografía sobre Fuenllana.

Al agradecer a usted y manifestarle el vivo interés

- 2 -

de El Colegio de México sobre sus proyectos pendientes que desde luego están aceptados y en cuya realización a la mayor brevedad fundamos esperanzas, quedo su cordial amigo y atento s.s.

El Presidente,

Alfonso Reyes.

Núm. 4.

México, D.F. a 4 de enero de 1941.

Sr. D. Jesús Bal y Gay
Grozco y Berra, 83.
Ciudad.

Exp: Bal y Gay

Mi querido amigo:-

Muy atentamente le ruego conteste los puntos que me permití indicarle en mi carta del 11 de diciembre último, cuya definición nos urge para nuestros trabajos del año ya comenzado.

Lo saluda cordialmente su amigo



Alfonso Reyes.

México, D.F. a 8 de enero de 1941.

Núm. 22.

Exp: Bal y Gay

Sr. D. Jesús Bal y Gay
Ciudad.

MMMMMM

Señor Bal y Gay:-

Muy atentamente le ruego a usted se sirva venir por esta casa ya que el Lic. D. Alfonso Reyes desea hablar con usted a la mayor brevedad.

Le saluda

Agueda F. Sarralde.

México D.F., 8 de enero de 1941

Exp: Bal y Gray

Señor. Presidente del Colegio de México

Mi distinguido amigo: Tengo el honor de comunicar a usted mi plan de trabajo como miembro de ese Colegio para el año en curso. Excuso decirle que todo ello queda desde este momento bajo el criterio de usted y del Patronato de su digna presidencia y aceptaré muy gustoso cualquier modificación o ampliación que ustedes consideren pertinente, dentro, claro está, de los límites de mi preparación musicológica.

Plan de trabajo

- a) Estudio de la música popular mexicana. Dentro de tema tan vasto acoté, para comenzar, lo que se refiere al Corrido. Este aspecto del folklore mexicano será estudiado por mí en todas sus facetas formales --forma literaria y forma musical---. Al mismo tiempo y como complemento de este trabajo, me propongo estudiar las influencias españolas en la música popular mexicana, trabajo de decantación indispensable para llegar a saber qué es lo mexicano.
- b) Investigación de archivos musicales. Es de urgente necesidad conocer lo que de música antigua ---manuscrita o impresa--- haya en la República. Los siglos XVI y XVII que tan excelente música vocal dieron en todos los países, han de tener su contribución mexicana. Si los elementos y la desidia humana no la aniquilaron por completo, espero dar a conocer música mexicana de hace cuatro siglos.
- c) Simultáneamente con esos trabajos, seguiré intensificando la labor de los Cantores Clásicos Mexicanos que fundé en 1940 y que considero de gran importancia para la cultura musical del público, ya que este sexteto tiene como finalidad el cultivo del repertorio vocal antiguo, apenas conocido.
- d) Cursos monográficos. Tendré mucho gusto en hacer algún curso para

México D.F., 8 de mayo de 1941

los centros de enseñanza musical sobre temas que, mejor que yo, pueden sugerirlos las direcciones de dichos centros.

Señor Presidente del Colegio de México

Con este motivo se reitera suyo affo. s.s.

Jesús Bal y Gay
Jesús Bal y Gay

Plan de trabajo

- a) Estudio de la música popular mexicana. Dentro de una gran variedad de temas, para comenzar, lo que se refiere al Corrido. Este aspecto del folk-lore mexicano está estudiado por mí en todas sus facetas formales --for-
ma literaria y forma musical--.. Al mismo tiempo y como complemento de
este trabajo, se propone estudiar las influencias españolas en la mús-
ica popular mexicana, trabajo de decentración indigenista para llegar a
saber qué es lo mexicano.
- b) Investigación de archivos musicales. Es de urgente necesidad conocer
lo que de música antigua --manuscrita o impresa-- haya en la República.
Los siglos XVI y XVII que tan excelentes músicos vocales dieron en todos los
países, han de tener en contribución mexicana. Si los elementos y la de-
cisión humana no la enjuician por completo, esoto dar a conocer más
de México de hace cuatro siglos.
- c) Simultáneamente con esos trabajos, seguiré intensificando la labor
de los Cantores Oléales Mexicanos que fundé en 1940 y que considero
de gran importancia para la cultura musical del público, ya que este
texto tiene como finalidad el cultivo del repertorio vocal antiguo,
especie coral.
- d) Curso de armonización. Seré mucho gusto en hacer algún curso para

F. ay: Bal y Gay

Núm. 27.

México, D.F. a 9 de enero de 1941.

Sr. D. Jesús Bal y Gay
Ciudad.

Señor Bal y Gay:-

Me encarga el Lic. Cosío Villegas le ruego a usted tenga la bondad de pasarse por estas oficinas para informar sobre la marcha de la impresión del Cancionero de Uppsala.

Atentamente

Agueda F. Sarralde.

Núm. 26.

Exp: Bal y Gay.

México, D.F. a 9 de enero de 1941.

Sr. Dr. D. Adalberto García de Mendoza
Director del Conservatorio Nacional de Música
Moneda, 16.
Ciudad.

Señor Director y muy estimado y fino amigo:-

Continuando nuestra grata colaboración con ese organismo de su acertada dirección, por encargo de la Junta de Gobierno de El Colegio de México (antes Casa de España) me complazco en ofrecer a usted, por cuenta nuestra, algún curso pertinente a estudios musicales a cargo del miembro de este Colegio señor don Jesús Bal y Gay, cuyas aptitudes y méritos usted ya conoce. El mismo llevará a usted estas líneas para que usted acuerde lo que le convenga y tenga la bondad de comunicármelo a fin de regularizar con el señor Bal y Gay nuestro compromiso.

Lo saluda atentamente su afectísimo amigo y seguro servidor



Alfonso Reyes.

México, D.F. a 17 de marzo de 1941.

Exp: Bal y Gay

Sr. D. Jesús Bal Y Gay
Crozco y Berra, 83.
Ciudad.

La Junta de Gobierno de El Colegio de México aprobó en su última reunión encargar al Presidente y Secretario de ella pedir a todos los miembros de esta institución que hacen investigaciones que rindan con toda puntualidad para el día último de cada mes un informe breve de la marcha de las investigaciones encomendadas a ellos.

Con el propósito de regularizar este acuerdo, ruego a usted en consecuencia, se sirva enviarnos un informe de los resultados de su investigación por los meses de enero y febrero tanto del Estudio de la música popular mexicana como de la investigación de Archivos musicales.

Fuera de este acuerdo quisiera rogar a usted también se sirva usted informarnos sobre si llegó usted a algún acuerdo con el Director del Conservatorio Nacional de Música para dar en esta institución algún curso, pues el Colegio no ha recibido informes ni de usted ni del Director.

Atentamente,

Daniel Cosío Villegas.

Orozco y Berra, 83.

México D.F. 22 de marzo de 1941

Exp: Bal y Gay

Sr. Secretario de El Colegio de México.

Pánuco, 63.

Ciudad.

De acuerdo con los deseos de esa Junta de Gobierno, tengo el gusto de exponer el resultado de mis trabajos para EL Colegio de México durante los pasados meses de enero y febrero.

1º. Con relación a mi proyectado Estudio de la música popular mexicana, me es muy grato comunicar a ustedes que he terminado la tarea previa de análisis formal del Corrido y en estos momentos comienzo la clasificación de las diversas melodías con vistas a una final definición del tipo. Espero que el trabajo podrá estar terminado en el próximo mes de mayo.


2º. El curso que había de dar en el Conservatorio u otro centro docente análogo sufrió un retraso debido a la necesidad de encontrar un tema interesante y que al mismo tiempo no ocasionara interferencias con los desarrollados por los profesores titulares de esos centros. Para ello consulté con personas conocedoras de la enseñanza musical en México y como resultado de esas conversaciones decidí que el tema ---que someto a la aprobación de esa Junta de Gobierno--- sea: Estilografía musical. Su estudio a través de la música de piano. Por razones de su mejor organización y salvo que ustedes decidan otra cosa, preferiría desarrollar ese curso en la Facultad de Música, y podría comenzar en el entrante mes de abril.

Otro curso posible dentro del presente año académico sería acerca de La Polifonía clásica, ampliación al dado por mi en el

Conservatorio durante el año pasado.

