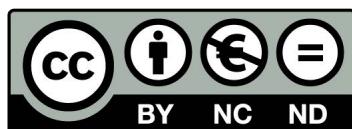


TAÑER
VIHUELA
SEGÚN
JUAN BERMUDO

POLIFONÍA VOCAL Y
TABLATURAS INSTRUMENTALES

JOHN GRIFFITHS

La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2526>



Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- **BY (Reconocimiento):** Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
- **NC (No comercial):** La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.
- **ND (Sin obras derivadas):** La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

TAÑER VIHUELA

*

POLIFONÍA VOCAL Y TABLATURAS INSTRUMENTALES

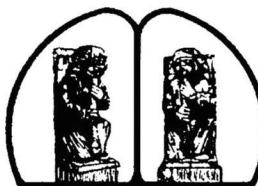
TAÑER VIHUELA

SEGÚN

JUAN BERMUDO

POLIFONÍA VOCAL Y TABLATURAS INSTRUMENTALES

John Griffiths



INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C.)

Sección de Música Antigua
Excma. Diputación de Zaragoza
Zaragoza
2003

Publicación núm. 2.368
de la
Institución «Fernando el Católico»
Fundación Pública de la Excma. Diputación de Zaragoza
Plaza de España, 2
50071. ZARAGOZA (ESPAÑA)
Tlf.: [34] 976 288 878 / 879 • Fax: [34] 976 288 869
ifc@dpz.es
<http://ifc.dpz.es>

FICHA CATALOGRÁFICA

GRIFFITHS, John

Tañer vihuela según Juan Bermudo. Polifonía Vocal y Tablaturas Instrumentales / John Griffiths. — Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2003.

104 p. : partituras; 29,5 cm.-
ISBN: M-801219-02-2

1. Música para Vihuela. I. Institución “Fernando el Católico”, ed.

I.S.B.N.: M-801219-02-2

Depósito Legal: Z-2.049/2003

Preimpresión: Semprini. Zaragoza

- Impresión: Los Fueros, artes gráficas. Zaragoza

IMPRESO EN ESPAÑA – UNIÓN EUROPEA

Este primer libro pedagógico sobre la vihuela en más de cuatro siglos nació de una idea que se realizó por primera vez en mis clases en el XXII Curso Internacional de Música Antigua de Daroca. Es un pequeño tributo a mis colegas que han invertido sus últimos veinticinco veranos en fomentar en Daroca la enseñanza de instrumentos antiguos, y está dedicado a mis colaboradores de laboratorio, mis alumnos de 2000: a Juan Carlos, Pedro Jesús, Mariluz, Jesús, Juanjo, Guillermo, Paco, Quique, Alex, Pablo y Dani.

INTRODUCTION

The starting point for the present anthology is the advice given by Juan Bermudo in his *Declaración de instrumentos musicales* (1555) to aspiring vihuelists. It is a pathway towards learning the instrument based on the development of musical knowledge and good taste. Simply entitled *De tañer vihuela* (“On playing the vihuela”), the fourth book of Bermudo’s treatise is devoted to three main topics: description and tuning of the vihuela and related instruments, fret placement according to scientific principles, and the art of transcribing vocal polyphony into tablature. At the conclusion of the lengthy discussion of these topics, Bermudo proposes a simple and rational method for learning to play the vihuela. As a didactic system, his emphasis differs notably from that which has prevailed in musical pedagogy since at least the nineteenth century inasmuch as it is based on the simultaneous acquisition instrumental technique and musical knowledge. Bermudo’s beginners are guided towards achieving both aims by making arrangements of vocal polyphony. By doing this they will create for themselves a repertory that will help them develop the necessary technique, skill and good taste to go even further and invent their own works. It is therefore clear that vocal music was the basis of Bermudo’s aesthetic ideal and that his method is based on the desire to instil this model in the mind of the aspiring vihuelist. Perhaps for this reason, Bermudo’s didactic comments never refer directly to the mechanics of instrumental technique: he makes no mention of the different ways of right-hand plucking technique, left-hand finger placement, or any other element that we might associate with instrumental technique. He assumes that players will acquire these skills by as the natural by-product of the systematic learning process he proposes. Players wishing to learn specifics of sixteenth-century technique will not find help in Bermudo’s treatise but will instead have to rely on the instructions offered in the prefaces of the vihuela books by Mudarra, Valderrábano and Fuenllana, or in Venegas de Henestrosa’s keyboard manual, the *Libro de cifra nueva* (1557), that also provides some technical advice.¹

Bermudo’s method consists of seeking out and arranging vocal polyphony of high quality, playing this music with good style, and assimilating its compositional technique with the ultimate aim of eventually being able to create one’s own works. He proceeds from the simple to the difficult, starting with music in two voices, moving to homophonic works in three parts, and from there to imitative polyphony in four and more voices, and finally to the original fantasy of his readers. The composers invoked by Bermudo enjoyed a high level of fame and dissemination in Spain during the period: Juan Vásquez (c. 1500-c.1560), Josquin des Prez (c. 1460-1521), Cristóbal de Morales (c.1500-1553), and Nicolás Gombert (c. 1500-c. 1556), plus one other composer of whom no works survive, Baltasar

¹ The sources are given below. On instrumental technique, see John Griffiths, “The Vihuela: Performance Practice, Style, and Context”, en Victor Coelho (ed.), *Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Performance and Modern Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 158-79

Téllez.² Bermudo affirms Vásquez's fame as a composer of villancicos and praises Téllez for the same ability. He names Josquin as the founder of the imitative polyphonic style that was the dominant aesthetic of the period and his successors Morales, the most renowned Spaniard of the period, and the Franco-Flemish composer Gombert who was in Spain as master of Charles V's Flemish Chapel from 1526 to 1540.

The method elaborated by Bermudo requires the vihuelist to gather polyphonic works and, using the techniques that the theorist explains with great detail, put them into tablature. These pieces, then, serve to learn the procedures employed by master composers in the creation of their works. Given, however, that my intention in this new book is to provide a historical anthology and show the way that Bermudo's advice reflects the practice of his day, his advice needs to be applied somewhat differently. The present collection, therefore, gathers a series of works intabulated by Bermudo's contemporaries – vihuelists Narváez, Mudarra, Valderrábano and Fuenllana – and presents them together with their polyphonic models in order to help the modern player perfect his/her stylistic knowledge of the repertory of the sixteenth century.

The approach I recommend is, therefore, to study the works initially in their polyphonic versions, just in the way that a sixteenth-century vihuelist would have done, playing each voice separately, getting to know it individually as well as understanding it in the context of the whole work. By doing this, the vihuelist will become familiar with the individual shape of each line, the particular places in which it takes a prominent role in the work, as well as those in which it recedes into the background. To make this easier, the imitative entries of each voice are indicated clearly in the scores given in the edition.

The passage in which Bermudo elaborates his didactic method comes at the end of his detailed instructions on the art of intabulating polyphonic music (*Declaración*, fol. 99v), the final part of chapter 71 entitled “Some advice to conclude the [discussion of] ciphering” (*De ciertos avisos para la conclusión del cifrar*). Without needing to discuss here of the process of translating mensural notation into tablature, it should be noted that the works included in this new anthology match the musical genres and styles indicated by Bermudo. The correlation between his treatise and the sixteenth-century vihuela books thus confirm Bermudo's method to be a realistic reflection of contemporary instrumental practice.

As a point of departure, Bermudo advises the novice vihuelist to begin with simple music in two voices:

The music you should use to commence ciphering should be *villancicos* (firstly in two, and later in three voices) of homophonic music in which the notes in each voice sound together. Intabulating these pieces requires hardly any effort because (as the notes in each of the voices are of the same duration [at any given point]) the number of notes in each bar will be the same. For whoever might like to follow my advice: these intabulations are not worth playing, because it is not music of value and these pieces will not help you develop your ear. Homophonic *villancicos* do not have a sufficiently strong musical basis upon which to build and achieve good taste in invention [of your own music].

In this passage Bermudo recommends the use of simple *villancicos* as the way to start playing, first in two voices, then in three. He uses the term *música golpeada*, literally “struck music” for what we call homophony, in which all the voices move simultaneously

² Apart for being mentioned by Bermudo, the only other reference to Téllez links him with the University of Coimbra in 1549. See Joaquim Vasconcellos, *Os músicos Portuguezes*, Oporto: Imprenta Portugueza, 1860-76, vol. II, p. 199.

with the same rhythmic values. His comments indicates that he did not consider this music to be of high quality, but that it had an important didactic purpose and was essential in the training of musicians, a first stepping-stone along the pathway to independence as instrumentalists and composers. Apart from the control that is acquired in plucking and fingering, and from aiming to achieve musical fluidity and a clean attack, the principal musical function of these pieces seems to be for learning the rudiments of intervals and counterpoint.

Consistent with Bermudo's circumspection about this music, no two-voiced homophonic villancicos are included in the vihuela books of the period. The closest thing is the piece that opens our anthology, *Si de amores me han de matar*, a two-voiced villancico that is more polyphonic than homophonic. Included by Fuenllana among the simple pieces for beginners in the opening folios of *Orphénica lyra* and attributed by him to Mateo Flecha, the piece is identical to the tenor and bass voices of a five-voice setting of the popular text published in Venice in 1556 in the famous collection of *villancicos* commonly called the Cancionero de Uppsala. The only other two-part music that is found in vihuela books are fragments of polyphonic masses, those parts that were customarily composed with fewer voices than the sections that surround them. In order to provide two-voiced music along the lines that Bermudo recommends, this collection includes fragments of Josquin's *Missa Ave Maris stella* and *Missa Pange lingua* intabulated by Valderrábano and Fuenllana. Despite also being imitative rather than homophonic, these fragments are useful in helping, as Bermudo recommends, in assimilating the rudiments of counterpoint.

The second step in Bermudo's method concerns homophonic *villancicos* in three parts, especially those by Vásquez and Téllez. Apart from the musical beauty of these graceful works, and even though he does not say so specifically, they serve to teach harmony, the hand positions of common chords, and the chord progressions that are the basis of diatonic harmony:

After the player has absorbed what these [two-voiced] *villancicos* can teach, he should seek out the *villancicos* of Juan Vásquez which is music of quality, and pieces by an outstanding musician named Baltasar Téllez. The works of this learned and erudite composer possess four qualities that make them worthy of comment here. The first is their graceful beauty that allows each [voice] to be sung in its own right and with such sonority that it seems as though it was composed to be sung alone. This point infers the second, that each [voice] is easy to sing and play, given their beauty. The third point is that they have many well-placed dissonances, and these sound well on the vihuela. Their final quality is that this music is restrained and has neither an extreme range, nor are the voices spaced widely apart when they sound together as chords.

The surviving vihuela books contain a good number of pieces that correspond to the works described by Bermudo. Using the example of Téllez, he enumerates the qualities that are desirable in instrumental arrangements through combining technical facility with simplicity and musical beauty. They are works of little difficulty that give pleasing musical results to an instrumentalist still in the first phases of learning. In place of works by Téllez –none survive– this anthology presents the anonymous villancico *Dame acogida en tu hato* from Esteban Daza's *El Parnasso*, and Fuenllana's intabulations of Vásquez's *Duélete de mí, señora* and *¿Con qué la lavaré?* to demonstrate the qualities that Bermudo extols. Even though Bermudo does not specify it, I have also complemented these villancicos as before with two three-voiced mass sections by two of Bermudo's preferred composers: the “*Pleni sunt coeli*” from Josquin's *Missa Faysan regretz* and the “*Agnus Dei*” from Morales' *Missa Vulnerasti cor meum*, arranged respectively by Mudarra and Valderrábano. This group of works offers a logical progression for the vihuelist: the first two pieces are

principally homophonic, while the two Mass sections are completely based on imitative counterpoint.

