

FIDELLO

REVISTA DE MÚSICA Y TEATROS

Se publica los días 1, 11 y 21 de cada mes

Oficinas: VALVERDE, 3.—MADRID



LA MUSA DEL BOSQUE

Número corriente, 20 céntimos.

Atrasado, una peseta.

GRACIAS Á TODOS

FIDELIO tiene que agradecer á los profesores, á los artistas, al público, á todos, la buena acogida dispensada á su primer número. Tan buena y tan favorable ha sido, que estamos seguros de que no corresponde á la pequeñez de la obra, que produjimos sin esfuerzo alguno. No creemos haber merecido tanto favor; pero ya que nos ha sido otorgado, nos disponemos á hacer cuanto podamos para merecerlo en lo sucesivo. Sin duda alguna, la idea que tuvimos al crear esta publicación debe de ser buena, cuando, á pesar del pobre desarrollo que le dimos, ha tenido tanto éxito.

Nuestros propósitos de mejorar constantemente comienzan á ser realidades desde este segundo número. Damos hoy, según anunciamos, nuestro primer pliego de folletín encuadernable, y damos también, sin habernos comprometido á ello, ocho páginas de música en vez de cuatro. A estos desarrollos y ampliaciones seguirán otros en plazo breve.

Como obras son amores y no buenas razones, nos abstenemos de anunciar ahora lo que pensamos hacer. Dejemos que los hechos hablen por nosotros en su día y terminamos por hoy lo mismo que hemos comenzado, esto es, diciendo: *gracias á todos*.

Beethoven

(Conclusión.)

Las obras de su último estilo (1815-1827), entre las cuales descuellan la gran misa en *re* (*Missa solemnis*), la novena sinfonía y algunos cuartetos, han sido las únicas discutidas; y no faltan críticos que sostengan que á partir de la quinta sinfonía el genio del compositor decae y su inspiración es cada vez menos clara, llegando muchas veces á la oscuridad y, en algunas, á la confusión.

Que su inspiración es menos clara en ocasiones no puede negarse. Así como las obras del primer estilo son de una extraordinaria brillantez y rebosan gracia y distinción, pero acusan todavía falta de personalidad propia y vigorosa; y así como las composiciones de la segunda época, sustraídas ya á la influencia de Mozart, son las de mayor fuerza y espontaneidad, las producciones del último estilo son de proporciones mucho más amplias, verdaderamente gigantescas algunas. En ellas pretendió Beethoven alcanzar alturas que parecían vedadas para la

música; hay en todas esas obras lo que podríamos llamar el ansia de lo infinito. Esa aspiración irrealizable en vida del hombre conduce casi siempre á la desesperación, pero al mismo tiempo determina también la producción de obras que, de otro modo, no se producirían jamás.

Hace ya algunos años que dijimos que la quinta sinfonía es Beethoven mismo, y la novena, es la humanidad. En la quinta sinfonía las turbaciones, las inquietudes del genio se resuelven brillante y vigorosamente con algo que viene á ser como la afirmación del propio valer y la seguridad en sí mismo. En la novena, Beethoven, agriado su carácter por los desengaños y por la incurable sordera que le acometió para desesperación suya y acaso para el bien del Arte, influido por sus lecturas filosóficas y por las ideas que le sugería el aislamiento á que voluntariamente se condenara, pretendió, sin duda alguna, representar las tempestades de ese océano que se ha llamado por alguien el alma colectiva de las multitudes. Lo mismo que en la quinta sinfonía, todas las dudas se resuelven, no en una negación desesperante, sino en una afirmación llena de vida; pero aquí Beethoven hubo de renunciar á su desvío por la música vocal y se acogió á la poesía, pidiéndola ayuda. No es fácil calcular á qué esfuerzos dolorosos hubiera sido obligado y acaso á qué desvaríos hubiera sido conducido Beethoven de no poder echar mano de la «Oda á la Alegría» de Schiller, ó de otra composición igualmente adecuada.