3º. Respecto de la investigación de Archivos musicales, tengo que comunicar a ustedes que mientras no termine el trabajo sobre el Corrido no me conviene entregarme a aquella, a fin de no interrumpir mi actual labor con posibles desplazamientos fuera de esta ciudad. Inicié ya la tarea informativa previa en conversaciones con personas conocedoras de algunos archivos, con lo cual se va ganando algún tiempo.

Atentamente de ustedes,


Jesús Bal y Gay

México, D.F. 2 de Mayo de 1941.

Fray: Jesús Gal y Gay

Imprenta y Litografía Graue, S.A.
Apartado 2304
Ciudad.

Muy señores nuestros:

Queremos recordar a ustedes de la manera más formal, el compromiso que celebraron con nosotros el 11 de junio del año pasado para litografiar a una tinta 9500 hojas de papel que componería la parte musical de nuestra edición del Cancionero de Upsala. Según ese compromiso el plazo para la entrega del trabajo venció el 4 de diciembre de 1940, lo cual quiere decir que existe ya un retraso de parte de ustedes de cinco meses, o sea casi otro tanto del plazo primitivamente convenido,

Sabemos por explicaciones verbales que en su oportunidad se sirvieron ustedes darnos, que han encontrado ciertas dificultades imprevistas para dar término al trabajo, pero independientemente de que aún así ustedes ofrecieron entregarlo en un plazo que ha vencido ya, comprenderán que no podemos continuar en una situación de esta naturaleza.

Les rogamos encarecidamente se sirvan darnos una contestación clara y final a este asunto para poder proceder conforme lo exigen nuestros intereses.

Muy atentamente,

Daniel Cosío Villegas
Secretario.

M.M.

Exp: Bal y Gay

Núm. 494.

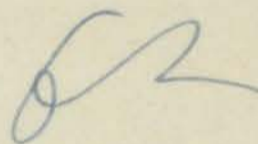
México, D.F. a 10 de julio de 1941.

Sr. D. Jesús Bal y Gay
Orozco y Berra, 83.
CIUDAD.

Mi querido Bal y Gay:-

No lleva trazas de obtenerse el salón verde para el curso de Salazar y para el de usted. Salazar ya se resolvió a volver a la Facultad de Música. En consecuencia, conviene que ya nos arreglemos para que usted desarrolle también su curso en dicha Facultad. Lo espero para cualquier detalle.

Saludos afectuosos a Rosita y a usted



Alfonso Reyes.

Núm. 556.

Exp. Gal p Say

México, D.F. a 7 de agosto de 1941.

Imprenta y Litografía Graue, S.A.
Sa. Revillagigedo, 89.
Ciudad.

Muy señores nuestros:-

Recordarán ustedes que el 4 de junio de 1940 sometieron para su aprobación un presupuesto para litografiar a una tinta 9,500 Hojas de papel según original que dimos a ustedes; que entre las condiciones de nuestro contrato figura la de entregar el trabajo a los seis meses contados a partir de nuestra aprobación. Del mismo modo que, en nuestra carta del 8 de junio, aprobamos las condiciones propuestas por ustedes y que, el 11 de julio, nos dieron por escrito una aprobación formal a las mismas.

Después de transcurrido con exceso el plazo convenido para la entrega del trabajo, se sirvieron presentarse a nuestras oficinas para explicar el retraso arguyendo que la falta de punzones de buen acero les había impedido hacer la entrega dentro del plazo previsto, pero que en un mes más lo harían.

Como quiera que han transcurrido siete largos meses sin haber tenido siquiera la atención de explicarnos el nuevo retraso, les escribimos la presente para rogarles nos informen por escrito la situación de nuestro trabajo y nos digan la fecha precisa en que va a ser entregado. En el concepto de que de no recibir una respuesta pronta y satisfactoria nos veremos en la penosa necesidad de poner este asunto en manos de nuestros abogados.

Confiando en recibirla oportunamente somos suyos atentos y seguros servidores

Daniel Cosío Villegas.

Curso de

ESTILOGRAFIA MUSICAL

Los elementos estilísticos en la música de piano

por

Jesús Bal y Gay

El presente curso tiene por objeto la definición de los diversos elementos que integran el estilo en Música. Intenta demostrar cómo en cada época y en cada uno de los grandes compositores se pueden aislar ciertos elementos característicos que han de servir, tanto al estudioso como al mero aficionado, de normas para identificar una determinada composición. No basta con saber que esta Sonata es de Beethoven; es necesario que sepamos por qué no podría ser de Mozart.

Siendo, pues, ante todo un "ensayo de definición estilística", las presentes lecciones no abarcarán toda la Historia de la Música, ni todos los géneros musicales. Se limitarán a la música de piano -y dentro de ella a las figuras más representativas-, con lo que se facilitará grandemente la ejemplificación. Esta se compondrá de numerosos discos gramofónicos y piezas y fragmentos ejecutados en el piano.

El curso es público y gratuito.

Programa.

Concepto del Estilo.- La música de tecla en la España del siglo dieciséis.- Antonio de Cabezón.- Los virginalistas ingleses.- William Byrd, John Bull, Giles Farnaby, Martin Peerson.- Los clavecinistas franceses.- Couperin, Daquin, Rameau.- Los dos Scarlatti.- Antonio Soler.- Johann Kuhnau.- Juan Sebastian Bach.- Haydn.- Mozart.- Beethoven.- Schubert.- Mendelssohn.- Chopin.- Schumann.- Liszt.- Brahms.- Los nacionalistas del siglo diecinueve.- Debussy.- Ravel.-

Curso de

ESTILOGRAFIA MUSICAL

Los elementos estilísticos en la música de piano

por

Jesús Bal y Gay

El presente curso tiene por objeto la definición de los diversos elementos que integran el estilo en Música. Intenta demostrar cómo en cada época y en cada uno de los grandes compositores se pueden aislar ciertos elementos característicos que han de servir, tanto al estudioso como al mero aficionado, de normas para identificar una determinada composición. No basta con saber que esta Sonata es de Beethoven; es necesario que sepamos por qué no podría ser de Mozart.

Siendo, pues, ante todo un "ensayo de definición estilística", las presentes lecciones no abarcarán toda la Historia de la Música, ni todos los géneros musicales. Se limitarán a la música de piano -y dentro de ella a las figuras más representativas-, con lo que se facilitará grandemente la ejemplificación. Esta se compondrá de numerosos discos gramofónicos y piezas y fragmentos ejecutados en el piano.

El curso es público y gratuito.

Programa.

Concepto del Estilo.- La música de tecla en la España del siglo dieciséis.- Antonio de Cabezón.- Los virginalistas ingleses.- William Byrd, John Bull, Giles Farnaby, Martin Peerson.- Los clavecinistas franceses.- Couperin, Daquin, Rameau.- Los dos Scarlatti.- Antonio Soler.- Johann Kuhnau.- Juan Sebastian Bach.- Haydn.- Mozart.- Beethoven.- Schubert.- Mendelssohn.- Chopin.- Schumann.- Liszt.- Brahms.- Los nacionalistas del siglo diecinueve.- Debussy.- Ravel.-

MARIANO FERNANDEZ MANERO.
Madero 69 -104-
Mexico, D. F.

Exp: Bal y Gay

Agosto 28 de 1941.

"FONDO CULTURA ECONOMICA"
Av. Madero N°. 32,
C i u d a d .

Muy señores míos:

Límito el contenido de la presente a poner en el conocimiento de ustedes que el Sr. Jesús Bal y Gay, - que ocupa el Despacho N°. 214 de la Av. Madero N°. 69 y -- del cual son ustedes Fiador, hasta la fecha esta adeudando los meses de Junio, Julio y Agosto, o sean en total ----- \$ 120.00 (CIENTO VEINTE PESOS 00/100 MON. NAC.) de renta y ----- como no ha sido posible cobrarle, mucho les agradeceré exijan al Sr. Bal y Gay liquide su adeudo en un plazo de 10 días, pues de lo contrario me vería en la necesidad de molestar a ustedes para el cobro de la cantidad citada.

Dándoles a ustedes las mas expresivas gracias por la atención que se sirvan dar a la presente, aprovecho para subscribirme como su atto. y s. s.

El Administrador
del Edificio .