From music in three voices, Bermudo's natural progression leads to music in four parts, more sophisticated works that combine together the harmonic and contrapuntal concepts of the preceding pieces. Although Bermudo exclusively recommends the works of Morales, Josquin and Gombert, further works by Claudio de Sermisy (c. 1490-1562) and Juan Vásquez have also been included. In the same way that Narváez's intabulation adorns Josquin's emotive *Mille regretz*, Fuenllana's version of Claudio's *Tant que vivray* further demonstrates another facet of the performance practice of the period, melodic ornamentation of the original voices with *glosas*. Fuenllana provides us with a plain, unadorned version of the chanson followed by another embellished setting. The transcriptions of both pieces present the music in its original unadorned form so that the player can become acquainted with the piece in its natural state and work towards an interpretation more in line with the spirit of the age. In the passage from Bermudo's instructions that relates to music in four voices, the theorist also emphasises the relationship between the music and its text. By being attentive to the meaning of the text, its accentuation and its poetry, the instrumental performer can also aim to reflect the rhetoric of the original work and capture the emotional dimension that lies beneath its polyphonic artifice. As Bermudo insinuates, the musician who discovers this dimension of the music will play with insight and produce performances of great human and spiritual merit:

In the masses by the celebrated musician Cristóbal de Morales you will find much music to intabulate, of so many and such good qualities that I am incapable of explaining. He who devotes himself to this music will not only gain wisdom but also become devoutly contemplative. You will find few composers who cherish the qualities and differences in the texts they set. And among the few, the aforementioned composer is one of the few. Among the foreign music that you will find good for intabulating, do not forget the great musician Josquin who is the father of all music. The last that you should attempt to intabulate is the music of the excellent Gombert. Due to the difficulty that it presents in intabulating it for the vihuela, because it is so overflowing [in its counterpoint], I put it in last place.

The last pieces included here in four, five and six voices exemplify the style and the difficulty of many of the works included in the sixteenth-century vihuela books. The villancico by Vásquez, *De los Alamos vengo, madre*, shows a more complex contrapuntal style than his simpler three-part pieces, and the motet by Morales, *Nonne dissimulavi*, arranged by Valderrábano calls for exactly the attention that Bermudo recommends with regard to the relationship between music and text in order to achieve the maximum effect from its transformation into a solo instrumental work. This group of vocal works concludes with two arrangements for two vihuelas by Valderrábano, arrangements that Bermudo praises in another part of his discussion of the art of intabulation.³ His version of *Assiste parata*, the second part of Nicholas Gombert's motet *O beata Maria*, is a faithful adaptation of the model that distributes the five voices between two vihuelas tuned in unison. Valderrábano adopts the same approach in his version of the second part of the Credo, *Et in spiritum sanctum*, of Morales' *Missa Mille regretz*, a parody of Josquin's chanson.

The concluding comments in Bermudo's exposition of the art of intabulation are aimed at vihuelists wishing to create their own original instrumental works, the pinnacle of sixteenth-century instrumental art. The theorist warns them of the difficulty if not the

³ *Declaración*, fol. 98.

impossibility of achieving equally high quality and good style in one's own works unless first going through the apprenticeship offered by intabulating:

A great mistake is committed by those players who, having just started to play, wish to burst forth with their own inventions [*fantasia*]. Even if they had learned counterpoint (unless they be as good as the composers mentioned above) they should not be in a hurry to make their own *fantasias* so as not to do it in poor taste.

To see clearly the extent to which vihuela composers assimilated the technique and aesthetic of vocal polyphony in accordance with Bermudo's explanations, I have incorporated a selection of original instrumental compositions into this anthology. They are easy pieces that serve to help establish the nexus between the two repertoires and to enhance players' understanding and interpretation of the abstract works of sixteenth-century composers, especially the fantasia. The group comprises the one *Dúo* by Fuenllana –in effect, a two-voice fantasia, a three-voice fantasia by Daza, examples of four-voice fantasias by Narváez, Mudarra and Fuenllana, and finally the contrapuntal setting for two vihuelas by Valderrábano of *Conde Claros*. To tackle the interpretative challenges that these works present, it is recommended that the works be studied in order to identify their themes, recognise the polyphonic textures hidden in the tablature, and locate the cadences that separate the phrases and principal sections of the works. This type of analysis will serve to gain a preliminary understanding of the structure of each work. To achieve a deeper level of interpretation and in accordance with Bermudo's advice concerning the musical aesthetics of the period, the student should also seek to uncover the rhetorical and poetic dimensions of the music, the flavour of each theme and passage, and the narrative thread that is the implicit link between the interwoven sections. In essence, the fantasia is a type of motet without words, an abstract work that obeys the same rules as the motet in the way it behaves, but lacking a text that might serve to guide the performer. In developing good taste, it is vocal polyphony that offers the key to understanding the relationship between the sound of the music and its internal poetry. The deepening of one's knowledge of the fantasia is achieved through understanding the various musical and rhetorical analogies that link vocal polyphony and instrumental music: this is Bermudo's clear message.

The transcriptions

The versions of vocal polyphony in mensural notation are based on original sources, although they do not attempt to be critical transcriptions. In the few cases in which the tablature and the original vocal polyphony do not correspond exactly, I have modified the polyphonic transcription to provide a version of the polyphony work that hypothetically resembles the versions used by the vihuelists, based on the assumption that they often worked from variant versions. Based on the intabulation practices of sixteenth-century vihuelists, there are small discrepancies between the vocal versions and the tablatures in most of the works. Most commonly, breves were broken into two semibreves, dotted notes were divided into two separate notes, passing notes or short diminutions were added, and cadences were ornamented. It has not been my intention here to provide transcriptions that reflect these modifications, except for *musica ficta*. The chromatic alterations made by the vihuelists in their tablatures are thus indicated above the respective notes in the transcriptions. In all the transcriptions, the rhythmic values of the original notation have been halved, and each two bars of the tablature make a single bar of the mensural transcriptions.

The transcriptions of the fantasias and other instrumental works are made as scores, with each voice on a separate staff, in order to facilitate study and analysis. In the same way as the vocal works, the principal themes of imitative episodes are enclosed in boxes, and thick vertical lines across the score indicate the principal section divisions of each work.

All the transcriptions are made for a vihuela in G, to serve the practical needs of contemporary vihuelists rather than accord with Bermudo's teaching. In point of fact, the theorist recognises two ways of conceptualising the relationship between the original pitch of the polyphony and the fingerboard of the vihuela preferring –as he explains at the beginning of the *Libro Quarto* of the *Declaración*– to “change the instrument to suit the music” rather than to “change the music to suit the instrument”. These phrases encapsulate the two different ways of accommodating vocal polyphony onto the vihuela, both conceptually and in practice. The principal practical difference that results from employing one way rather than the other has to do with the placement of vihuela’s frets as required by the various sixteenth-century systems of unequal temperament. Given that the present collection is based on intabulations made by vihuelists in the sixteenth century rather than newly intabulated works, the principal disadvantage of the system employed here is that the modern transcriptions do not always present the works in their original pitch and tonality. Even though the transcriptions here have been made with the modern player in mind, it is worth understanding Bermudo’s reasoning:

That which I have sought to achieve in all my books is firstly to set down and systematise that which practical musicians do, and afterwards if there is anything new, explain it for those who may wish to go further: this is what I shall do in the matter of the vihuela. Inquisitive players of the vihuela choose one of two practices in this respect: either they change the music to suit the instrument, or they change the instrument to suit the music. Let it be clear: it is a single instrument and its notes are fixed, and should the music be out of key when responding to a choir, or for some other reason that vihuelists might have, they change the music. Thus, there are some vihuela players who always think of the vihuela as being in a fixed tuning, and if the music should not agree with their conception of the instrument, because it goes beyond the range of the frets, they transpose the music so that it can be comfortably played. This way of playing the vihuela used to be more common than it is now and there were players with great facility even if they were not as wise as those who these days use many vihuelas. I deal with this subject following this present overview in chapter eighty-two. Those who did not know how to shift their frets used this way of intabulating on the vihuela and for their needs it was good. These days there are musicians who, not content with changing the music to suit the vihuela prefer to leave it as they find it and change the vihuela by not always imagining the sixth course to be one pitch, but pretend to raise or lower it according to the music. They imagine, then, the lowest note of the vihuela sometimes to be G, other times A, and thus on all of the seven different notes, and even sometimes even on chromatic semitones. This is what good players do, and you will encounter it in both Spanish and foreign tablatures.⁴

Leaving aside the implications regarding temperament, the main point for preferring to change either the instrument or the music has to do with finding the best way of fitting polyphonic works onto the vihuela. In the explanations that follow the cited passage, Bermudo advises that this depends first of all on the range of the work. In order to move the instrument rather than the music, he gives some general rules to follow in order that the music fits between the open sixth course and the seventh fret on the first, at the same time trying to get maximum use of the open strings. If in starting to make an intabulation, the vihuelist accustomed to thinking on *vihuela común* in G, realising that a work will not fit comfortably on his instrument, has the option of transposing the music or imagining the vihuela to be tuned to different notes. Bermudo’s preference is to imagine the vihuela in a

⁴ *Declaración*, fol. 90v.

different tuning rather than to transpose the music, vihuelas imagined in the player's mind as tuned in A, B, C, D, E or F.

Study

Musicians of Bermudo's time intabulated vocal polyphony for two principal reasons: in order to be able to play works already known to them for their own enjoyment, or in order to get to know music that was new or unknown. Whether for pleasure or for didactic reasons, it was through the process of intabulating that they became aware of the compositional techniques of the most renowned composers of their age. For the majority of modern vihuelists, the situation is the reverse. The printed vihuela books of the sixteenth century contain some almost 700 works already in tablature and almost 60% of them are arrangements of vocal polyphony. The proposal here is that vihuelists today enter further into the world of vocal polyphony and the musical style of the period –represented by the works presented here– firstly through a detailed study of the original polyphony, and then by applying this enhanced understanding to the solo intabulations, profiling each of the voices, emphasising imitative thematic entries, allowing less important voices to recede into the background, and shaping each voice according to its implicit expressiveness.

This anthology has been conceived to permit its use in several different situations. The transcriptions allow the study of each voice at a time, phrase by phrase, or imitation by imitation. They should help the vihuelist to develop a capacity to unravel the polyphonic texture of any work notated in tablature, whether an intabulation or an original composition. The transcriptions are also designed so that they can be used in ensemble, with each voice played on a separate instrument. Playing in ensemble is a learning experience that gives musicians the opportunity to get to know each voice of the works in their polyphonic context and permits them to refine their appreciation of the subtleties of the music, and the role of each voice at any given moment within each work.