Hemos dicho que Beethoven tenía marcado desvío por la música vocal. Por eso *Fidelio*, su única ópera, no acabó de satisfacer á los aficionados. Es una obra de mucho mérito, sin duda alguna, la escena en que Leonor defiende á su esposo contra los ataques del gobernador y el final del último acto son de un efecto poderoso; pero Beethoven, demasiado personal, no se plegó, no quiso plegarse, á las exigencias de la voz y mucho menos á las del escenario; por eso ha podido decir Wagner con mucha razón: «Comparad la riqueza infinita, prodigiosa que ofrece en su desenvolvimiento una sinfonía de Beethoven con los trozos de música de su ópera *Fidelio*, y al momento comprenderéis cuán cohibido se veía aquí el maestro y cuán sofocado y cuán imposible le era llegar á desplegar su potencia original; así, como si quisiese abandonarse, una vez al menos, á la plenitud de su inspiración; ¡con qué furor desesperado se lanza á la obertura, esbozando un número de una amplitud y de una importancia hasta entonces desconocidas!» En efecto, no una ni dos, sino hasta cuatro oberturas escribió Beethoven para su ópera, de las cuales la número 3 se ha popularizado

hasta el extremo de saberla casi de memoria los aficionados entusiastas.

Beethoven era discolo, de carácter adusto, irascible, y ¿por qué no decirlo? orgulloso. Tenía conciencia de su valer y exigía su tributo de gloria; pero en el fondo tenía el corazón de un niño, y sólo llamándolas chiquilladas podría calificarse con justicia más de cuatro ocurrencias de su vida. Los malos tratos de su padre, los disgustos que después tuvo con sus hermanos, su desconocimiento del valor del dinero, que le puso muchas veces en situación difícilísima; engañado por cuantas mujeres amó ó creyó amar; enfermo incurable con la enfermedad que más puede desesperar á un músico: la sordera; todo contribuyó á que el grande hombre fuera al mismo tiempo un mísero infeliz.

Basta por ahora. No nos hemos propuesto hacer una biografía, sino marcar tan solo algunos rasgos de los más salientes de su carácter y de su obra. De Beethoven nos hemos de ocupar con mucha frecuencia y hubiera sido vano empeño quererle decir todo de una vez.

SCH.

Páginas olvidadas.

Oid á nuestros simpáticos *dilettanti* gritando incesantemente y á voz en cuello: «¡La melodía, la melodía!» Ese grito es para mí la prueba de que les sugieren esta idea obras en donde se encuentran, junto á la melodía, pasajes sonoros sin melodía alguna, y que, ante todo, sirven para dar á la melodía, tal como ellos la entienden, ese relieve que les es tan grato. La ópera reunió en Italia un público que consagraba su velada á la diversión y que, entre otras, se tomaba la de la música cantada en el escenario; prestábase de vez en cuando el oído á esta música al hacer una pausa en la conversación; durante la conversación y las visitas recíprocas de palco á palco, la música continuaba: su empleo era el que se reserva á la *música de mesa* en las comidas de aparato, á saber: animar, excitar con los sonidos la conversación que en ella languidecía. La música ejecutada con este fin y durante estas conversaciones, forma el fondo propiamente dicho de una partitura italiana; por el contrario, la música que se escuchaba realmente no llena tal vez una dozava parte de la partitura. La ópera italiana debe contener al menos un aria que se oye con gusto; para que obtenga éxito es preciso que la conversación se interrumpa y que se pueda escuchar con interés-le menos seis veces. Pero el compositor que sabe fijar la atención de los oyentes de su música hasta doce veces, es declarado hombre de genio y proclamado creador inagotable de melodías. Ahora bien, si un público semejante se halla de repente en presencia de una obra que pretende una atención igual en toda su duración y para sus partes todas; si se ve arrancado violentamente á

PIZZICATOS

todos los hábitos que lleva a las representaciones musicales; si no puede reconocer como idéntico a su idolatrada melodía lo que, en la hipótesis más feliz, sólo ha de parecerle un ennoblecimiento del ruido musical, de ese ruido que en su forma más pueril la facilitaba antaño una conversación agradable, mientras ahora le importuna con la pretensión de ser escuchado realmente, ¿cómo resentirse contra este público por su estupor y por su azoramiento? De seguro pediría a voz en grito su docena o su media docena de melodías, aunque sólo fuera para que la música de los intervalos atrajese y prolongase la conversación, la cosa capital seguramente de una velada de ópera. En realidad, lo que una preocupación rara ha bautizado con el nombre de riqueza, ha de parecer pobreza a todo espíritu ilustrado. Las ruidosas exigencias fundadas en este error se pueden perdonar a la masa del público, mas no a los críticos. Veamos, pues, de entendernos en cuanto quepa sobre este error y su origen.