M. Fernandez Manero
.....
Mariano Fernandez Manero.

*Transcribir
Bal y Gay*

MFM/fsd.

México, D.F. a 29 de agosto de 1941.

Núm. 617.

Exp: Bal y Gay

Sr. D. Jesús Bal y Gay
Crozco y Berra, 83.
CIUDAD.

Estimado amigo:-

Acabo de recibir la carta que transcribo a usted a continuación:

MARIANO FERNANDEZ MANERO
Madero, 69-104-
México, D.F.

Agosto 28 de 1941.

"FONDO DE CULTURA ECONOMICA"
Ave. Madero, n° 32.
C I U D A D.

Muy señores míos:

Limito el contenido de la presente a poner en el conocimiento de ustedes que el Sr. Jesús Bal y Gay, que ocupa el Despacho N°. 214 de la Ave. Madero N°. 69 y del cual son ustedes Fiador, hasta la fecha está adeudando los meses de Junio, Julio y Agosto, o sean en total-----
\$ 120.00. (CIENTO VEINTE PESOS 00/100 MON. NAC.) de renta y como no ha sido posible cobrarle, mucho les agradeceré exijan al Sr. Bal y Gay liquide su adeudo en un plazo de 10 días, pues de lo contrario me vería en la necesidad de molestar a ustedes para el cobro de la cantidad citada.

Dándoles a ustedes las más expresivas gracias por la atención que se sirvan dar a la presente, aprovecho para subscribirme como su atto. y s.s.

El Administrador del Edificio.

Firmado: Mariano Fernández Manero.

MFM/fsd.

Muy atentamente,

Daniel Cosío Villegas.

Exp: Bal y Gay
México DF ., 5 de septiembre de 1941

Lic. D. Daniel Cosío Villegas

Mi distinguido amigo: En contestación a su atta. de 29 del pasado agosto, tengo el gusto de comunicar a V. que el asunto a que se refiere ha quedado liquidado por completo. Todo fué debido a un error por parte de la persona que se había encargado de liquidarlo.

Aunque no culpa mía, le ruego me dispense si alguna molestia pudo ocasionar a usted.

Suyo siempre cordial amigo,



Jesús Bal y Gay

Núm. 631.

Exp: Bal y Gay

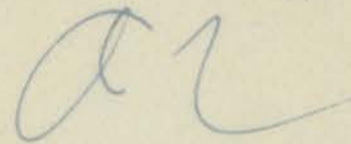
México, D.F. a 9 de septiembre de 1941.

Sr. D. Jesús Bal y Gay
Orozco y Berra, 83.
CIUDAD.

Mi querido amigo:

La Junta de Gobierno de El Colegio de México, en su última sesión, consideró el proyecto de presupuestos y trabajos para el año entrante y juzgó conveniente recordar a usted con tiempo, para su gobierno, que nuestro compromiso termina el 31 del próximo mes de diciembre. Al mismo tiempo, me ha encargado que ofrezca a usted la expresión de sus vivos agradecimientos por la colaboración con que nos ha honrado.

Lo saluda afectuosamente su amigo



Alfonso Reyes.

México, D.F. a 11 de septiembre de 1941.

Exp: Bal y Gay

Sr. D. José Rocabruna
Director de la Facultad de Música de la
Universidad Nal. de México
Marsella, 25.
CIUDAD.

Núm. 652.

Maestro y muy estimado amigo:

Continuando la realización del programa de colaboración que hemos tenido el gusto de ofrecer a usted para este año, le presento con estas líneas a nuestro catedrático don Jesús Bal y Gay quien, en las condiciones que usted lo disponga, y por cuenta del Colegio, podrá ofrecerle un curso de Estilografía musical conforme al programa que él lleva.

En espera de sus amables letras al respecto, lo saluda con todo afecto su viejo amigo y s.s.



Alfonso Reyes.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Exp: Bal y Gay

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

México, D. F., a 6 de octubre de 1941

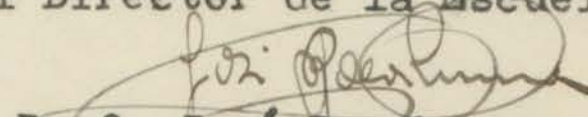
Señor Lic. Alfonso Reyes
Colegio de México
P r e s e n t e

Muy estimado y fino amigo:-

En contestación a su amable carta referente al curso de Estilografía musical, a cargo del catedrático don Jesús Bal y Gay, perteneciente al Colegio de México a su digna dirección, me permito una vez mas - darle las más expresivas gracias por la deferencia -- que tiene para esta Escuela dependiente de la Universidad Nacional. Dicho catedrático ya principió a dar sus conferencias con todo éxito.

Atentamente queda a sus órdenes su siempre amigo y servidor.

El Director de la Escuela,


Prof. José Roaabrúna.

JR/aa

Núm. 737.

Exp: Bal y Gay

México, D.F. a 3 de diciembre de 1941.

Sr. D. Jesús Bal y Gay
Orozco y Berra, 83.
Ciudad.

Muy señor nuestro:-

Vuelvo a dirigirme a usted para recordarle la entrega de su prólogo a nuestra edición del Cancionero de Uppsala permitiéndonos recordarle que al mucho retraso con que ha hecho la casa impresora el tiro de la música se suma el retraso de usted en entregar el prólogo.

Con la esperanza de que podamos recibirlo pronto,
suyo

Daniel Cosío Villegas.

ca.

27-2
Núm. 666.

Exp: Notas enviadas a
la Truena

México, D.F. a 27 de septiembre de 1941.

URGENTE

Sr. Lic. D. Alfonso D. Reyes
Secretaría de Educación Pública
Comisión Mexicana de Cooperación Intelectual
Ciudad.

Señor Secretario:

Atendiendo a la preciosa sugerencia de su circular del 21 del pasado mes de junio, adjunto a usted el programa del curso que sustentará en la Facultad de Música, Marsella, 25, el señor profesor don Jesús Bal y Gay. Asimismo le incluyo el programa del Dr. Germán García en donde se ha indicado la rectificación de fechas de sus conferencias a partir del mes de septiembre.

Muy atentamente,



Alfonso Reyes.

Núm. 974.

Exp: Libre

México, D.F. a 25 de marzo de 1942.

Sr. D. Jesús Bal y Gay
Cruz y Berra, 83.
Ciudad.

Constantinople 20

Mi querido amigo:

Ha llovido desde que no nos vemos, y lo peor es que para desmantelarnos y encharcar el suelo. Entre las muchas cosas absurdas que tengo que hacer para ver como acabamos lentamente con esto, se me ofrece rogarle que entregue usted al portador de esta carta la copia fotostática del Cancionero de Uppsala, puesto que no podría yo pedirle ya a usted otra cosa.

Saludos a Rosita y a usted de su amigo



Alfonso Reyes.

Constantinople. 20 México D.F. 26 de marzo de 1942

Ex. aj. Libro

Dr. D. Alfonso Reyes, Presidente de El Colegio de México.
Ciudad

Mi querido amigo:

El único inconveniente que tengo p.^o devolver ahora mismo la copia fotostática del Cancionero de Uppsala es que todavía no están terminadas las notas que preparo p.^o su edición. Este todavía se debe a razones de trabajo más particular con que subvenir — sin el apoyo económico que hasta 12 de enero el Colegio tuvo a bien proporcionarme y que siempre agradeceré profundamente — a las permanentes necesidades de cada día. ¿Sería mucho p.^o usted esperar unos quince días, y yo le entregaré dichas notas, más las mentadas fotos? Le agradeceré me conteste — teléfono L-23-17 — a esto, y entonces sabré a qué atenerme, cumpliré puntas sus grates indicaciones.

Saludos a todos los suyos, y para usted de un
buen amigo
Guillermo Delgado

AMP

856

ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS, INC.

ONE WEST 47TH STREET, NEW YORK 36, N. Y.

*publishers and importers of fine music*EXECUTIVE OFFICES:
589 FIFTH AVENUE
NEW YORK 17, N. Y.

April 8, 1955

El Colegio de Mexico
Mexico, D.F.
Mexico

Gentlemen:

We are the publishers of a series of music for recorders edited by Dr. Erich Katz and published under the auspices of the American Recorder Society. As you may also know, we are the American agents for B. Schott's Soehne, Mainz, and Schott & Co., Ltd., London, who are the largest publishers of recorder music in the world.