Sources of the tablatures

Daza, Esteban. *Libro de Musica en cifras para Vihuela intitulado el Parnasso.*

Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1576.

Enríquez de Valderrábano. *Libro de Musica de Vihuela , intitulado Silva de sirenas.*

Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1547.

Fuenllana, Miguel de. *Libro de Musica de Vihuela, intitulado Orphenica lyra.* Sevilla: Martin de Montesdoca, 1554.

Mudarra, Alonso. *Tres libros de Musica en Cifras para Vihuela.* Sevilla: Juan de León, 1546.

Narváez, Luis de. *Los seys libros del Delphín de musica de cifras para tañer Vihuela.* Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1538.

The Works

1. *Si amores me han de matar* — Mateo Flecha

Among the hundred or so villancicos in vihuela sources, this is the one that comes closest to what Bermudo recommends to those beginning to learn the art of intabulation. Entitled simply “Duo de Flecha” in Fuenllana’s book, the music corresponds to the tenor and bass voices of the anonymous setting of *Si amores me han de matar* published in the so-called Cancionero de Uppsala. It is unknown if the five-voice setting is by Vásquez, whether Fuenllana simply extracted two voices from a larger piece, or if the additional voices in the Uppsala setting have been added above the pre-existing framework that Fuenllana gives us. In his two-part version, Fuenllana transposes both voices an octave higher.

Tablature: Fuenllana, *Orphénica lyra*, fols 2-2v. Vihuela in A.

Vocal source: *Villancicos de diuersos Autores* (Venecia: Scotto, 1556) [= Cancionero de Uppsala]

Critical Edition: *Cancionero de Uppsala*, ed Rafael Mitjana, (Madrid: Instituto de España, 1980), no 51.

Transposition for vihuela in G: a whole tone lower than the original.

2. *Benedictus de la Missa Ave maris stella* — Josquin des Prez

As is the case here, it was customary for sixteenth-century polyphonists to set the verse “Benedictus qui venit in nomine Domini” of the Sanctus movement for a reduced number of voices, two or three, instead of the four or five used predominantly throughout such settings. Passages of this type provide ideal study material for vihuelists to learn how master polyphonists composed simple two-part counterpoint. Alternating a single theme between the voices, this fragment of Josquin’s music is highly evocative despite its economy and extreme simplicity.

Tablature: Valderrábano, *Silva de sirenas*, fol. 86v. Vihuela in D.

Vocal source: *Missarum Josquin liber secundus* (Venecia: Petrucci, 1505)

Critical Edition: Josquin des Pres e vari, *Messe, Magnificat, Motetto e Inno*, ed. Amerigo Bordoni. Archivium Musices Metropolitanum Mediolanense 15, (Milan: Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, 1969), p. 29.

Transposition for vihuela in G: a fifth lower than the original.

3. *Benedictus de la Missa Pange lingua* — Josquin des Prez

In the same way as the previous piece, this “Benedictus” is drawn from Josquin’s four-voiced mass based on the hymn *Pange lingua*, highly popular in Spain because of its association with Corpus Christi. Josquin’s setting was disseminated widely in the sixteenth century through both printed and manuscript sources. It is a model of two-voiced imitative counterpoint that develops from the themes constructed by Josquin for each of the two phrases of the text. Fuenllana’s instrumental arrangement is a literal transcription apart from his omission of the first eight bars, probably a deliberate and judicious decision given the nature of the opening musical texture.

Tablature: Fuenllana, *Orphénica lyra*, fol. 1v. Vihuela in D.

Vocal source: *Missae tredicim quatuor vocum* (Nuremberg: Grapheus, 1539).

Critical edition: Josquin, *Werken*, ed. A. Smijers, Missen, Deel IV, (Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1952), pp. 21-22.

Transposition for vihuela in G: a fourth higher

4. Dame acogida en tu hato — Anónimo

Appearing as an anonymous work in Esteban Daza's vihuela book, this villancico combines the four qualities that Bermudo praised in his description of Baltasar Téllez's works: an attractive melody, a homophonic texture, well-employed dissonances at the cadences, and a reduced melodic range. This is the type of model that Bermudo recommends to beginner vihuelists, and although he never explicitly states it, it seems likely that he saw these largely homophonic works as an ideal way to learn harmony, both in terms of chord progressions as well as in terms of the logic of the fingerboard. Given that Daza's intabulation is the only surviving source for the work, the transcription here presents the music in a form that is closer to how it must originally have been, without the modest glosses that adorn the vihuela arrangement.

Tablature: Daza, *El Parnasso*, fols. 96v-97. [Vihuela in G.]

5. Duélete de mí, señora — Juan Vásquez

Also in accord with the same qualities listed by Bermudo that are applicable to the previous work, this villancico by Vásquez distinguishes itself from the former one through the use of different music for each verse of its *vuelta*, and the use of brief imitative gestures to draw attention to the beginning of most new phrases. Fuenllana's version is a literal transcription of Vásquez's model.

Tablature: Fuenllana, *Orphénica lyra*, fols. 135v-136. Vihuela in C.

Vocal source: *Villancicos i canciones de Juan Vásquez a tres y a cuatro* (Osuna, 1551).

Critical Edition: Juan Vásquez, *Villancicos i canciones*, ed E. Russell, Recent Researches in Music of the Renaissance, 104, (Madison: A-R Editions, 1995), pp. 1-4.

Transposition for vihuela in G: a fourth lower than the original.

6. ¿Con qué la lavaré? — Juan Vásquez

Evidently composed much earlier than its publication date of 1560 –given its inclusion in Fuenllana's 1554 anthology– this villancico by Vásquez maintains many of the characteristics of the simple villancico despite its greater use of imitative counterpoint and the addition of a fourth voice. Of supposedly popular origin, the melody on which this setting is based is cut into phrase-length segments and used to begin each line of the poetry with imitations, but within a texture that maintains the impression of being simple homophonic music. Regarding the different versions of the same popular melody that survive from the period, including those found in the vihuela books of Narváez, Valderrábano and Pisador, see Eduardo Sohns' article “Seis versiones del villancico *Con qué la lavaré* en los cancioneros españoles del siglo XVI”, *Revista de Musicología*, 10 (1987), pp. 173-220.

Tablature: Fuenllana, *Orphénica lyra*, fol. 138. Vihuela in C.

Vocal source: *Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco* (Sevilla, 1560).

Critical edition: Juan Vásquez, *Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco*, (Sevilla, 1560), ed. H. Anglés, (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1946), p. 209.

Transposition for vihuela in G: a fourth lower than the original.

7. Pleni sunt de la *Missa Faysan regretz* — Josquin des Prez

The verse “Pleni sunt coeli et terra Gloria tua” from the Sanctus of the Mass is another section that renaissance polyphonists customarily set with a reduced number of voices. This three-part section of Josquin’s four-voiced *Missa faysan regretz* shows once again the reason for which musicians such as Bermudo regarded him as “he who began music”. This piece exemplifies the composer’s ability to mould his imitative counterpoint in order to achieve profound expressiveness. All the melodic material is derived from the opening motive, even though Josquin elaborates it differently to give each new phrase of the text exactly the shape it requires. Mudarra’s version agrees in large part with the first published Venetian edition although the duration of the opening chord in bar 27 of the transcription is halved in comparison to the vocal model. Also noteworthy are the exquisite dissonances that result from the *musica ficta* that Mudarra applies to the final cadence.

Tablature: Mudarra, *Tres libros de Música*, lib. I, fols. 12-13. Vihuela in G.

Vocal source: *Missarum Josquin Liber tertius* (Venice: Petrucci, 1514)

Critical edition: Josquin, *Werken*, ed. A. Smijers, Missen, Deel III, (Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1951), pp. 47-48.

8. Agnus Dei II de la *Missa Vulnerasti cor meum* — Cristóbal de Morales

One of the other mass sections that often provided high quality material but that was not too difficult to play was the second of the three “Agnus Dei” settings. In this section from one of the masses published by Morales in his first book of masses that was published in Rome during his years in the Sistine Chapel, the stylistic influence of Josquin is clearly evident. What is equally notable is the rapidity with which Valderrábano incorporated the work into *Silva de sirenas* only three years after the first edition appeared, an indication of the desire of vihuelists to be up-to-date with the latest and most advanced works of master polyphonists.

Tablature: Valderrábano, *Silva de sirenas*, fols. 83v-84. Vihuela in D.

Vocal source: *Christophori Moralis Hispalensis Missarum Liber primus* (Roma: Dorico, 1544).

Critical Edition: Morales, *Opera Omnia*, ed. H. Anglés, vol. I (Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952), pp. 99-100.

Transposition for a vihuela in G: a fifth lower

9. Tant que vivray y glosa sobre la misma canción — Claudio de Sermisy/ Miguel de Fuenllana

The most noteworthy feature of this chanson by Claudio de Sermisy is its simplicity and naturalness, ingredients that converted it into one of the best known works of the sixteenth century. Equally idealistic, its text by Clément Marot exhorts that “As long as I

live in an flowering age, I shall serve the powerful god Love, in deeds, words, songs and harmony.” The discrepancies between Fuenllana’s version and the original polyphony suggest that the vihuelist may have known the piece through oral transmission. To permit easy comparison of both versions, I have attempted to reconstruct Fuenllana’s model and present it alongside Claudin’s original. Equally noteworthy is the inclusion of a second, ornamented version in Fuenllana’s book. It is the only such example that he provides of embellishing vocal works. Although, in the prologue of *Orphénica lyra* (fol. v), he admonishes the use of excessive embellishment in intabulations, he also clearly acknowledges the existence of the practice that is evident in the music of contemporaries such as Diego Ortiz and Antonio de Cabezón. These composers utilised French chansons as a vehicle for showing their art of embellishment, a practice that in Italy converted the in one of the new instrumental forms of the later sixteenth century, the *canzona*.⁵

Tablature: Fuenllana, *Orphénica lyra*, fols. 118-119. Vihuela in G.

Vocal source: *Chansons musicales a quatre parties...* (Paris: Attaingnant, 1535)

Critical Edition: Claudio de Sermisy, *Opera Omnia*, ed. G. Allaire and I. Cazeaux, vol. 4, Corpus Mensurabilis Música 52 (n.p.: American Institute of Musicology, 1974), pp. 99-100.

10. *Mille regretz, la canción del Emperador* — Josquin des Prez

Another of the secular songs that achieved immense popularity throughout Europe during the sixteenth century, Narváez’s intabulation of Josquin’s *Mille regretz*, with its discreet embellishment of the original polyphony, is one of the best-known works for vihuela. Narváez’s title “Song of the emperor” possibly reflects Charles V’s fondness of the song, and is possibly related to the cycle of “*regretz*” songs included in the chansonniers of Margaret of Austria, the aunt in whose household he was raised prior to ascending the Spanish throne in 1516. This song may possibly have been one of the *chansons nouvelles* that Josquin presented to Charles when they met in 1520. It is also conjectured that the mass that Morales based on the same chanson (see no. 14) might similarly have been composed to be sung in the king’s presence during one of his visits to Italy, and another acknowledgement of the monarch’s fondness of Josquin’s chanson.

Tablature: Narváez, *Los seys libros del Delphín*, fols. 40v-42. Vihuela in A.