Demos por supuesto que la *única forma de la música es la melodía*; que sin la melodía ni siquiera puede concebirse; que música y melodía son rigurosamente inseparables. Decir que una música carece de melodía, significa, únicamente, en la acepción más elevada: el músico no ha logrado la perfecta producción de una forma apreciable que rija con seguridad el sentimiento. Y esto indica sencillamente que el compositor está desprovisto de talento y que esta falta de originalidad le ha reducido a componer su obra con frases melódicas trilladitas y que, por lo tanto, dejan indiferente el oído. Pero, en boca del aficionado ignorante y en presencia de una verdadera música, este fallo sólo tiene una significación, y es: que se habla de una forma estricta de la melodía que, como hemos visto, pertenece a la infancia del arte musical; así, pues, el no hallar grata otra forma que esta que debe parecernos cosa pueril en verdad. Aquí, pues, trátase no tanto de la melodía como de la pura forma de danza que revistió en un principio exclusivamente.

Lo confieso: no quisiera haber dicho nada que rebajase el origen primitivo de la forma melódica. Creo haber demostrado que es el principio de la forma acabada de la sinfonía de Beethoven; lo cual bastaría para que le tributásemos un reconocimiento sin límites. Surge empero una observación, una tan solo, a saber: que esta forma que ha permanecido en la ópera italiana en su estado rudimentario recibió en la sinfonía una extensión y una perfección que en relación a este primer estado es como la planta coronada de flores a la planta naciente.

R. WAGNER.

(Párrafos de su carta a Federico Villot.—París, Septiembre 1860.)

Biblioteca FIDELIO

Comenzamos hoy a publicar en forma de folletín encuadernable una colección de

Poesías escogidas
de Ramón de Campoamor

de las que no hemos de hacer ningún elogio por ser de todo el mundo admiradas.

En nuestro número anterior se deslizaron algunas erratas, que el buen sentido de nuestros lectores habrá salvado, seguramente, sin dificultad. Haremos constar, sin embargo, que Beethoven nació en Bonn, y no en Bonen, como por error de imprenta apareció al frente del número.

**

ORIGEN DE LA POLKA

Hacia 1830, en Elbeteinir (Bohemia), un joven que estaba de sirviente en casa de un rico propietario y que acostumbraba quedarse solo los domingos, se puso para distraerse a imaginar un paso de danza adaptado a una canción de su país.

Llegaron sus amos, le sorprendieron entregado a su diversión y, lejos de regañarle, le hicieron repetir aquella misma noche esta danza en sus salones, donde se daba una magnífica *soirée*. En ésta tocaba el músico José Neruda, el que anotó en seguida el aire y el paso. La novedad de esta danza hizo que bien pronto se pusiera de moda, ejecutándose en todos los bailes de aquella villa.

En 1835 fué conocida en Praga, donde se le puso el nombre de *Bulka*, que significa mitad.

Cuatro años después una banda de música de Praga la propagó en Viena, donde se recibió como un gran suceso. Esto hizo que un maestro de baile de Praga, llamado Baab, fuese a París y en el teatro El Odeon bailó por primera vez la célebre polka; desde entonces se ha propagado por todo el globo.

La primera polka que se imprimió fué de Francisco Hilmar, profesor de música en Kopidlée, y al que designan generalmente como inventor de esta danza.

M. DELGADO CASTILLA.

**

Al igual de otros muchos grandes hombres, Beethoven era sumamente distraído. Y es que la distracción no consiste tanto en no reparar y pensar en las cosas, como en pensar en algo determinado, con tal intensidad, que la atención cierra sus puertas a todo lo demás.

Cuéntase que un día entró el sublime sordo en un restaurant de Viena, pidió la lista y, en vez de elegir, se puso a escribir en el respaldo lo que de improviso le soplaba la musa. Después de un buen rato y convertida ya la lista en una partitura, se levantó y preguntó al mozo lo que debía.

—No debe usted nada, porque no ha comido usted todavía.

—¡Cómo! ¿Estás seguro de que no he comido?

—Ya lo creo, y tan seguro!

—Pues bien; traeme algo.

—¿Qué quiere usted?

—Lo que tú quieras.

Cosa parecida le ocurrió a Newton; pero al insigne matemático le resultó la aventura más desgraciada, porque, aprovechando sus distracciones, cuentan que el ama de gobierno le hizo creer que había comido, aun cuando los agujonazos del hambre se hacían sentir; y de ese modo encubrió los latrocinios del gato y los descuidos propios.