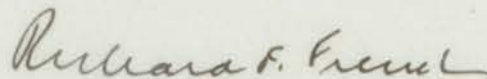
In the series sponsored by the American Recorder Society, we have been offered an arrangement for three recorders of FOUR SPANISH VILLANCICOS. The arranger has used as his source the edition of the Cancionero de Upsala, copyrighted by you in 1944 and transcribed into modern notation by Mr. Jesus Bal y Gay. As you know, this edition is the only modern reprint of a 1556 publication, the only existing copy of which is in Upsala, Sweden.

Since we believe we cannot publish these arrangements without your permission, we are writing to ask whether you would be gracious enough to give us permission to print and publish these arrangements and to sell them in all countries of the world. We would naturally make clear acknowledgment of your publication as the source from which these arrangements were made.

We should be very grateful for your early reply.

Sincerely yours,

ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS, INC.


Richard F. French
Vice PresidentRFF:ds
Enclosure

REPRESENTING: BROADCAST MUSIC, INC.; BMI-CANADA, LTD.; ED. BOTE & G. BOCK; BREITKOPF & HAERTEL; LUDWIG DOBLINGER; ENOCH & CIE.; EDITIONS MAX ESCHIG; FRANCE-MUSIC CO.; C. F. KAHNT NACHFOLGER; F. E. C. LEUCKART; NAGEL'S MUSIK-ARCHIV; OESTERREICHISCHER BUNDESVERLAG; PHILHARMONIA POCKET SCORES; B. SCHOTT'S SOEHNE; SCHOTT & CO., LTD.; N. SIMROCK; CASA MUSICALE SONZOGNO; EDIZIONI SUVINI ZERBONI; UNION MUSICAL ESPANOLA; UNIVERSAL EDITION

ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS, INC.

El Colegio de Mexico

- 2 -

April 8, 1955

P. S. I am enclosing a copy of the American Recorder Society series so that you may see the high quality of publication which we do.

RFF

Hacer expediente


México, D. F., 16 de abril de 1955.

Sr. D. Jesús Bal y Gay,
Constantinopla 20, depto. 9,
México, D. F.

Mi querido amigo:

Le ruego se entere de la carta adjunta y el anexo, y me devuelva ambas cosas comunicándome su opinión y su deseo a este respecto, pues no quiero obrar por cuenta del Colegio sin contar con usted.

Muchos saludos de casa a casa y un abrazo de su viejo y firme amigo


Alfonso Reyes
Presidente.

AR/Ja.

AMP

ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS, INC.

ONE WEST 47TH STREET, NEW YORK 36, N. Y.

publishers and importers of fine music

EXECUTIVE OFFICES:
589 FIFTH AVENUE
NEW YORK 17, N. Y.

May 23, 1955

El Colegio de Mexico
Mexico, D. F.
Mexico

Gentlemen:

On April 8th we wrote you concerning our desire to publish an arrangement for three recorders of the FOUR SPANISH VILLANCICOS. Would you be good enough to let me have a reply so that we may, if possible, proceed with this publication?

Sincerely yours,

ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS, INC.

Richard F. French

Richard F. French
Vice President

RFF:ds

México, D. F., June 3, 1955.

Mr. Richard F. French, Vice President,
Associated Music Publishers, Inc.
One West 47th Street,
New York 36, N. Y.
U. S. A.

Dear Sir:

Please excuse our involuntary delay. In answer to your letter of May 23, 1955, it is a pleasure for me to inform you that our Trustees authorizes the publication of an arrangement for three recorders of the four Spanish Villancicos as you propose it, in a friendly and cooperative way.

Sincerely yours,



Alfonso Reyes
President

AR/ja.

AMP

ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS, INC.

ONE WEST 47TH STREET, NEW YORK 36, N. Y.

publishers and importers of fine music

EXECUTIVE OFFICES:
589 FIFTH AVENUE
NEW YORK 17, N. Y.

June 8, 1955

Mr. Alfonso Reyes, President
El Colegio de Mexico
Durango 93
Mexico 7, D.F.

Dear Mr. Reyes:

We are very grateful to you for your consent to our publication of the four SPANISH VILLANCICOS. We shall, of course, give the proper copyright notice and will be delighted to send you copies of the printed publication. Please convey our thanks to the trustees of El Colegio de Mexico.

Sincerely yours,

ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS, INC.

Richard F. French

Richard F. French
Vice President

RFF:ds

Querido don Alfonso: Perdome la tardanza en devolverle la carta y el folleto de los señores de los recorridos, pero me quería hacer por correo, pues por ese medio me llegaron con un enorme retraso.

No hay inconveniente en autorizar a esos señores para que arrijen algunos villancicos, y no creo que de los puede pedir nada como desechos (eso usted decidirá). Desgraciadamente, no se trata de records sino de recorridos (plantas tradicionales entre los anglosajones) y por tanto el negocio de esa casa es el de una simple casa editorial de música. Si hubiera sido de discos, entonces sí que el Colegio habría hecho un buen negocio.

Suyo cordialmente
Genis Bal

VIERNES 10.—El Colegio de México ha organizado un curso de Estilografía Musical, a cargo de Jesús Bal y Gay, que se impartirá en la Facultad de Música de la Universidad Nacional de México, Marsella 25. A las 19.00 hs. tendrá lugar la segunda Conferencia que tratará de "La Música de Tecla en la España del siglo dieciséis".

"El Nacional"

6 - X - 1941 -

Fuenllana and the transcription of Spanish Lute-Music

J. Bal (Mexico City)

When we undertake an accurate transcription of the vocal music in the Spanish vihuela-books, we must first decide whether the tune which was sung was also played simultaneously on the instrument. Most of the Spanish *vihuelistas* adopted the tablatura consisting of six lines,

to represent the six *ordenes* or groups of strings, with numbers (1, 2, 3, . . . X) on them to show which *trastes* or frets the fingers should touch. The "o" corresponded to the "open" string (*cuerta en vazio*). The semibreves, minims, etc. indicate the length of the notes or chords within each bar. For vocal music the voice-part is represented in the tablature by numerals printed in red:¹⁾

	VI	(G)	
	V	(c)	
	IV	(f)	
Strings	III	(a)	
	II	(d')	
	I	(g')	

(Luis Milan is an exception; he reverses the order of the strings).²⁾

Now the question is whether these red figures intended to be sung were meant to be "doubled" by the vihuela.

This matter is dealt with by such scholars as Hugo Riemann, J. Wolf, J. B. Trend and L. Schrade, but they do not agree upon a general principle.

Riemann, writing on Valderrabano's *Silva de Sirenas* (1547), says: "Valderrabano fordert die Gesangsnoten durch rote Ziffern; dieselben sollen aber auch vom Instrument mitgespielt werden."³⁾

"Während gemeinhin die in die Tabulatur aufgenommenen Gesangsnoten mitgespielt werden—says J. Wolf—, verlangt Fuenllana, dass sie vom Instrument unberücksichtigt bleiben sollen."⁴⁾

J. B. Trend writes as follows with reference to *El Maestro* by Milan (1535-1536):—

"First (the author says) the song is played over on the *vihuela*, as it stands; and then, when the player hears how it goes, he plays it again singing the notes represented by red figures. (*Sabido bien de tañer: seguireys las cifras coloradas mirando que cuerda de la vihuela tocan y aquella cantareys.*) From this it is not clear whether the notes which were sung were also played on the *vihuela* at the same time. Morphy and most other researchers have assumed that they were, and no doubt the voicepart was played for singers who were not very certain of their notes. It would, however, have been a positive insult to a good singer to play his part for him on an instrument; and as the tune of a song is always better known than the accompaniment, it is more reasonable to suppose that the voice-part was not played on the

¹⁾ For further details, see the admirable *Handbuch der Notationskunde* by J. Wolf, II Teil. Berlin, 1919.

²⁾ See J. B. Trend, *Luis Milan*. Oxford, 1925.

³⁾ H. Riemann, *Das Kunstlied im 14—15 Jahrhundert*. Sammelbände der IMG. Jahrg. VII. 1905—1906.