Vocal source: *L’Unziesme livre, contenant Vingt et Neuf Chansons Amoreuses a quatre parties* (Antwerp: Susato, 1549)

Critical edition: Josquin, *Werken*, ed. A. Smijers, Weltliche Werke, Deel 1, (Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1969), p. 63.

Transposition for vihuela in G: one tone lower.

11. *De los álamos vengo, madre* — Juan Vásquez

Based on a popular melody that is heard in its entirety in the tenor voice, this *villancico* develops through imitatively using fragments of the melody in all the other voices. The rapid movement of the original polyphony presents a considerable challenge to any solo

⁵ *Orphénica lyra*, fol. v: I do not add glosses at every opportunity in composed works, because I am not of the opinion that embellishments and ornaments should be used to hide the truth of the compositions, as we see when some players, content with their own opinion alone, compose all over again works that very good composers have crafted with excellent artifice and good spirit, but when left to them become enshrouded with all kinds of embellishments, governed entirely by their own caprice.

instrumentalist wishing to transmit the playful lightness of the music. Although Fuenllana's version precedes the publication of Vásquez's polyphony, the two versions coincide exactly.

Tablature: Fuenllana, *Orphénica lyra*, fols. 142-143. Vihuela in C.

Vocal source: *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco* (Sevilla, 1560).

Critical edition: Juan Vásquez, *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco*, (Sevilla, 1560), ed. H. Anglés, (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1946).

Transposition for vihuela in G: a fourth lower.

12. Nonne dissimulavi — Cristóbal de Morales

The second part of Morales' motet *Antequam comedam, Nonne dissimulavi* was first published in 1541 in an anthology principally devoted to works by his contemporary Gombert, and also survives in numerous sixteenth-century Spanish manuscripts, notably in Toledo and Tarazona. It is a classic example of Morales' imitative style with its fine balance between expressiveness and polyphonic artifice. The music for each verse of text develops around an individual theme that reflects both its meaning and its accentuation. Valderrábano's arrangement is a literal transcription of the model.

Tablature: Valderrábano, *Silva de sirenas*, fols. 15-15v. Vihuela in A.

Vocal source: *Nicolaï Gomberti musici excellentissimi pentaphthongos harmonia... Liber primus* (Venecia: Scotto, 1541).

Critical edition: Morales, *Opera Omnia*, ed Anglés, vol. II (Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952), pp. 45-47.

Transposition for vihuela in G: a tone lower.

13. Assiste parata — Nicolás Gombert

The second part of Gombert's renowned motet *O beata Maria*, this work exemplifies the dense imitation that was fashionable around the middle of the sixteenth century and for which Gombert, as Bermudo acknowledges, was particularly famous. The only vihuelist to publish arrangements for two vihuelas, Valderrábano gives the cantus, altus and tenor voices to the first vihuela, and the quintus (effectively a second altus) and the bass to the second instrument.

Tablature: Valderrábano, *Silva de sirenas*, fols. 45v-47. Two vihuelas in G.

Vocal source: *Musica Excellentissimi Nicolai Gomberti Vulgo Motecta Quinque vocum... Liber primus* (Venice, 1539).

Critical edition: Nicholas Gombert, *Opera Omnia*, Ed. J. Schmidt-Görg, Corpus Mensurabilis Musicae 6, (n.p.: American Institute of Musicology, 1951-75), vol. VII, pp. 113-116.

14. Et in spiritum sanctum de la *Missa Mille regretz* — Cristóbal de Morales

This work is Valderrábano's arrangement for two vihuelas of the second part of the "Credo" of Morales' six-voiced mass based on Josquin's chanson (see no 10). In arranging the work, Valderrábano distributed the voices equally between the two instruments. The first vihuela plays the Cantus 1, Altus 1 and Bassus parts while the second instrument is

given Cantus 2, Altus 2 and the Tenor. It is a literal arrangement although Valderrábano omits the tenor part in bars 25-27 in the second vihuela part. The soprano voice of Josquin's chanson is given in the first Cantus part as a *cantus firmus*, and makes the relationship between the chanson and the motet patently obvious. The remaining voices take a secondary position. The music is also noteworthy for its continuity and the lack of internal cadences.

Tablature: Valderrábano, *Silva de sirenas*, fols. 46v-48. Two vihuelas in A.

Vocal source: *Christophori Moralis Hispalensis Missarum Liber primus* (Roma: Dorico, 1544).

Critical edition: Morales, *Opera Omnia*, ed. H. Anglés, vol. I (Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952), pp. 257-61.

Transposition for vihuela in G: a tone lower.

15. Dúo — Miguel de Fuenllana

An abstract work in two voices, this duo that Fuenllana included among the easy pieces at the beginning of *Orphénica lyra* is the only two-voiced fantasia that is preserved in the extant repertory for vihuela. It shows a clear relationship to the polyphonic duos from villancicos and masses presented at the beginning of this collection, but it also is identifiable with the instrumental fantasia genre due to its construction from various imitative sections separated by cadences.

Tablature: Fuenllana, *Orphénica lyra*, fols. 4-5. [Vihuela in G].

16. Fantasía a tres por el octavo tono — Esteban Daza

Among the twenty-two fantasias in *El Parnasso* that comprise Daza's known original works, he includes four easy fantasias in three voices. The close agreement between these works and the rules provided by Tomás de Santa María in his *Arte de tañer fantasia* (Valladolid, 1565) suggests that Daza might have learnt composition from this treatise. They are rigorously polyphonic fantasias that require the performer take care in shaping the themes and making the most of the imitative interplay. The cadential ornaments help to articulate the structure of the work.

Tablature: Daza, *El Parnasso*, fols. 16v-18. Vihuela in G.

17. Fantasía del primer tono por gesolreut — Luis de Narváez

According to his own statements, Narváez was the first vihuelist to introduce the new Italian lute style into Spain. His fantasias show features that link them closely to those of Francesco da Milano, whom he probably met in Italy. The style Narváez introduced came to predominate in Spain during the following half century. The structure of this short work is typical of the formal architecture of the genre: two imitative episodes of 13 bars (subdivided 8 + 5), plus a “final” or brief coda. In the first part, the themes are typical of vocal music, while in the second they are derived more from idiomatic scale figures. The coda is possibly one of those *finales* that vihuelists used to memorise in order for them to be at their immediate disposal for concluding fantasia improvisations. A miniature of transparent texture, this fantasia unfolds with ease and clear artistic direction.

Tablature: Narváez, *Los seys libros del Delphín*, fols. 35-36. Vihuela in G.

18. Fantasía fácil — Alonso Mudarra

Of similar proportions to the previous two pieces and one of the easy fantasias that Mudarra places at the beginning of his book, this is another polythematic imitative fantasia. Typical of the works of its creator, however, this piece contains a greater percentage of free counterpoint. After beginning with voice pairs with a brief imitative extension, it proceeds as free counterpoint until the central cadence at bar 19, exactly the midpoint of the fantasia. The second phase of the work is based on multiple imitations of themes derived from the opening gesture, but with varied endings, until the cadential passage commencing at bar 24. The architectonic design and style of the counterpoint are clearly inspired by vocal polyphony.

Tablature: Mudarra, *Tres libros de Música*, lib. I, fols. 5-6. [Vihuela in G.]

19. Fantasía — Miguel de Fuenllana

The dense texture of this work is characteristic of the 51 fantasias that Fuenllana includes in *Orphénica lyra*, and is built of polyphony that demands considerable effort to decipher and interpret. The structure of the work establishes clearly the appropriation of the technique and aesthetics of vocal music and its adaptation to the instrumental medium. This is one of those fantasias that can easily be understood as a type of “instrumental motet” built from independent sections separated by cadences and based on a variety of imitative techniques. The interpretation of this type of work requires the instrumentalist to seek out the identity of each theme and musical paragraph, albeit very abstract given the absence of a sung text.

Tablature: Fuenllana, *Orphénica lyra*, fols. 51v-52v. [Vihuela en la.]

20. Conde Claros — Valderrábano

In this version of *Conde Claros* for two vihuelas, Valderrábano displays a denser and more complex style than is often found in other Spanish variations settings. While the higher vihuela [*vihuela menor*] reiterates the simple melodic pattern of the romance formula with its characteristic $3/2 + 6/4$ rhythm as an ostinato in the highest voice, the other voices weave a fluid counterpoint characterised by syncopations and cross rhythms. It recalls the works for instrumental ensemble by Italian composers such as Vincenzo Ruffo more readily than other solo instrumental works. For those who do not have vihuelas of different sizes tuned a third apart, this work can be played on equal instruments by placing a capo at the third fret on the *vihuela menor*, or by using a modern classical guitar (with the third string lowered to f#) together with a vihuela in G.

Tablature: Valderrábano, *Silva de sirenas*, fols. 48v-50. Vihuela mayor in E; vihuela menor in G.

INTRODUCCIÓN

El punto de partida de la presente antología son los consejos que ofrece Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales* (1555) a los que aspiran ser buenos vihuelistas, un camino de aprendizaje del instrumento dirigido hacia el desarrollo de sabiduría y buen gusto musical. El libro cuarto del tratado, intitulado simplemente *De tañer vihuela*, está dedicado a tres temas principales: la descripción de varias vihuelas e instrumentos afines y sus diversas afinaciones, la colocación correcta de los trastes en la vihuela a base de principios científicos, y el arte de cifrar polifonía vocal en tablatura. Al final de su discusión del último de estos temas, Bermudo propone un método sencillo y racional para aprender tocar la vihuela. Como sistema didáctico, su énfasis es notablemente distinto al que desde el s. XIX ha definido la pedagogía musical ya que se basa en la adquisición simultánea de mecánica instrumental y conocimientos musicales. El principiante consigue estas cualidades creándose un repertorio propio a base de arreglos de polifonía vocal y en el proceso desarrollará la técnica y los criterios para luego poder inventar su propia música con buen gusto. Este planteamiento deja en claro que el ideal estético de Bermudo es la polifonía vocal y su método se funda en el deseo de inculcar este modelo en la conciencia del aspirante vihuelista. En sus comentarios didácticos Bermudo en ningún momento se refiere directamente a la mecánica de la técnica instrumental: no menciona las diversas maneras de pulsar las cuerdas con la mano derecha, pisar el diapasón con la izquierda, ni algún otro elemento de lo que se entiende como técnica instrumental. Él supone que estas habilidades serán adquiridas por los músicos como producto natural del proceso sistemático de aprendizaje que propone. El músico que quiere aprender la mecánica de la técnica según los tañedores de la época no lo encontrará en el tratado de Bermudo, más bien tendrá que recurrir a las instrucciones que ofrecen los propios vihuelistas en los prólogos de sus libros, sobre todo a Mudarra, Valderrábano y Fuenllana, tanto como Venegas de Henestrosa en el *Libro de cifra nueva* donde también se encuentran consejos técnicos¹.