**

HANS SACHS—SAN CRISPÍN

El gremio de zapateros de Viena ha construido para su domicilio social un confortable hotel, que ha decorado con una magnífica estatua de Hans Sachs, poeta y músico zapatero, cuyo nombre ha sido popularizado por la obra de Wagner *Los maestros cantores*. Todo iba bien, pero de improviso surgió para la inauguración una dificultad inesperada: el cura de la parroquia, invitado por el gremio para bendecir su nueva casa, se negó

rotundamente a officiar, mientras no se hiciera desaparecer la estatua del maldito poeta protestante, autor del *Ruiseñor de Wittenberg*, escrito en honor de Lutero.

El presidente de la corporación zapateril vienesa, Mr. Bitza, se apresuró a ordenar quitasen la estatua, lo cual no dejó de ocasionar algunos gastos, y en seguida se trató de ver qué había de hacerse con ella. Un zapatero ingenioso ha propuesto transformarla en una imagen de San Crispín, que es el patrón de la zapatería, y actualmente está la proposición en estudio con grandes probabilidades de ser aprobada.

Es lástima que Wagner no pueda ver al personaje de su ópera convertido en santo por los zapateros de Viena.

Nuestra música.

Con este número repartimos **ocho páginas de música**, seis de las cuales están ocupadas por

El sueño del Niño Jesús, villancico para tenor y coro de C. Zavala, escrito expresamente para FIDELIO; y dos por un

Villancico viejo a tres, de Esteban Daza, año 1576, transcrito de la notación por cifra de vihuela, por G. Morphi.

DEL REAL

(Noticias por teléfono.)

Después de *Los Puritanos*, ópera de inauguración, se han puesto en escena en el regio coliseo las siguientes obras:

Rigoletto.—La Pacini cantó con las monadas y el *artificio* de costumbre. Constantino, un tenor de férreos pulmones, debutó con éxito: no dijo mal la balada; en el dúo dió pruebas de facultades y resistencia, y en la canción fanatizó a sus paisanos. Aquel día entraron muchos vizcaínos en el *Paraiso*.

El baritono Guaccarini, algo cansado de voz.

Con la segunda representación debutó Esperanza Clasenti: una distinguida aficionada. ¿Empezamos ya, Sr. Arana? Fué muy aplaudida como tiple de porvenir y espléndida mujer de presente.

Dirigió el maestro Tolosa.

Aida.—Debut de la Darclee y la Parsi. Esta es una contralto de primera; aquella una veterana de la escena que lucha victoriosamente con el tiempo.

Cática, en clase de *Radamés*, desigual.

Guaccarini, baritono universal, más cansado que en *Rigoletto*.

Vidal, bajo de la *tierra*, escaso de facultades.

Algo más favorecido por la naturaleza, pero no mucho, Verdagner.

La orquesta, mal: Mugnone, el gran Mugnone, hecho un lío toda la noche.

La Bohemia.—Mugnone se desquita en esta obra del fracaso de *Aida*.

Ópera bien puesta, mejor llevada, y la batuta en su sitio.

Debuta la Carelli, que es una buena adquisición para la empresa, porque es de las tiples que dan dinero.

Emma Carelli y Alejandro Bonci, espléndida *Bohemia*: ¡bella entrada!

La Giardini deshaciendo la *Musette*. ¡En los Jardines se ha hecho mejor!

Rebonato, bravo baritono: aplausos.

Ercolani: buen bajo, estudioso é inteligente.

Perelló, acertado en la *Vechia Zimarra*.

La escena innovada y la partitura desconocida: ¡Bravo Mugnone!

Hasta otro día.

CLARÓN.

FIDELIO

REVISTA DE MÚSICA Y TEATROS

Publicase los días 1, 11 y 21 de cada mes.

Valverde, 3.—Madrid.

Da con cada número cuatro páginas de música cuando menos y además un pliego de folletín encuadernable. Esta publicación resulta absolutamente gratis, pues además de lo dicho regala obras á elección de los abonados por todo el valor de la suscripción. Es decir, que el recibo de la suscripción vuelve á tomarse como dinero para el pago de esas obras.

Obras de regalo.

Esta lista se renovará todos los trimestres.

Obras que FIDELIO puede servir á sus suscriptores
con el 10 por 100 de descuento.