⁴⁾ Op. cit., II Teil, p. 112.

vihuela, unless the composer specially stated that it was to be played as well as sung."⁵⁾

L. Schrade states in his edition of Milan's book:⁶⁾ "Bei der Übertragung der Gesangskompositionen ergaben sich Schwierigkeiten. Zunächst galt es, die prinzipielle Frage zu entscheiden, ob die Übertragung in dem Vihuelapart auch die Gesangnoten zu bringen habe. Die Stelle "seguireys las cifras coloradas, mirando que cuerda de la vihuela tocan y aquella cantareys" scheint einen Hinweis zu geben. Tatsächlich geht aus dem musikalischen Satz, und in ihm besonders bei Überschneidungen und Klauseln, unzweideutig hervor, dass der Vihuelaspieler die Gesangsmelodie mitgespielt hat."

With regard to Fuenllana, it is at least possible that this problem can be solved by a consideration of his *Orphenica Lyra* (1554), without reference to any other work.

I. First, let us see what the author says in his first pages (*Avisos y documentos*). "It was my intention to give the words (of these works), as it seems to me that the words are the soul of any composition; for although a piece of music may have great merit, without the words it lacks real spirit. And so, as I have said I thought it better to give the words and to indicate that part which was the most suitable for singing, by putting it in red numerals. If the student of these works pays attention to this instruction, and to others which will be given later, he will be enabled to taste the delights of singing one of the parts of the work which he is playing."⁷⁾

The work which he is playing. That is to say that the voice-part is a part of the whole composition (*compostura*) played by the *vihuelista*. This must, it seems, be Fuenllana's meaning unless, indeed, I am at fault in the interpretation of a passage written in my native language. But if there are some who still disagree with me, we will allow a certain obscurity in this paragraph of Fuenllana and consider what he says later on.

II. We find among these vocal compositions some which are either accompanied by special notices, or written down in a way quite different from what is usual in Fuenllana. These are as follows:

First Book.

1. *Pleni sunt coeli.* Duo de la misa de *Hercules*. Josquin.
2. *Benedictus.* Duo de la misa de *Pange lingua*. Josquin.
3. *Suscepit Israel.* Duo. Morales.

⁵⁾ Op. cit., p. 46.

⁶⁾ Publikationen Älterer Musik. Zweiter Jahrgang. Leipzig, 1927.

⁷⁾ ...Fue mi intincion poner les letra [a estas composturas], porque me parece que la letra es el anima de qualquiera compostura, pues aunque qualquier obra compu[e]sta de musica sea muy buena, faltandole la letra parece que carece de verdadero spiritu. Por lo qual, como dicho es, me moui a ponerla, y a señalar vna de las bozes que mas agradable fuesse para poderse cantar, que es la de la cifra colorada. Pues teniendo cuenta con esta señal y con las que adelante se pornan, el que de veras lo quisiere trabajar, sin duda podra gozar desta excellencia, que es cantar vna boz de la compostura que tañere.

4. *Si amores me han de matar*. Duo. Flecha.
5. *Suscepit Israel*. Duo. Guerrero.
6. *Fecit potentiam*. Duo. Francisco Guerrero.
7. *Fecit potentiam*. Duo. Josquin.
8. *Fecit potentiam*. Duo. Morales.

Third Book.

9. *Virgo Maria*. Motete. Morales.
10. *Credo*. De la misa de *Beata Virgine*. Josquin.
11. *Et factum est*. Lamentacion. Morales.
12. *Jubilate Deo*. Motete. Morales.
13. *Agnus Dei*. De la misa *Si bona suscepimus*. Iachet.
14. *Manus tuae*. Motete. Josquin.

Fourth Book.

15. *Pater noster*. Guerrero.

Fifth Book.

16. *Signora Iulia*. Strambote. Verdelot.

Sixth Book.

17. *Ave maris stella*. Fuenllana.

The eight items in the First Book are printed wholly in black ink and have only the two or three first words of the text.

All of these unusual items from the Third Book present the following form (with one exception): a stave in mensural notation for a voice, and the tablature, with red figures for another voice and black figures for the remaining parts. The exception is the *Lamentacion* by Morales, printed with a stave for the *cantus-firmus*, and the instrumental tablature all in black.

The items from Books Four, Five and Six are similar to those in the Third Book.

After a closer examination, we can make four groups out of these works:

- a) Instrumental versions (since the text is lacking). Tablature without red figures. Nos. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 and 8.
- b) Vocal versions with *vihuela* accompaniment. The tablature printed in black, with red numerals for a voice, and above the tablature a stave in mensural notation for another voice. Nos. 9, 10, 12, 13, 14 and 16.
- a') Tablature in black; above it a stave for the *cantus-firmus* which is also in the tablature. Nos. 11.
- b') Tablature as in b), but the voice written down in mensural notation is also in the tablature. Nos. 15 and 17.

Number 11, i. e. the *Lamentacion* for five voices by Morales, is preceded by these words: "The *cantus-firmus* part is written down in mensural notation in order that anybody wishing to sing it may do so."⁸) Here are the first bars:

⁸) "Ponese la boz del canto llano puntada en canto de organo: por que quien la quisiere cantar pueda gozar d el."

The image shows a single staff of mensural notation for the phrase "Et factum est". Below the staff are six lines of lute tablature. The tablature uses numbers 0-5 to indicate fret positions. The first line (highest) has notes 0, 2, 3, 5. The second line has 2, 3, 3, 3, 1, 3, 3, 3. The third line has 0, 2, 3, 3, 0, 2, 3, 5. The fourth line has 0, 1, 3, 5. The fifth line has 3, 3. The sixth line (lowest) has 5.

The reader will see that there are not red figures in the tablature, but the voice-part (the *cantus-firmus*) is nevertheless included among the parts played by the *vihuela*. Here is the transcription in modern notation:

The image shows a modern musical transcription of "Et factum est". It consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are E, F#, G, A, B, C, D, E. The bottom staff is a lute accompaniment in bass clef, showing chords and melodic lines that accompany the vocal line.

We have here a version which is mainly instrumental, but which nevertheless allows a performance *ad libitum* either entirely instrumental, or one in which one part is sung. Such a work is not far removed in conception from some *Glosas*, *Fantasias* and *Diferencias* on well known *chansons*, *villancicos* and *romances* so frequent in the Spanish music of the XVIth century. We can imagine Antonio de Cabezon printing his *Diferencias sobre el canto del Caballero* ("Variations on the tune El Caballero") with the *cantus-firmus* written down in mensural notation above the organ tablature. The absence of red numerals in the work by Morales indicates, I think, the wholly instrumental purpose of the tablature. But the fact that the *cantus-firmus* is at one and the same time printed separately, and is also included in the tablature with the other parts, shows that we are concerned with a work which is neither solely instrumental nor simply an accompanied song. If it were solely instrumental, there would be no separate mensural notation; if it were nothing more than an accompanied song, it would be printed with the tune in red numbers. The characteristic feature of this work is, I think, Fuenllana's explicit statement that it could be performed either as instrumental music, or as a song accompanied by the *vihuela* playing all the parts, including that sung voice. (I refer, of course, not to the original of Morales, a polyphonic work for five voices, but to Fuenllana's transcription).

But let us proceed. In the same Third Book of the *Orphenica Lyra* we find the *Credo* for five voices by Josquin, with this notice: "In the first section of this *Credo* only four parts are played in order to avoid difficulty: the fifth part is put in mensural notation... In the second section all five

parts are played, because it is not so difficult... The bass part in both sections is in red numbers."⁹⁾ Here is the beginning:

Pa - trem om - ni - po - ten - tem

Pa - trem omni

Pa - trem om - ni - po - ten - tem

Pa - trem

(The red numerals in the original are represented here by those enclosed in a circle).

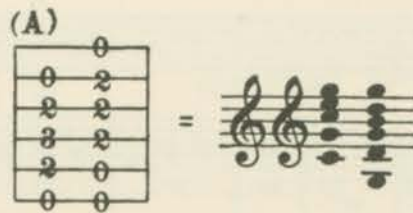
This example throws very considerable light on our problem. Fuenllana's words leave no doubt as to their meaning. In the first section four parts are to be played, in spite of the fact that one of them is printed in red, i. e. a voice-part. In the second section—there is no need to give any extract from it here—Fuenllana says explicitly that "all five parts are to be played," and this in spite of the fact that one of them is in red numbers. If Fuenllana had wished the part in red ink to be sung only, he would have written it in mensural notation, like the other. On the other hand, in the first section the tablature does not permit a performance of the whole work on the *vihuela* alone, since when there is no singer the performance would lack the part written in mensural notation only.