El método de Bermudo consiste en cifrar música de polifonistas de alta calidad, tocar estas obras con buen estilo, y asimilar las técnicas musicales empleadas en ellas con el fin de utilizarlas en la confección de obras propias. Procede desde lo sencillo hasta lo complejo, desde música a dos voces a obras homofónicas de tres, de allí a polifonía imitativa a cuatro y más voces, y finalmente a la propia fantasía del tañedor. Los autores que invoca son los que gozaban de máximo renombre y difusión en España en aquella época: Juan Vásquez (c. 1500-

¹ Las fuentes están citadas en la crítica de la edición. Sobre la técnica instrumental, véase John Griffiths, “The Vihuela: Performance Practice, Style, and Context”, en Victor Coelho (ed.), *Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Performance and Modern Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 158-79.

c.1560), Josquin des Prez (c. 1460-1521), Cristóbal de Morales (c.1500-1553), y Nicolás Gombert (c. 1500-c. 1556), más otro autor de quien no se conserva ninguna obra, Baltasar Téllez². Bermudo afirma la fama que Vásquez gozaba como compositor de villancicos, y alaba a Téllez por el mismo arte. Nombra a Josquin como el fundador del estilo polifónico imitativo que dominaba la estética de la época, y a sus sucesores Morales, el más renombrado español del periodo y al flamenco Gombert que pasó los años 1526 a 1540 en España como maestro de la capilla flamenca de Carlos V.

El método que expone Bermudo requiere al vihuelista recoger obras polifónicas y, utilizando las técnicas que el tratadista explica en todo pormenor, cifrarlas en tablatura para tocar en la vihuela. Estas piezas, pues, sirven para aprender los procedimientos empleados por estos buenos músicos en la elaboración de sus obras. Ya que nuestra intención es de proporcionar una antología histórica, en vez de seguir literalmente las instrucciones de Bermudo, la presente colección recoge una serie de obras cifradas por vihuelistas contemporáneos del tratadista y las presenta juntas con sus modelos polifónicos para ayudar al tañedor moderno perfeccionar sus conocimientos estilísticos del repertorio del s. XVI.

Sería recomendable estudiar las obras inicialmente en sus versiones polifónicas, tocando cada voz para entender su conducta, familiarizándose con los momentos en que protagoniza dentro del desarrollo de la obra, y en los que retrocede a una segunda plana. Como ayuda, las entradas imitativas de cada voz están indicadas claramente en las partituras polifónicas.

El pasaje de la *Declaración* de Bermudo en que expone su método se encuentra al final de su detalladas instrucciones sobre el arte de cifrar las obras polifónicas (fol. 99v) como conclusión al capítulo 71 intitulado “De ciertos avisos para la conclusión del cifrar”. Sin detenernos aquí en explicar el proceso de traspasar la notación mensural a cifras, podemos observar que las obras que se incluyen en esta antología responden a las instrucciones de Bermudo y confirman que sus descripciones reflejan la realidad de la práctica de su época.

Para comenzar su estudio musical, Bermudo recomienda el vihuelista empezar con música sencilla a dos voces:

La Música que aveys de començar a cifrar: serán unos villancicos (primero díos, y despues a tres) de Música golpeada, que, communmente dan todas las bozes juntas. Para cifrar estos quasi no ay trabajo: porque (como los puntos que dan unos con otros sean de yqual valor) las cifras en los compases vernán yguales en número. Quien quisiere tomar mi consejo: destas cifras no se aproveche para tañer: porque no es Música de cudicia, y no se haga el oydo a ellas. Los villancicos golpeados no tienen tan buen fundamento en música: que sean bastantes para edificar, y grangear buen ayre de fantesía. Pues tómense para ensayarse, o imponerse el tañedor en el arte de cifrar: que no son para más.

En este pasaje recomienda utilizar villancicos sencillos para comenzar a tocar, primero a dos voces, y luego a tres. Por música “golpeada” aclara que se refiere a lo que en terminología actual se llama homofonía, en la que todas las dos voces mueven simultáneamente con los mismos valores rítmicos. Sus comentarios indi-

² Aparte de ser citado por Bermudo, la única otra referencia a Téllez le vincula con la Universidad de Coimbra en 1549. Véase Joaquim Vasconcellos, *Os músicos Portuguezes*, Oporto: Imprenta Portugueza, 1860-76, vol. II, p. 199.

can que no considera a esta música ser de gran calidad, sino que cumple una función didáctica importante y esencial en la formación del músico, en su camino hacia su independencia como instrumentista y compositor. Aparte del control que el vihuelista adquiere en la pulsación y la digitación, intentando conseguir fluidez musical y pulcritud en el ataque, la principal función musical de estas piezas parece ser la de aprender los rudimentos de contrapunto.

Dado su escepticismo respecto a esta música, no es de sorprender que ningún vihuelista de la época incluya obras de este tipo en su libro. El único villancico a dos voces que sobrevive en cifras es el que da comienzo a la presente colección, *Si de amores me han de matar*, que figura entre las piezas fáciles para principiantes que Fuenllana pone al principio de *Orphénica lyra* y atribuido por el vihuelista a Mateo Flecha. De hecho, la pieza corresponde con las voces del tenor y bajo de una versión a cinco del popular texto que figura en el llamado Cancionero de Uppsala, la famosa colección de villancicos editada en Venecia en 1556. El otro género de música a dos voces que se encuentra en los libros de los vihuelistas son fragmentos de misas polifónicas, aquellas partes que solían componer con un número reducido de voces. Para ofrecer música a dos voces parecida a la que recomienda Bermudo, se incluyen aquí dos arreglos de fragmentos de misas sobre *Ave Maris stella* y *Pange lingua* de Josquin en versiones de Valderrábano y Fuenllana. Son piezas que, a pesar de estar basadas en técnicas imitativas en vez de homofónicas, cumplen el mismo propósito de Bermudo en cuanto a la asimilación de contrapunto sencillo.

El segundo paso en el método de Bermudo se refiere a villancicos “golpeados” a tres voces, sobre todo los de Vásquez y de Téllez. Aparte de la gracia musical de estas obras, y aunque no lo diga específicamente, sirven para aprender armonía: posturas comunes para la mano izquierda, los acordes y progresiones que son los fundamentos de la armonía diatónica:

Después que por estos villancicos estuviere el tañedor en alguna manera instruydo: busque los villancicos de Ivan vazquez que son Música acertada, y las obras de un curioso músico que se llama Baltasar Tellez. Las obras de este estudioso y sabio author tienen quatro condiciones, para que en este lugar dellas haga memoria. La primera, son graciosas, que cada una por si se puede cantar, y con tanta sonoridad que parece averse hecho apostila para cantarse sola. De adonde infiero la segunda condición, que serán fáciles de cantar, y tañer: pues que son graciosas. La tercera es, que tienen muchas falsas bien dadas: lo qual suena en la vihuela muy bien. La ultima condición es, que es Música recogida ni anda en muchos puntos, ni se aparta mucho una boz de otra al dar del golpe.

Los libros de los vihuelistas contienen un buen número de obras que responden a las especificaciones de Bermudo. Invoca el ejemplo de Téllez para enumerar las cualidades que son propicias para versiones instrumentales por combinar facilidad técnica con sencillez y gracia musical, obras de poca dificultad que rendirán agradables resultados musicales para el instrumentista no muy avanzado. Deben ser obras de gracia melódica, un uso adecuado de disonancias –se supone en las cadencias– y un ámbito reducido para que sean fáciles de interpretar. Dada la carencia de obras de Téllez, hemos sustituido un villancico de las mismas características, *Dame acogida en tu hato*, que figura en *El Parnasso* de Esteban Daza y dos de Vásquez, *Duélete de mí, señora* y *¿Con qué la lavaré?* ambos cifrados por Fuenllana. Igual que las partes de misa a dos que incluimos y aunque Bermudo no lo especifique, hemos complementado estos villancicos con dos secciones de misas de sus compositores predilectos, el “Pleni sunt coeli” de la *Missa*

Faysan regretz de Josquin, y el “Agnus Dei” a tres de la *Missa Vulnerasti cor meum* de Morales, respectivamente en versiones de Mudarra y Valderrábano. Este grupo de obras ofrece una lógica progresión para el vihuelista: las primeras dos obras del grupo son principalmente homofónicas, mientras las dos secciones de misa están basadas íntegramente en imitaciones trabadas.

De música a tres voces, la progresión natural de Bermudo conduce a música a cuatro voces, obras más sofisticadas que combinan los conceptos armónicos y contrapuntísticos de las piezas de menor densidad de textura y extensión musical. Aunque Bermudo exclusivamente recomienda las obras de Morales, Josquin y Gombert, hemos ampliado nuestra selección de obras suyas con otras de Claudio de Sermisy (c. 1490-1562) y de Juan Vásquez. Igual que la simple y emotiva canción *Mille regretz* de Josquin en el conocido arreglo de Narváez, la versión de Fuenllana de *Tant que vivray* de Claudio muestran otra faceta de la práctica de la época, la ornamentación melódica de las voces originales con glosas. En esta *chanson* de Claudio, Fuenllana proporciona una versión llana seguida por la glosa, y en ambos casos presentamos la música en su forma original sin ornamentación para ayudar al tañedor conocer la pieza en su estado natural para lograr una interpretación más conforme al espíritu de la época. En el pasaje de Bermudo que se refiere a la música a cuatro voces, el teórico también hace hincapié a la relación entre la música y su texto. Siguiendo el significado del texto, su acentuación y su poesía el instrumentista también se acerca más a una interpretación que respeta la retórica de la obra original y que la infunde con el elemento emotivo que subyace el artificio de su polifonía. Como insinúa Bermudo, el músico que descubre este nivel interpretativo tocará con sabiduría y alcanzará una interpretación de alto valor humano y espiritual:

En las missas del egregio músico Christoval de Morales hallareys mucha Música que poner: con tantas, y tan buenas qualidades que yo no soy sufficiente a explicarlas. El que a esta Música se diere, no tan solamente quedará sabio: pero devoto contemplativo. Pocos componedores hallareys, que guarden las qualidades, y diferencias de las letras. Y entre los pocos, es uno el sobredicho autor. Entre la música estrangera que hallareys buena para poner: no olvideys la de el gran músico Iusquin que comenzó la música. Lo ultimo que aveys de poner sea Música del excelente Gomberth. Por la difficultad que tiene para poner en la vihuela, por ser derramada: la pongo en el último lugar.

Las últimas obras aquí incluidas a cuatro, cinco y seis voces ejemplifican el estilo y el nivel de muchísimas obras contenidas en los libros editados para vihuela. El villancico de Vásquez, *De los álamos vengo, madre*, muestra un estilo más complejo y contrapuntístico que las otras obras anteriores suyas, y el motete de Morales *Nonne dissimulavi*, cifrado por Valderrábano, pide precisamente la atención a la relación entre música y texto que recomienda Bermudo para lograr el máximo efecto de la transformación de la obra para un instrumento solista. Este apartado de polifonía vocal se concluye con dos arreglos para dos vihuelas de Valderrábano, arreglos que Bermudo alaba en otra parte de su discusión del arte de cifrar³. Su versión de *Assiste parata*, segunda parte del motete *O beata María* de Nicolás Gombert, es una fiel adaptación de su modelo que reparte sus cinco voces entre los dos instrumentos al unísono. El autor adopta el mismo procedimiento en su versión de la segunda parte del Credo, *Et in spiritum sanctum*, de la *Missa Mille regretz* de Morales, una parodia de la canción de Josquin.

³ Declaración, fol. 98.