OBRAS	Valor.	OBRAS	Valor.
PIANO SOLO			
Alvarez (G.).—Flor de lis.—Pasodoble dedicado á S. M. el Rey.....	1,50	Alfonso (J.).—Villancico á tres voces y órgano (letra latina).....	2,25
Arista (A. S.).—¡Viva Linares!—Pasodoble.....	1,50	— Ecce panis (motete); una voz y órgano (idem).....	0,75
Bailes populares españoles:		Alvarez (A.).—Suspiros de España.—Pasodoble.....	2
— Cuatro sevillanas, números 1, 2, 3 y 4.....	1	Ayúcar (Ed.).—Invocación y suplica á Santa Cecilia (voces y órgano).....	2
— Cuatro idem, números 5, 6, 7 y 8.....	1	— Le Matin.—Rondó brillante para piano.....	2
— Peteneras.....	1	Cabrera (J.).—Un pensamiento.—Valses para piano.....	3
— Zapateado.....	1	Chica (A. de la).—El Lirio.—Vals fácil.....	1
— La Maja Jerezana.....	1	Espino (F.).—Ocho estudios progresivos (autografiados) de solfeo para el cambio de todas las claves.....	3
— La bella española.....	1	Fuentes (A.).—Serenata-vals de Coote, para guitarra.....	2
Fonrat (J.).—Elegance.—Polka.....	1,25	García (A.).—El 5.º de Montaña.—Pasodoble con cornetas para banda (papeles sueltos).....	1,50
Merera (F.).—¡A Carcagente!—Pasodoble.....	1,50	Hurtado (C.).—El 4.º de Montaña.—Pasodoble idem, id.....	2
Yuste (M.).—La Jura del Rey.—Marcha militar dedicada á S. M. el Rey.....	2	Marcos (J.).—La Montaña.—Capricho para piano.....	1,50
PIANO Y CANTO			
Chalons y Hermoso.—Sevillanas de la zarzuela «El pillo de playa».....	0,75	Muñoz (P.).—Wagner, gran reformador de la música.—Bibliografía (Un tomo).....	1
Francés (J.).—La última guajira.—Ecos de la manigua recogidos en campaña por D. A. Saint-Aubin.....	1,50	Ortiz (M.).—Muy bonita.—Gavota para piano.....	2
BANDA			
Haedo (C.).—Córdoba.—Pasodoble (papeles sueltos).....	1,50	Olivera (L.).—Carnavalina.—Capricho.—Polka para piano.....	1,50
Yuste (M.).—La Jura del Rey.—Marcha militar (idem).....	2,50	Yuste (M.).—Flores de Invierno.—Valses idem.....	3
— Isabelita.—Mazurka (idem).....	2,50	— En formación.—Pasodoble para banda (partitura).....	3
— Marcha Real española.—Partitura.....	1	— Gratitud.—Marcha á paso lento idem.....	3

Los que deseen adquirir obras que importen más que el recibo de la suscripción pueden hacerlo pagando la diferencia en metálico.

Los suscriptores de provincias deberán incluir, al hacer el pedido, un sello de 25 céntimos para el certificado, sin lo cual no respondemos de la seguridad del envío.

Precios de suscripción.

España..... Trimestre 2,50 pesetas.

Año..... 10,00 "

Extranjero: Año..... 15,00 francos.

Número corriente: 20 céntimos.

Número atrasado: 1 peseta.

NOTA: Los que se suscriban desde la fundación y deseen pagar por trimestres naturales podrán hacerlo abonando por el cuatrimestre Diciembre, Enero, Febrero, Marzo, 3,25 pesetas.

Pídanse números de muestra gratis á las

OFICINAS: VALVERDE, 3.—MADRID

Madame NOTTIN

SOMBREROS

Últimos modelos de París.

Ventura de la Vega, 14.—MADRID

SANTIAGO REIGON

CALLISTA

27—CRUZ—27

PIANOS

Pleyel, Gaveau, Bord, Chassigne,
Kallman, Estela.

Y

gran surtido fabricados
en esta Casa, garantizados

ÓRGANOS DE IGLESIA Y SALÓN

Alquileres y plazos
desde 25 pesetas.

3—VENTURA DE LA VEGA—3

Talleres: VENTOSA, 19

ACADEMIA DE BAILES NACIONALES

Barco, 35 — MADRID

PROFESORA:

E. FRANCO

DIRECTOR:

M. TURRIÓN

Enseñanza completa en quince días de
Vals, Polka, Mazurca, Schotis, Habanera, etc.

Cinco pesetas semanales

Preparación en dos meses para artistas
de teatros y salones.