From these examples we can conclude that Fuenllana makes use of this very obvious device when he does not wish the voice-part to be doubled by the instrument. Therefore, when he employs the other system described on p. 17 we must assume that he does wish the *vihuela* to double the voice-part.

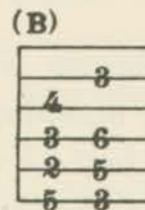
⁹⁾ "En la primera parte de este Credo no se tañen mas que las quatro bozes, por escusar dificultad: ponese la quinta boz en canto de organo, porque cantandose se pueda gozar en alguna manera de la fuga y del canto llano... En la segunda parte de este Credo se tañen todas cinco bozes porque no ay tanta dificultad... La boz del contrabaxo de la primera y segunda parte es la de la cifra colorada."

III. Having studied these examples of a procedure which is unusual in Fuenllana's work, let us examine the rest of the *Orphenica Lyra*. If by so doing we reach the same conclusions, these will be much more far-reaching with regard to the lutebooks of the period.

When we examine the *vihuela* tablature we find in it numerals as low as 0, 1, 2, 3 and 4; but also the following: 5, 6, 7, 8, etc. Now, it seems that a correct tablature should make use of the first series—unless some obstacle prevents it—since figures beyond 4 represent notes which can be obtained on the next upper strings by employing lower numbers. For instance:¹⁰⁾ $II^5 = I^0$; $V^6 = IV^1$; $IV^4 = III^0$; $VI^5 = V^0$. That is to say that on the sixth, fifth, third and second strings it seems unnecessary to employ figures higher than 4, and on the fourth string figures higher than 3.¹¹⁾ The following is an example of what may be called the "normal position":



But if it is necessary to put in tablature the chord *acec'* or $E^b e^b gb^b$, use must be made of higher numbers, as there is no other way of writing it down:



That is what would be named "abnormal position." The difference between these positions is in some ways similar to the difference between the "first position" and all the others in the violin, for example.

It is obvious that high or "abnormal" numerals must be employed when a string which is best suited for the "normal position" of one note is already bearing another. In the example (B) the third string, which should normally be producing the note *a*, is required to produce the note *c*, and for this reason we have to resort to an "abnormal position" for the first of these notes.

This justification of the "abnormality" in the tablature is however one-sided. It is as though we were dealing with an "abstract" tablature, like the organ tablature of Cabezón, for instance. But we must think too of the requirements of the fingering, and it is then that we find a complete justification for all the "abnormalities" which occur in Fuenllana.

He says in the *Prologo*: "All of this (music in *Orphenica Lyra*) before being

¹⁰⁾ The strings are represented by Roman numerals and the frets by indices.

¹¹⁾ See the scheme in p. 17.

put in tablature on paper was tested many times on the *vihuela*. And there is nothing in this book which has been written in tablature before being composed and played."¹²) His tablature is, then, essentially a practical one, very "vihuelistic," made out with the instrument in his hands, and not at all a mere abstract system of representation of sounds. But Fuenllana's main concern is not only the ease of fingering but also the greatest possible clearness in rendering the original music by means of the *vihuela*. He is very careful to avoid all slovenliness in the harmonies, and also to keep, as far as he can, a certain, as it were, "contrapuntal" sense. Thus we must consider the following observations concerning "neat playing" (*tañer con limpieza*): "It should be noted that... at times chords of four notes occur, and that between these some string is left open; and if the chord is plucked by the right hand without due care and attention the open string, if touched unwittingly, will produce a discord with the four which are being played. Such playing is not only untidy but also it gives great offence to the ear."¹³) Fuenllana gives the following examples:

¹²) "...Porque todo ello antes que se cifrase en los papeles se experimento muchas vezes en la vihuela. Y no ay cosa en este libro que primero no se aya puesto y tañido, que cifrado."

¹³) "Hase pues de notar, que algunas vezes se ofrecen consonancias de quatro bozes: entre las quales queda alguna de las cuerdas en vazio: y si la dicha consonancia no es tocada con la mano derecha con algun auiso o curiosidad, aquella cuerda que quedo en vazio, haze dissonancia frecando en ella, con las demas que estan pisadas en sus puntos o cifras. Y esto no solo es tañer suzio, pero aun da gran dessabrimiento al oydo." And he goes on: "Pongamos exemplo. Ofrecese prima en vazio, segunda en el segundo traste: tercera en el tercero: quinta en vazio: estas son quatro bozes que hazen perfecta consonancia: pero queda aqui la quarta en vazio, que viene a ser tocandole septima de la segunda, que esta en el segundo traste. Claro pues esta, que si el que toca la consonancia ya dicha con la mano derecha, se desmanda con el dedo pulgar a tocar en la quarta, que hara la dissonancia que dicho tengo. El remedio que para esto ay es facil, para qualquiera que lo quisiere vsar. Y es, que siempre que esta consonancia o otra semejante se ofreciere, el dedo pulgar con que hiere la quinta, al tiempo que da el golpe, se ha de quedar fixado en la quarta, que dixere estar en vazio, de manera que su sonido no sea ocasion de dessabrimiento. Y la misma consonancia se ofrece tocando segunda en vazio, tercera y quarta

In (A) the thumb has struck the fifth string. If by chance it touches the fourth it will produce the note *f* and make a discord. In (B) the same thing occurs: the fifth string must be avoided, for otherwise a *c* will be produced, in conflict with the chord *Ggbd'*. In (C) and (D) Fuenllana warns the player that he must keep his fingers, until the next bar, on the strings and frets which I have marked with an arrow. In (E) Fuenllana explains that if the *a* flat is played on the first string the fingers will leave the chord, but that if the *a* flat is played on the second string and on the sixth fret (as in (E')) the first chord can last throughout the bar, since the fingers can remain in their original position. This is what the composer intended.

Now, after these examples, if the needs of the instrument and of counterpoint are borne in mind we shall understand, and not dismiss as merely capricious, the following fingerings, selected, with one exception, from Book V.

en segundo traste: y sexta en vazio: estas son quatro bozes: y la quinta que queda en vazio, viene a estar en septima de la tercera en segundo traste. Digo que ofreciendose semejante consonancia se ha de vsar del auiso ya dado, que el dedo pulgar que toca a la sexta, despues de dado el golpe, ha de juntarse con la quinta, de manera que las quatro bozes suenen con distincion, y limpieza, sin que la septima ya dicha les impida. Esto se entendera en consonancias que se sufren vsar del tal remedio: como son golpes de semi-breues, o minimas. Pues si son figuras que passan con diminucion, claro se vera que no es mi intincion tractar de las semejantes. Assi mesmo se ha de tener por auiso que si se ofreciere esta consonancia, o su semejante, quinta en segundo traste: quarta y tercera en vazio: segunda en el tercero: este es golpe de minima, siguese dos de tercera, y vazio de segunda, que es otra minima. En todo este compas no se ha de quitar el dedo de la quinta, que suena en el segundo traste. Esto mesmo se entendera, sexta en el segundo traste: quarta en vazio: tercera en el tercero. La segunda minima se toca, quinta en el quarto traste, no se ha de quitar el dedo de la sexta, ni el de la tercera, hasta venir a dar con el compas en la consonancia, que adelante se pone. Esto mismo se terna por auiso en los lugares o semejantes consonancias, siempre que se ofrecieren. Tambien conuiene para tañer con limpieza, tener conoscimiento de los puntos o trastes, que son mas conuenientes a la mano yzquierda: de manera que el tocarles en diferentes trastes, o cuerdas, no sea ocasion de dexar la consonancia antes de tiempo, Exemplo. Ofrecese quinta en el tercero traste: tercera en el sexto, segunda en el quinto: prima en el tercero: pongamos caso que tocandose esta consonancia que es golpe de minima, el punto de la prima es sol, siguese otra figura de minima, que es fa, la qual se podria tañer, prima en el primero traste: y en tal caso cierto esta, que la mano yzquierda dexa la consonancia fuera de tiempo, queriendo tocar la tal figura en el traste ya dicho: donde se sigue faltar en el sonido de la consonancia, y no tañer con limpieza ni perfection. Hase pues de tener por auiso que el fa que dixe tocarse en la prima en el primero traste se ha de tañer en la segunda en el sexto. Y en esta manera no se muda la mano, ni aparta de los puntos en que esta puesta, por todo vn compas, hasta que proceda adelante con lo que sigue. Querer tractar de todas las consonancias, en que se deuen de guardar los auisos ya dados, pareceme seria prolixidad: baste que con lo ya dicho el que sabiamente lo quisiere entender, podra considerar lo que en esto dexo de dezir."