Los comentarios que concluyen la exposición de Bermudo sobre el arte de cifrar se dedican a la creación de obras propias, evidentemente la meta del vihuelista del s. XVI. El tratadista advierte al vihuelista la dificultad sino imposibilidad de lograr la alta calidad y de buen estilo a que debe pretender en creaciones propias sin haber hecho el aprendizaje que propone:

Mucho yerran los tañedores, que comenzando a tañer: quieren salir con su fantesía. Aunque supiese contrapunto (sino fuese tan bueno como el de los sobredichos músicos) no avían de tañer tan presto fantesía: por no tomar mal ayre.

Para ver con claridad la asimilación de la técnica y estética de la polifonía vocal por vihuelistas compositores conforme al modelo de Bermudo, esta antología concluye con una selección de sus obras originales. Son obras fáciles que sirven para guiar al vihuelista establecer el nexo entre los dos repertorios y ayudarle en su comprensión e interpretación de las obras abstractas de los compositores del s. XVI, sobre todo las fantasías. El grupo consiste de el *Dúo* de Fuenllana –efectivamente una fantasía a dos voces–, una fantasía a tres de Esteban Daza, ejemplos de fantasías a cuatro de Narváez, Mudarra y Fuenllana, y finalmente el contrapunto para dos vihuelas de Valderrábano sobre Conde Claros. Entre los desafíos para su interpretación, el vihuelista beneficiará del estudio de las obras para identificar sus temas, reconocer el tramo polifónico escondido entre las cifras, y localizar las cadencias que separan las frases y períodos principales. Este tipo de análisis servirá para conseguir una comprensión preliminar de su estructura. Para lograr una interpretación más profunda y conforme a lo que enseña Bermudo respecto a la estética musical de la época, el alumno debe dedicarse a descubrir las dimensiones retóricas y poéticas de la música, el tinte de cada tema y pasaje, y la narrativa implícita en el conjunto de las secciones enlazadas. Sin duda, la fantasía es realmente un tipo de motete sin palabras, una obra abstracta que obedece a las mismas leyes en su conducta, pero careciendo de un texto para servir directamente como un guion. En el desarrollo de criterios de buen gusto, la polifonía vocal ofrece la llave a través de la relación entre música y poesía. Profundizar el conocimiento de la fantasía se logra a través de diversas analogías musicales y retóricas con la música vocal: este es el claro mensaje de Bermudo.

Las transcripciones

Las versiones de las obras vocales en notación mensural están basadas en fuentes originales, aunque no pretenden ser transcripciones críticas de ellas. En los pocos casos en que las versiones en tablatura no corresponden exactamente con las fuentes originales y se supone que la adaptación para vihuela procede de otra fuente diferente, hemos modificado la versión polifónica para ofrecer una versión de la música original conforme a la que debía utilizar el vihuelista en cuestión. En casi todas las obras, y en función de las normas de la práctica de cifrar, hay pequeñas discrepancias entre las versiones vocales y las cifras. En su mayoría, los vihuelistas remplazaban las breves con dos semibreves, dividían las notas con puntillo en dos notas, agregaban notas de paso o pequeñas glosas, y ornamentaban las cadencias. No hemos intentado reflejar estas modificaciones en las transcripciones. No obstante, la *musica ficta* que hemos añadido encima de las notas corresponde con la semitonía empleada por los vihuelistas en las tablaturas. En todos las transcripciones, los valores rítmicos de las notas están reducidos a la

mitad de los valores originales, y cada dos compases de la tablatura están representados por un solo compás en la edición vocal.

Las transcripciones de las fantasías y otras obras originales están realizadas en partitura, con cada voz en un pentagrama individual, para facilitar el estudio y análisis de ellas. Igual que las obras vocales, se encierran los temas principales de cada episodio imitativo en casillas, y las secciones principales de cada obra están separadas por una línea vertical que atraviesa la partitura.

Todas las transcripciones están realizadas para una vihuela en sol, conforme más a las necesidades del vihuelista de hoy que al de la enseñanza de Bermudo. De hecho, el teórico reconoce que existían dos maneras de mentalizar la relación entre las notas de la polifonía y el diapasón de la vihuela. Al comienzo del *Libro Quarto* de su *Declaración* expresa su preferencia por los que “mudan el instrumento para la música” frente a los que “mudan la música para el instrumento.” Son procedimientos distintos para conseguir adecuar obras polifónicas a la vihuela, y la diferencia principal que resulta al emplear un sistema en vez del otro tiene que ver con la colocación de los trastes en la vihuela según los distintos sistemas de temperamento desigual corrientes en la época. Ya que la presente colección trata de versiones cifradas por vihuelistas del s. XVI y no de nuevas versiones cifradas, la principal desventaja del sistema que hemos empleado es que las transcripciones en notación moderna no siempre presentan las obras en su tono original. Aunque hemos realizado las transcripciones pensando en el vihuelista de hoy, vale la pena entender el razonamiento de Bermudo:

Lo que en todos mis libros he pretendido, que es primero declarar y poner por arte lo que hazen los músicos prácticos, y despues si ay alguna cosa nueva dezirla para los que la quisiieren seguir: assí lo haré en la materia de la vihuela. Los curiosos tañedores de vihuela en una de dos maneras se han en esta materia. O mudan la música para el instrumento: o mudan el instrumento para la música. Digo, que cómo es un órgano solo, y los signos tiene fixos, y por ser la Música fuera de tono para responder en el choro, o por otra cosa que parece al tañedor mudan la música: assí ay algunos tañedores de vihuela, que siempre imaginan la vihuela de una manera, y si la música no viene conforme a la yimaginación que tienen de la vihuela, porque sale fuera de los trastes: mudan la Música por signos, que descansadamente se pueda tañer. Este arte de tañer vihuela antiguamente se usava más que ahora, y avía tañedores con mayor facilidad: aunque no era extensamente tan sabios: como los que usan en este tiempo muchas vihuelas. Tracto esta materia debajo la presente imaginación en el capítulo ochenta y dos. Los que no supieron mudar los trastes, usaron esta manera de poner en la vihuela, y para los tales era buena. Ay ahora músicos, que no contentos con mudar la música para la vihuela: sino dexan estar la como la hallan, y mudan las vihuelas, que no siempre imaginan la sexta ser un signo: pero según sube, o abaxa la Música: assí fingen ser la sexta en vazio. Y imagina pues unas veces comenzar la vihuela en gamaut, otras en Are, y assí proceden por todas las siepte letras differentes, y aun por divisiones de tono comienzan algunas veces. Esto usan buenos tañedores, y en las cifras de España, y estranjeras lo hallareys⁴.

Dejando por un lado las implicaciones respecto al temperamento, el punto principal de mudar el instrumento o la música tiene que ver con encontrar la mejor manera de acomodar una obra polifónica a la vihuela. En las explicaciones que siguen al pasaje citado, Bermudo aconseja que esto depende en primer lugar del ámbito de la obra. Para mudar el instrumento en vez de la música, da unas reglas generales para conseguir que la música quepa entre la sexta cuerda al aire y el sép-

⁴ *Declaración*, fol. 90v.

timo traste de la primera de la vihuela, al mismo tiempo procurando el máximo empleo de las cuerdas al aire. Si el tañedor está acostumbrado a relacionar las notas con el diapasón de una vihuela común en sol, dándose cuenta que una determinada obra no se sienta bien en su vihuela, tiene la opción de transportar la música o imaginar su vihuela afinada a otras notas. La preferencia de Bermudo es de imaginar la vihuela en otra afinación en vez de transportar la música, vihuelas afinadas en la, si, do, re, mi o fa –pero solamente en la imaginación del músico–.

El estudio

Los músicos de la época de Bermudo cifraban música vocal por dos motivos principales, para tocar como obras solistas para su propia diversión las obras polifónicas que ya conocían, y para aprender música nueva o desconocida. Bien por motivos didácticos o placenteros, a través del proceso de cifrar se enteraban de las técnicas de composición de los más renombrados músicos de su época. Para la mayoría de vihuelistas modernos, esta situación será a la inversa. Se conservan en los libros de los vihuelistas casi 700 obras ya en cifras y casi el 60 por cien de ellas son arreglos de música vocal. Lo que proponemos aquí es que el vihuelista de hoy aprenda el estilo musical de la época y, concretamente, de las obras que aquí presentamos, a través de un detallado estudio de la polifonía original, luego aplicando su mejor conocimiento a las versiones solistas: perfilando cada una de las voces, destacando las entradas imitativas, dejando voces menos importantes en segundo plano, y siguiendo la expresividad implícita en cada voz.

Esta antología ha sido concebida para permitir su uso en varias situaciones diferentes. Las transcripciones sirven para estudiar voz por voz, frase por frase, o imitación por imitación, la estructura y contrapunto de cada obra. Deben ayudar al vihuelista desarrollar su capacidad de descifrar el tramo de las voces polifónicas de cualquier obra escrita en tablatura, sea arreglo u obra original. Las transcripciones también ofrecen material para trabajar en conjunto con cada voz tocada en otro instrumento. Como experiencia didáctica, da la oportunidad a los músicos conocer cada voz de las obras en su contexto polifónico y les permite refinar su aprecio de las sutilezas de la música y del valor relativo de cada voz en cada momento de cada obra.

Fuentes de las tablaturas

- DAZA, Esteban. *Libro de Musica en cifras para Vihuela intitulado el Parnasso*. Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1576.
- ENRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO. *Libro de Musica de Vihuela , intitulado Silva de sirenas*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1547.
- FUENLLANA, Miguel de. *Libro de Musica de Vihuela, intitulado Orphenica lyra*. Sevilla: Martin de Montesdoca, 1554.
- MUDARRA, Alonso. *Tres libros de Musica en Cifras para Vihuela*. Sevilla: Juan de León, 1546.
- NARVÁEZ, Luis de. *Los seys libros del Delphín de musica de cifras para tañer Vihuela*. Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1538.

Las obras

1. Si amores me han de matar — Mateo Flecha

De los casi cien villancicos recopilados en los libros de los vihuelistas, éste es el que más se conforma a lo que Bermudo recomienda para principiantes en el arte de cifrar. Intitulado sencillamente “Duo de Flecha” en el libro de Fuenllana, la música corresponde a las voces de tenor y bajo del villancico anónimo editado en el llamado Cancionero de Uppsala. En su versión a dos, Fuenllana transporta ambas voces a la octava superior.

Tablatura: Fuenllana, *Orphénica lyra*, fol. 2-2v. Vihuela en la.

Fuente vocal: *Villancicos de diuersos Autores* (Venecia: Scotto, 1556) [= Cancionero de Uppsala]

Edición crítica: *Cancionero de Uppsala*, ed Rafael Mitjana, (Madrid: Instituto de España, 1980), no 51.

Versión para vihuela en sol: transportada un tono inferior.

2. Benedictus de la Missa Ave maris stella — Josquin des Prez

Como es el caso en este misa a cuatro voces de Josquin, era habitual entre los polifonistas del s. XVI componer la música del verso del Sanctus “Benedictus qui venit in nomine Domini” para un número reducido de voces. Estos segmentos ofrecían a los vihuelistas material ideal para estudiar el contrapunto de maestros compositores en su manifestación más sencilla. En esta ocasión, la música de Josquin es evocativa pero sumamente sencilla, alternando un mismo tema entre ambas partes.

Tablatura: Valderrábano, *Silva de sirenas*, fol. 86v. Vihuela en re.