SEVILLANAS, TANGO Y PETENERAS

Todas las bailarinas son discípulas de esta
Academia.

Guitarrería Universal

HIJOS DE GONZÁLEZ

Premiados en varias Exposiciones

Sociedad Matritense, 1866.—París, 1867.—Zaragoza, 1868

Carretas, 33.—MADRID

Se da razón

De una profesora de francés. Lecciones á
domicilio.

De un afinador de pianos.

De varios profesores de piano y solfeo.

Dirigirse á la Administración de FIDELIO

Valverde, 3.—MADRID

EL SUEÑO DEL NIÑO JESÚS

VILLANCICO

PARA TENOR Y CORO

G. ZAVALA

ÓRGANO
ó
PIANO

Tiples y Tenores

Coro

Barítonos y Bajos

Ve-nid a - cá pas - tor - ci - tos pa - so á pa - so a - cá - ve -

Ve-nid a - cá pas - tor - ci - tos pa - so á pa - so a - cá - ve -

Panderetas, zambombas, etc.

- nid y en - to - ne - mos dul - ce can - to que ya el ni - ño vá á dor - mir. Duer - me

- nid y en - to - ne - mos dul - ce can - to que ya el ni - ño vá á dor - mir. Duer - me

- ne - mos dul - ce can - to que ya el ni - ño vá á dor - mir Ve - nid a -

- ne - mos dul - ce can - to que ya el ni - ño vá á dor - mir

- cá ve - nid a - cá pas - tor - ci - tos Ve - nid a - cá pas - tor -

Ve - nid a - cá ve - nid a - cá sí Ve - nid a - cá pas - tor -

- ci - tos pa - so á pa - so acá ve - nid y en - to - ne - mos dul - ce can - to que ya el

- ci - tos pa - so á pa - so acá ve - nid y en - to - ne - mos dul - ce can - to que ya el

ni- ño vá á dor mir que ya el ni- ño vá á dor- mir vá á dor- mir

ni- ño vá á dormir que ya el ni- ño vá á dor- mir que ya el ni- ño vá dor-

Venid a cá pas — tor- ci — tos ve — nid a cá pas — tor- ci — tos

— mir. Ve — nid a — cá pas — tor — ci — tos ve — nid a — cá pas — tor —

Ve nid a cá ve nid a cá

— ci — tos ve — nid a — cá ve- nid a — cá Ve- nid a — cá

FIN

Andantino

Tenor

Estrofa

mf dim

á tempo

rall

p

dim

pp

Duer — me ni — ño a — rru —

cresc

— lla — do á los e — cos de mi lán — gui da y dul — ce can — ción

cresc

cresc

duer — me ni — ño al com — pás que te

pp

cresc

lle — van los la — ti — dos los la — ti — dos de mi co — ra —

dim

p

— zón Duer — me ni ño duer — me

pp

Duer — me ni ño duer — me Duer — me

cresc. *f* *rall dim* *á tempo* *p*

cresc. *f* *á tempo*

ni — ño a — rru — lla — do á los e — cos de mi lán gui da y

cresc *cresc*

dim
dul — ce car — eión *p* Duer — me ni — ño al com — pás que te

dim
lle — van los *f* la — ti — dos *p* de mi co — ra — zón *dim* *cresc*

f Duer — me ni — ño *p* duer — me *morendo*
f *p* *moreno* *D.C. hasta FIN*

II

Si te falta una cuna mullida
En el pobre portal de Belen
Yo hare, niño, que duermas mecido
De mis brazos al suave vaiven.

III

Ya se yó que aunque cierres tus ojos
y aunque en sueño dulcísimo estés.
con los ojos del alma me miras
con los ojos del alma me ves.

A. Daga de María. S. J.

Villancico viejo á tres

ESTEBAN DAZA 1576.

TRANSCRIP: DE G. MORPHI.

Despacio.

VOZ.

Da - mea - co - ji - daen tu ha - - - to
Mi - ra que el tiem - po seen - sa - - - ña

ORGANO
Ó
PIANO.

Buen pas - - - tor que Dios te due - la!
Pas - tor - - - ci - co Dios

Ca - ta que en el mon - - - te ye - - - la.

(sic)

Ca . ta queen el mon . . . te ye . . . la.

VUELTA.

Es . . . ta no . . . cheen tu ca . ba . ña
Que de a . . . mo . res las . ti . ma . do

a . co . je al tris . . . te cu . . y . . . ta . . do,
an . da por es . ta mon . . . ta . . ña.