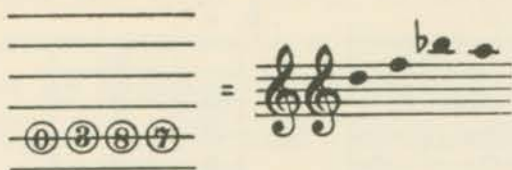
(These examples occur in: 1, *Lieta e madonna*, bars 51-53; 2, *Bella fioretta*, 31-32; 3, *Io mi pensai*, 42-43; 4, *Madonna per voi ardo*, 18-20; 5, *Oh mas dura*, 39-41; 6, *No me habéis*, last bars; 7, *Duelete de mi*, 36-37; 8, *id.*, 50-51; 9, *Quiero dormir*, 16-17; 10, *id.*, last bar; 11, *Ojos claros*, 22-23; 12, *id.*, 41-42. All of them in Book V. The example 13 is in Book I, fo. x. line 5, and is quoted by J. Wolf, op. cit. II Teil, p. 113).

If these examples were to be studied, *vihuela* in hand, it would be clear that other fingerings, more logical at first sight, are impossible. Thus, in the first example, the following appears more logical

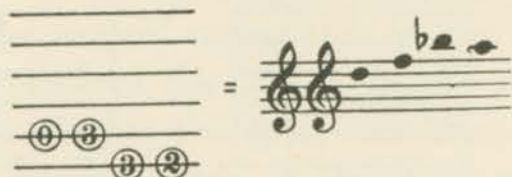
but in practice it is not.

Example No. 2 is an instance of the subordination of the other parts to the voice-part. Ex. 3 shows the same note played twice on different strings. Ex. 8 shows how Fuenllana indicates a suspension (the "4" on the fourth string, for the bass-part, can continue for the whole of the bar; but if we replace it by a "o" on the third string its length will be shortened by the red "4" in the second half of the bar. This, of course, was far from being the intention of the composer). Ex. 10 is a similar case of contrapuntal accuracy.

Now, coming back to our problem, it will be seen that the voice-part is often written down in "abnormal position" although there is room enough for it to be arranged more normally. (Ex. 1, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 12 and 13). Moreover, it would be easier to read the voice-part if it were written either in the most continuous form, or in the lowest numerals, that is to say either without passing from one line to another when a note can be written on the same line as its predecessor,



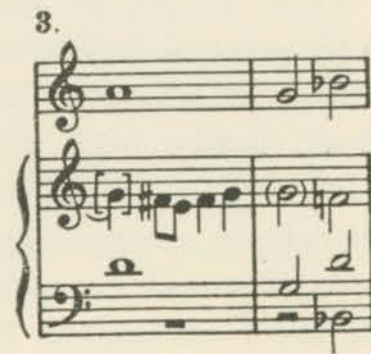
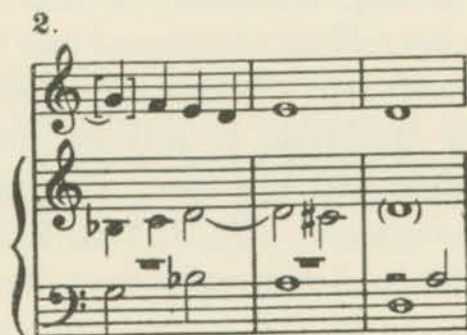
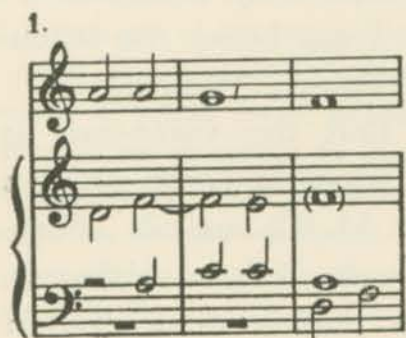
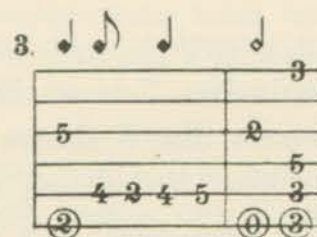
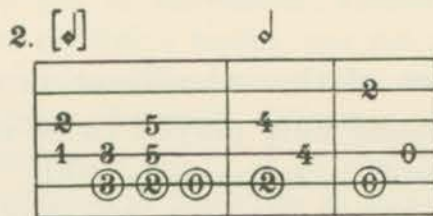
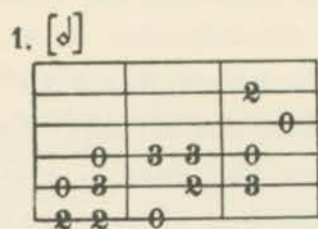
or on the contrary, by passing from line to line in order to keep the numerals as low as possible,



But the examples we have given obey neither one system nor the other. To what, then, do they conform? To the demands of the instrument only. We have a voice-part which is absolutely instrumental, and which is intended to be played.

It may perhaps be objected that the fact that the voicepart is written in instrumental form does not necessarily imply a performance in which the *vihuela* "doubles" the voice-part; that it may be a kind of writing intended for an instrumental performance of the whole work, *when there is no singer*, and that when it is sung, the instrumentalist must drop the voice-part. But against this possibility, which is indeed logical, we have the conclusions derived from the *Credo* by Josquin,¹⁴⁾ and from the following paragraph.

IV. In addition to the foregoing considerations, there is yet another, which will, I think, prove conclusive, and which also arises on contrapuntal grounds. If, when accompanying a singer, the *vihuelista* does not play the voice-part, some of the instrumental parts will be left incomplete at vital points, for in these parts there are many unisons with the voice-part. These unisons are represented in the tablature by red notes only. Here are some passages selected at random. I give only these examples because they refer to obvious cases.



¹⁴⁾ See p. 21.

(The notes in parenthesis are those implied in the unison, which is represented by a single note (red) in the tablature. No. 1 is in *Con que la lauare*, bars 17-19; No. 2, *ibid.*, 27-29; No. 3, *Bella fioretta*, 10-11.)

Let us suppress on the *vihuela* the voice-part, and we shall see that the *vihuela*-part loses its meaning by losing the notes which are in parenthesis in my transcription, creating thus a feeling of uneasiness which strong as it is in us would have been much stronger in a musician of the sixteenth century.

SUMMARY. Every transcription and every rendering of the most frequent of Fuenllana's tablatures for vocal music (in which he indicates the voice-part with red numerals) should assume that the *vihuela* always plays the voice-part.

This is the meaning of his words in the first pages of *Orphenica Lyra* ("Avisos y documentos").

The frequency of what we have called "abnormal positions" proves that the voice-part was intended to be played; otherwise that part would be written in a way easier to read, i. e. in "normal position," if not in mensural notation.

When a voice is not to be played it is written apart, in mensural notation.

All works in tablature with red numerals could be played on the *vihuela* alone. But Fuenllana seems to wish them to be sung, since he thinks that "words are the soul of any composition."

We find some cases of explicit statements that red numerals are to be played as well as sung. Nowhere is the *vihuelista* instructed to drop these red numerals when there is a human voice to sing them.

This tablature in black and red numbers was not intended for alternative performances (*vihuela* alone or accompanied voice). When Fuenllana considers that a work may be either wholly instrumental or, alternatively, an accompanied song, he makes use of a tablature written entirely in black numerals, the voice-part being separate in mensural notation. For merely instrumental music Fuenllana employs a tablature written in black numerals only, without the additional stave in mensural notation.

American Recorder Society Editions

edited by ERICH KATZ

LaNoue Davenport

A DAY IN THE PARK

Children's Suite

for Four Recorders



No. 17

SIXTY CENTS

Associated Music Publishers, Inc., New York

A DAY IN THE PARK

Children's Suite for Four Recorders*

I. Arrival

LaNoue Davenport

8 $\text{♩} = 120$

Soprano (Sound: one octave higher)

Alto

Tenor

Bass (Sound: one octave lower)

9 5 *simile*

10

15

*This Suite has been adapted from the music to the film "In Paris Parks".