Fuente vocal: *Missarum Josquin liber secundus* (Venecia: Petrucci, 1505)

Edición crítica: Josquin des Pres e vari, *Messe, Magnificat, Motetto e Inno*, ed. Amerigo Bordoni. Archivium Musices Metropolitanum Mediolanense 15, (Milano: Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, 1969), p. 29.

Versión para vihuela en sol: transportada una quinta inferior.

3. Benedictus de la Missa Pange lingua — Josquin des Prez

La misa de Josquin sobre el himno *Pange lingua*, igual que el Benedictus anterior, procede de una misa a 4 que tuvo una gran difusión durante el s. XVI tanto en manuscritos como en ediciones impresas. Es un modelo de contrapunto imitativo a dos voces que se desarrolla a base de los temas que Josquin construye para cada una de las dos frases del texto. El arreglo instrumental de Fuenllana es una transcripción literal salvo su omisión de los primeros ocho compases, probablemente una decisión consciente debido a la naturaleza de la textura.

Tablatura: Fuenllana, *Orphénica lyra*, fol. 1v. Vihuela en re.

Fuente vocal: *Missae tredicim quatuor vocum* (Nuremburgo: Grapheus, 1539).

Edición crítica: Josquin, *Werken*, ed. A. Smijers, Missen, Deel IV, (Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1952), pp. 21-22.

Versión para vihuela en sol: transportada una cuarta superior.

4. Dame acogida en tu hato — Anónimo

Aparciendo como anónimo en el libro de Esteban Daza, este villancico reúne las cuatro cualidades que Bermudo alaba en su descripción de los de Baltasar Téllez: una melodía atractiva, una textura homofónica, disonancias bien empleadas en las cadencias, y un ámbito reducido. Coincide con lo que Bermudo recomienda al vihuelista, sin decirlo directamente, para aprender armonía. Ya que la versión en cifras de Daza es la única fuente para la obra, la transcripción presenta la música

de una forma más próxima a lo que debía ser la polifonía original, omitiendo las ligeras glosas que adornan el arreglo para vihuela.

Tablatura: Daza, *El Parnasso*, fols. 96v-97. [Vihuela en sol.]

5. **Duélete de mí, señora** — Juan Vásquez

También conforme a las mismas cualidades que Bermudo define, este villancico se diferencia del anterior principalmente por tener música distinta para cada verso de la vuelta, y el uso de breves gestos imitativos para señalar el principio de la mayoría de las frases. La versión de Fuenllana es una transcripción literal de la polifonía de Vásquez.

Tablatura: Fuenllana, *Orphénica lyra*, fols. 135v-136. Vihuela en do.

Fuente vocal: *Villancicos i canciones de Juan Vásquez a tres y a cuatro* (Osuna, 1551).

Edición crítica: Juan Vásquez, *Villancicos i canciones*, ed E. Russell, *Recent Researches in Music of the Renaissance*, 104, (Madison: A-R Editions, 1995), pp. 1-4.

Versión para vihuela en sol: transportada una cuarta inferior.

6. **¿Con qué la lavaré?** — Juan Vásquez

Este villancico de Vásquez de su segunda colección editada en 1560, pero obviamente compuesto antes por encontrarse en la colección de Fuenllana, mantiene muchas de las características de los villancicos sencillos a pesar de su mayor empleo de técnicas imitativas en su contrapunto y la adición de una cuarta voz. De supuesto origen popular, la melodía de esta versión está segmentada y utilizada para comenzar cada verso poético con imitaciones, pero dentro de una textura que mantiene la semblanza de sencilla “música golpeada”. Sobre las distintas versiones de la misma melodía que sobreviven de la época, incluso las que figuran en los libros de los vihuelistas Narváez, Valderrábano y Pisador, véase Eduardo Sohns, “Seis versiones del villancico *Con qué la lavaré* en los cancioneros españoles del siglo XVI”, *Revista de Musicología*, 10 (1987), pp. 173-220.

Tablatura: Fuenllana, *Orphénica lyra*, fol. 138. Vihuela en do.

Fuente vocal: *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco* (Sevilla, 1560).

Edición crítica: Juan Vásquez, *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco*, (Sevilla, 1560), transcriptión y estudio por H. Anglés, (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1946).

Versión para vihuela en sol: transportada una cuarta inferior.

7. **Pleni sunt de la Missa Faysan regretz** — Josquin des Prez

El verso “Pleni sunt coeli et terra gloria tua” es la otra parte del Sanctus que los polifonistas renacentistas solían componer en sus misas con texturas reducidas. Esta sección de la *Missa Faysan regretz*, a cuatro, de Josquin manifiesta una vez más la razón por la que los músicos como Bermudo le consideraban “él que comenzó la música”. Esta pieza ejemplifica la habilidad del compositor de moldear su contrapunto imitativo para lograr una profunda expresividad. Todo el material melódico se deriva del primer tema, aunque Josquin lo elabora nuevamente para dar a cada nueva frase del texto el relieve que necesita. La versión de Mudarra coincide en gran medida con la primera y difundida edición veneciana aunque el acorde inicial del compás 27 de la transcripción está reducido a la mitad de su valor rítmico en la fuente polifónica. También son notables las disonancias que resultan de la *musica ficta* que emplea Mudarra en la cadencia final.

Tablatura: Mudarra, *Tres libros de Música*, lib. I, fols. 12-13. Vihuela en sol.

Fuente vocal: *Missarum Josquin Liber tertius* (Venecia: Petrucci, 1514)

Edición crítica: Josquin, *Werken*, ed. A. Smijers, Missen, Deel III, (Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1951), pp. 47-48.

8. Agnus Dei II de la *Missa Vulnerasti cor meum* — Cristóbal de Morales

Otra de las partes de misa que proporcionaban material de buena calidad pero sin gran dificultad era el segundo de los tres Agnus Dei, también frecuentemente compuestos para un grupo reducido de voces. En esta sección de una de las misas del primer libro de Morales editado en Roma durante sus años en la Capella Sistina, la influencia estilística de Josquin está en clara evidencia. Lo que es igualmente notable es la rapidez con la que Valderrábano incorporó esta obra en *Silva de sirenas*, solamente tres años después de la primera edición, hecho que indica la inquietud de los vihuelistas de estar al corriente de la más avanzada y novedosa producción de los maestros polifonistas.

Tablatura: Valderrábano, *Silva de sirenas*, fols. 83v-84. Vihuela en re.

Fuente vocal: *Christophori Moralis Hispalensis Missarum Liber primus* (Roma: Dorico, 1544).

Edición crítica: Morales, *Opera Omnia*, ed. H. Anglés, vol. I (Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952), pp. 99-100.

Versión para vihuela en sol: transportada una quinta inferior.

9. Tant que vivray y glosa sobre la misma canción — Claudio de Sermisy

Miguel de Fuenllana

Lo más destacado de esta *chanson* de Claudio de Sermisy es su sencillez y naturalidad, ingredientes que la convirtieron en una de las obras más difundidas del s. XVI, junto con su letra de Clément Marot que exhorta “en cuanto viva en una época floreciente” servir al “Amor, el dios poderoso, en hechos, dichos, canciones y acordes.” Las discrepancias entre la versión de Fuenllana y la polifonía original sugieren que el vihuelista debía conocer la canción a través de una transmisión oral, y para permitir la comparación de ambas versiones presentamos aquí una reconstrucción conjeturada del modelo de Fuenllana al lado de la versión original. Igualmente notable es la inclusión de una segunda versión glosada, el único ejemplo de tal práctica en el libro de Fuenllana. Aunque el vihuelista amonestaba en contra de glosar las obras polifónicas en el prólogo de *Orphénica lyra* (fol. v)⁵, este caso parece pertenecer a otra práctica que también se ve en las obras de Diego Ortiz y Antonio de Cabezón de utilizar las *chansons* francesas como un vehículo para mostrar la habilidad de glosar, una práctica que en Italia convirtió la *chanson* en una de las nuevas formas instrumentales del s. XVI, la *canzona*.

Tablatura: Fuenllana, *Orphénica lyra*, fols. 118-119. Vihuela en sol.

Fuente vocal: *Chansons musicales a quatre parties...* (París: Attaingnant, 1535)

Edición crítica: Claudio de Sermisy, *Opera Omnia*, ed. G. Allaire e I. Cazeaux, vol. 4, Corpus Mensurabilis Música 52 (s.l.: American Institute of Musicology, 1974), pp. 99-100.

⁵ *Orphénica lyra*, fol. v: No pongo glosas todas veces en las obras compuestas, porque no soy de opinión que con glosas ni redobles se obscurezca la verdad de las compostura, como vemos que algunos, contentos con sola su opinión, las obras que muy buenos autores han compuesto con excelente artificio y buen espíritu, puestas en sus manos, las componen de nuevo, cercándolas con no sé qué redobles, ordenados a su voluntad. Digo que sino fuere ofreciéndose cláusula, o en tiempo que la misma compostura diere lugar no se debe en otra manera defraudar la compostura con las semejantes glosas o redobles y como dicho tengo, por la causa que aquí digo, yo no la pongo en las obras deste libro, salvo al clausular, o en los lugares que la compostura lo demanda, como el las mismas obras se verá.

10. Mille regretz, la canción del Emperador — Josquin des Prez

Otra de las canciones profanas que logró una gran difusión por toda Europa durante el s. XVI, la versión instrumental de Narváez que adorna discretamente la polifonía original con glosas, figura entre las piezas más conocidas del repertorio de la vihuela. La posible debilidad del emperador por esta canción se puede relacionar con el ciclo de canciones sobre el tema de “regretz” que aparecen en los cancioneros de su tía Margarita de Austria en cuya casa se crió hasta ascender al trono español en 1516. Es posible que fuera una de las *chansons nouvelles* que Josquin presentó a Carlos V en su encuentro en 1520. Se supone también que la misa que compuso Morales sobre la misma canción se deba a la afición de Carlos V y que fuera compuesta para cantar delante de él durante una de sus estancias en Italia.

Tablatura: Narváez, *Los seys libros del Delphín*, fols. 40v-42. Vihuela en la.

Fuente vocal: *L'Unziesme livre, contenant Vingt et Neuf Chansons Amoreuses a quatre parties* (Amberes: Susato, 1549)

Edición crítica: Josquin, *Werken*, ed. A. Smijers, *Weltliche Werke. Deel 1*, (Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1969), p. 63.

Versión para vihuela en sol: transportada un tono inferior.

11. De los álamos vengo, madre — Juan Vásquez

Basado en una melodía popular presentada en forma íntegra en el tenor, este villancico de Vásquez se desarrolla con un contrapunto de gran agilidad en las otras voces que alude constantemente al tema central. El movimiento rápido representa un desafío para el vihuelista que desea transmitir la gracia y ligereza de la música. Aunque anterior a la edición de 1560, la versión de Fuenllana coincide exactamente con la polifonía vocal.

Tablatura: Fuenllana, *Orphénica lyra*, fols. 142-143. Vihuela en do.

Fuente vocal: *Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco* (Sevilla, 1560).

Edición crítica: Juan Vásquez, *Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco*, (Sevilla, 1560), transcripción y estudio por H. Anglés, (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1946).

Versión para vihuela en sol: transportada una cuarta inferior.