COPYRIGHT, 1955, BY ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS, INC., NEW YORK
INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED
PRINTED IN U.S.A.

8 20

This system contains measures 8 through 20. It features four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves have a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

25

This system contains measures 25 through 30. It features four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music continues with rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

30

This system contains measures 30 through 35. It features four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves have a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music continues with rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

35

This system contains measures 35 through 40. It features four staves. The top staff is mostly empty. The second and third staves contain a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and rests. The word "Grave" is written above the bottom staff in measures 36 and 38.

40

This system contains measures 40 through 45. It features four staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth notes. The second and third staves contain a melodic line with eighth notes and some slurs. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and rests. The word "Grave" is written above the bottom staff in measure 41.

45

This system contains measures 45 through 50. It features four staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth notes and slurs. The second and third staves contain a melodic line with eighth notes and slurs. The bottom staff contains a bass line with eighth notes and rests.

II. Dance

8 $\text{♩} = 100$ 5

Soprano

Alto

Tenor

Bass

8 10

8 rit. 2nd time

rit. 2nd time

rit. 2nd time

rit. 2nd time

III. Carrousel

8 $\text{♩} = 120$

Soprano

Alto

Tenor

Bass

5

8 10

System 1, measures 1-3. The first staff contains a treble clef with a '3' above it. The music consists of quarter notes and rests. The second staff has a treble clef and contains quarter notes with accidentals. The third staff has a treble clef and contains a melodic line with a slur over measures 1 and 2. The fourth staff has a treble clef and contains a bass line with quarter notes.

System 2, measures 4-6. Measure 4 is marked with the number '15'. The first staff has a treble clef. The second staff has a treble clef. The third staff has a treble clef and contains a melodic line with a slur over measures 4 and 5. The fourth staff has a treble clef and contains a bass line with quarter notes.

System 3, measures 7-9. Measure 7 is marked with the number '20'. The first staff has a treble clef. The second staff has a treble clef. The third staff has a treble clef and contains a melodic line with a slur over measures 7 and 8. The fourth staff has a treble clef and contains a bass line with quarter notes. The system ends with a double bar line and repeat dots.

American Recorder Society Editions

- 1 Five "Sinfonie a Tre Voce," by Salomone Rossi.
Arranged for three recorders by Erich Katz.
- 2 Four Dances, by Melchior Franck.
Arranged for four and five recorders by Erich Katz.
- 3 Six American Folk Songs.
Arranged for three recorders by LaNoue Davenport.
- 4 Canzona, by Girolamo Frescobaldi.
Arranged for four recorders by Bernard Krainis.
- 5 Four 15th-century Chansons, by de Lantins, Binchois, Dufay.
Arranged for three recorders by Erich Katz.
- 6 Italian Villanellas of the 16th-century.
Arranged for voice and three recorders by Erich Katz.
- 7 Three Pieces for Musical Clockwork, by Joseph Haydn.
Arranged for three recorders by Robert Mottingdorfer.
- 8 3 Variations: Warum betrübst du dich, mein Herz, by Samuel Scheidt.
Arranged for four recorders by Bernard Krainis.
- 9 Music of the 13th- and 14th-centuries.
Arranged for three recorders by LaNoue Davenport.
- 10 Early American Spirituals, from Wm. Walker's "Southern Harmony."
Arranged for three recorders by Sidney Robertson Cowell.
- 11 English Music of the Early Baroque.
Arranged for three recorders by Erich Katz.
- 12 Six Lively Airs, by Jacob Regnart.
Edited for three recorders by Alfred Mann.
- 13 Ricercare del 12° Tono, by Andrea Gabrieli.
Arranged for four recorders by Bernard Krainis.
- 14 House Music of the Renaissance, by Isaak, Brumel, Lechner.
Arranged for three recorders by Erich Katz.
- 15 Three Canzonettas, by Johann Hermann Schein.
Arranged for three recorders by Winifred Jaeger.
- 16 Four Spanish Tientos, by Miguel de Fuenllana (1554).
Transcribed for four recorders by Joel Newman.
- 17 A Day in the Park.
Suite for four recorders by LaNoue Davenport.

AVAILABLE FROM

ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS, INC.

1 West 47th Street

New York 36, N. Y.

American Recorder Society Editions
edited by ERICH KATZ

FOUR SPANISH VILLANCICOS of the Early Sixteenth Century

Arranged for Three Recorders

by Joel
Newman



No. 19

SIXTY CENTS

Associated Music Publishers, Inc., New York

FOUR SPANISH VILLANCICOS

of the Early Sixteenth Century

Arranged for three recorders by
Joel Newman

[Briskly]

Soprano

Alto I
(or Soprano †)

Alto II
(or Tenor)

†Soprano must play one octave lower.

These arrangements are based on the publication *Villancicos de diversos autores, Cancionero de Upsala*, copyright 1944 by El Colegio de Mexico and are here published by permission of the Colegio.

© Copyright 1955 by Associated Music Publishers, Inc.
All Rights Reserved

ARS 19

Printed in U.S.A.

8 20

8 25

8 30

8 35

II

8 [Fast] 5

Soprano
(or Alto*)

Alto I
(or Soprano†)

Alto II
(or Tenor)

8 10

15 1. 2.

Fine

20 25 1. 2.

D.C. of Fine

*Alto must play one octave higher.
†Soprano must play one octave lower.

III

[Sustained]

8 5

Soprano (or Alto*)

Alto I

Alto II (or Tenor)

8 10

8 15

Fine

8 20 25

D.C. al Fine

*Alto must play one octave higher.

IV

8 [Fluently] 5

Soprano

Alto I

Alto II (or Tenor)

8 10

8 15

8 20 25

30

35 40

45

50 55

American Recorder Society Editions

- 1 Five "Sinfonie a Tre Voce," by Salomone Rossi.
Arranged for three recorders by Erich Katz.
- 2 Four Dances, by Melchior Franck.
Arranged for four and five recorders by Erich Katz.
- 3 Six American Folk Songs.
Arranged for three recorders by LaNoue Davenport.
- 4 Canzona, by Girolamo Frescobaldi.
Arranged for four recorders by Bernard Krainis.
- 5 Four 15th-century Chansons, by de Lantins, Binchois, Dufay.
Arranged for three recorders by Erich Katz.
- 6 Italian Villanellas of the 16th-century.
Arranged for voice and three recorders by Erich Katz.
- 7 Three Pieces for Musical Clockwork, by Joseph Haydn.
Arranged for three recorders by Robert Mottingdorfer.
- 8 3 Variations: Warum betrübst du dich, mein Herz, by Samuel Scheidt.
Arranged for four recorders by Bernard Krainis.
- 9 Music of the 13th- and 14th-centuries.
Arranged for three recorders by LaNoue Davenport.
- 10 Early American Spirituals, from Wm. Walker's "Southern Harmony."
Arranged for three recorders by Sidney Robertson Cowell.
- 11 English Music of the Early Baroque.
Arranged for three recorders by Erich Katz.
- 12 Six Lively Airs, by Jacob Regnart.
Edited for three recorders by Alfred Mann.
- 13 Ricercare del 12° Tono, by Andrea Gabrieli.
Arranged for four recorders by Bernard Krainis.
- 14 House Music of the Renaissance, by Isaak, Brumel, Lechner.
Arranged for three recorders by Erich Katz.
- 15 Three Canzonettas, by Johann Hermann Schein.
Arranged for three recorders by Winifred Jaeger.
- 16 Four Spanish Tientos, by Miguel de Fuenllana (1554).
Transcribed for four recorders by Joel Newman.
- 17 A Day in the Park.
Suite for four recorders by LaNoue Davenport.
- 18 Santa Barbara Suite.
Suite for three recorders by Erich Katz.
- 19 Four Spanish Villancicos of the Early Sixteenth Century.
Arranged for three recorders by Joel Newman.
- 20 O Lux Beata, by Michael Praetorius.
Transcribed for four recorders by Erich Katz.
- 21 Three Pieces for Three Recorders.
by Henry Cowell.

AVAILABLE FROM

ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS, INC.

1 West 47th Street

New York 36, N. Y.