12. Nonne dissimulavi — Cristóbal de Morales

Esta obra de Morales, la segunda parte del motete *Antequam comedam*, sobrevive en numerosas fuentes, entre ellas manuscritos conservados en las catedrales de Toledo y Tarazona, y fue publicado por primera vez en una antología principalmente consagrada a obras de Gombert en 1541. Es un ejemplo paradigmático del estilo imitativo de Morales con su fino equilibrio entre expresividad y artificio polifónico. Cada verso del texto se desarrolla a base de su propio tema formado según la acentuación de las palabras y su sentido. El arreglo de Valderrábano es una transcripción literal de su modelo.

Tablatura: Valderrábano, *Silva de sirenas*, fols. 15-15v. Vihuela en la.

Fuente vocal: *Nicolai Gomberti musici excellentissimi pentaphthongos harmonia... Liber primus* (Venecia: Scotto, 1541).

Edición crítica: Morales, *Opera Omnia*, ed Anglés, vol. II (Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952), pp. 45-47.

Versión para vihuela en sol: transportada un tono inferior.

13. Assiste parata — Nicolás Gombert

La segunda parte del conocido motete *O beata María*, este motete ejemplifica la densa imitación corriente a mediados del s. XVI y del cual Gombert, como indica

Bermudo, era reconocido. El único vihuelista en publicar arreglos para dos vihuelas, Valderrábano reparte las voces del cantus, altus y tenor para la vihuela primera, y el quintus, efectivamente un altus segundo, y el bajo para la segunda.

Tablatura: Valderrábano, *Silva de sirenas*, fols. 45v-47. Dos vihuelas en sol.

Fuente vocal: *Musica Excellentissimi Nicolai Gomberti Vulgo Motecta Quinque vocum... Liber primus* (Venecia, 1539).

Edición crítica: Nicholas Gombert, *Opera Omnia*, Ed. J. Schmidt-Görg, Corpus Mensurabilis Musicae 6, (s.l.:American Institute of Musicology, 1951-75), vol. VII, pp. 113-116.

14. Et in spiritum sanctum de la Missa Mille regretz — Cristóbal de Morales
Este arreglo de Valderrábano para dos vihuelas corresponde a la segunda parte del Credo de la misa a seis voces de Morales basada en la canción de Josquin que presentamos en la versión de Narváez [No 10]. En el arreglo las seis voces están distribuidas entre los dos instrumentos con igualdad: cantus 1, altus 1, y el bassus para la primera vihuela; cantus 2, altus 2, y tenor para la segunda. Es una versión literal aunque Valderrábano suprime compases 25-27 del tenor en la segunda vihuela. El tiple de la canción de Josquin se encuentra empleado en el primer cantus como un *cantus firmus* y permite reconocer el obvio parentesco con su modelo. Las demás voces ocupan un lugar secundario y las cadencias son menos numerosas de lo habitual.

Tablatura: Valderrábano, *Silva de sirenas*, fols. 46v-48. Vihuelas en la.

Fuente vocal: *Christophori Moralis Hispalensis Missarum Liber primus* (Roma: Dorico, 1544).

Edición crítica: Morales, *Opera Omnia*, ed. H. Anglés, vol. I (Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952), pp. 257-61.

Versión para vihuela en sol: transportada un tono inferior.

15. Dúo — Miguel de Fuenllana

Una obra abstracta a dos voces, este dúo que incluye Fuenllana entre las piezas fáciles al comienzo de *Orphénica lyra* es la única de este tipo que se conserva en el repertorio para vihuela. Se ve una relación clara con los dúos polifónicos extraídos de villancicos y misas, pero la obra se identifica igualmente con el género de la fantasía por comprender varias secciones imitativas, separadas por cadencias.

Tablatura: Fuenllana, *Orphénica lyra*, fols. 4-5. [Vihuela en sol].

16. Fantasía a tres por el octavo tono — Esteban Daza

Entre las veintidós fantasías en *El Parnasso* que comprenden la obra original de Daza, se incluyen cuatro fáciles a tres voces. La estrecha congruencia entre estas obras y las reglas que presenta Tomás de Santa María en su *Arte de tañer fantasía* (Valladolid, 1565) sugiere que Daza aprendió composición de este tratado. Son fantasías rigurosamente polifónicas que piden el cuidado del intérprete en perfilar los temas y sacar el juego de sus imitaciones. Los redobles cadenciales ayudan articular la estructura de la obra.

Tablatura: Daza, *El Parnasso*, fols. 16v-18. Vihuela en sol.

17. Fantasía del primer tono por gesolreut — Luis de Narváez

Según sus propias declaraciones, Narváez fue el primer vihuelista en introducir el nuevo estilo italiano en España. Sus fantasías muestran rasgos comunes con las de Francesco da Milano, a quien conoció en sus probables viajes a Italia. El esti-

lo que introduce Narváez es el que dominará en España durante el próximo medio siglo. La estructura de esta obra breve es típica de la arquitectura formal del género: dos episodios imitativos de 13 compases, (subdivididos 8 + 5), más un “final” o breve coda. En la primera parte los temas son típicamente vocales, y en la segunda proceden más de redobles instrumentales. El “final” que remata la obra es posiblemente de aquellos que aprendían los vihuelistas de memoria y solían emplear para concluir fantasías improvisadas. Una miniatura de texturas luminosas, la fantasía se desenvuelve con facilidad y clara dirección artística.

Tablatura: Narváez, *Los seys libros del Delphín*, fols. 35-36. Vihuela en sol.

18. Fantasía fácil — Alonso Mudarra

De similares proporciones a las anteriores y una de las fáciles que se incluyen en la primera parte de su libro, esta fantasía de Mudarra es también del estilo imitativo y politemático. Sin embargo, y típico de la obra de este autor, contiene una mayor proporción de polifonía libre. Después de un inicio basado en voces pareadas y una breve continuación imitativa, domina el libre contrapunto hasta la cadencia central en el compás 19, justo en el punto medio de la obra. La segunda fase de la fantasía se basa en varias imitaciones de temas que derivan del mismo gesto inicial con distintas terminaciones, hasta el pasaje cadencial desde el compás 34. El diseño arquitectónico y el estilo de contrapunto están claramente inspirados en la polifonía vocal.

Tablatura: Mudarra, *Tres libros de Música*, lib. I, fols. 5-6. [Vihuela en sol.]

19. Fantasía — Miguel de Fuenllana

La densa textura de esta obra es una característica de las 51 fantasías que Fuenllana incluye en *Orphénica lyra*, y exige un esfuerzo en descifrar y poner en relieve su trama polifónica. La estructura de la obra establece claramente la apropiación de la estética y técnica de la polifonía vocal a la música instrumental. Efectivamente, esta fantasía es una de las que claramente se puede describir como un motete instrumental, constituida de secciones independientes separadas por cadencias y basadas en una variedad de técnicas imitativas. La interpretación de obras como ésta requiere que el instrumentista profile la identidad de cada tema y párrafo musical, pero en contexto mucho más abstracto dada la carencia de un texto.

Tablatura: Fuenllana, *Orphénica lyra*, fols. 51v-52v. [Vihuela en la.]

20. Conde Claros — Valderrábano

En esta versión de Conde Claros para dos vihuelas, Valderrábano muestra un estilo más denso y complejo del que se suele encontrar en las variaciones instrumentales españolas. Mientras la vihuela menor reitera el sencillo patrón melódico del romance, con su característico ritmo de 3/2 + 6/4, como un *ostinato* en su voz superior, las demás voces desarrollan un fluido contrapunto lleno de síncopas y contratiempos. Recuerda a las obras de autores italianos como Vincenzo Ruffo para conjuntos instrumentales más que a otras obras solistas. Para los que no disponen de dos vihuelas de tamaños diferentes, se puede utilizar una cejilla en el tercer traste de la vihuela menor, o utilizar una guitarra clásica (con la tercera enfa sostenido) junto con una vihuela en sol.

Tablatura: Valderrábano, *Silva de sirenas*, fols. 48v-50. Vihuela mayor en mi; vihuela menor en sol.

Tañer vihuela según Juan Bermudo

1. Si amores me han de matar

Miguel de Fuenllana,
Orphénica lyra, fols 2-2v

Mateo Flecha

Duo de flecha.

Si amores me han de matar.

Bur. *Agora que estoy penado.*

Tenor

1. Si a - mo - res me an de ma - - -
4. Si plu - guies - se a mi cui - da

Bassus

1. Si a - mo - res me an de ma - - -
4. Si plu - guies - se a mi cui - da

tar, do, que a - se go - pu ra - dies tie - - nen - se_a ca lu -
 tar, do, que a - se go - pu ra tie - nen lu - - gar, tie - nen lu
 gar, bar, a - go - ra tie - nen lu - - gar, a - go - ra,
 gar, bar, a - go - ra tie - nen lu - - gar, a - go - ra, a -
 a - go - ra tie - nen lu - gar, a - go - ra tien - en lu -
 go - ra, a - go - ra, tie - nen lu - gar, a - go - ra a - go - ra tie - nen

Fine

gar. 2. A - go - ra que_es - toy pen - an - do, que_es -
 3. En lu - gar bien em - ple - a - do, bien
 lu - gar. 2. A - go - ra que_es - toy pe - nan -
 3. En lu - gar bien em - ple - a -

toy pe - nan - do, que_es - toy pe - nan - do pe - nan -
 em - ple - a - do, bien em - pl - a - do, em - ple - a -
 do. que_es - toy pe - nan - do, que_es - toy pe - nan -
 bien em - ple - a - do, bien em - ple - a -

D.C. al Fine

do, que_es - toy pe - nan - do, que_es - toy pe - nan -
 do, bien em - ple - a - do, bien em - ple - a -
 do, que_es - toy pe - a - do, que_es - toy pe - a -
 bien em - ple - a - do, bien em - ple - a -

2. Benedictus de la *Missa Ave Maris stella*

Enríquez de Valderrábano
Silva de sirenas, fol. 86v

Josquin des Prez

Primer grado.

Duo.

Benedictus.

Be - ne - dic - tus,

Be - ne - dic -

be - ne - dic - tus, be - ne - dic -

be - ne - dic - tus,

- tus, be - ne - dic -

be - ne - dic - tus.

3. Benedictus de la *Missa Pange lingua*

Miguel de Fuenllana
Orphénica lyra, fol. 1v

Josquin des Prez

Duo de la missa pā
 gelingua. Iolquin.

Benedictus.

5
 Be - ne - di - - ctus, be - ne - di
 Be - ne - di - - ctus, Be - ne - di - - ctus,
 10
 - - ctus, be - ne - di - - ctus qui
 be - ne - di - - ctus qui ve
 15
 ve - - nit, qui ve - - nit
 nit qui ve - - nit
 20
 in no - mi - ne Do - - mi
 in no - mi - ne Do - - mi
 25
 in no - mi - ne Do - - mi
 in no - mi - ne Do - - mi
 30
 ni in no - mi - ne Do - - mi - ni in no - mi - ne
 no - mi - ne Do - - mi - ni, in no - mi - ne
 35
 in no - mi - ne Do - - mi - ni in no - mi - ne
 40
 Do - - mi - ni in no - mi - ne Do - - mi - ni
 Do - - mi - ni, in no - mi - ne Do - - mi - ni
 45
 ni in no - mi - ne Do - - mi - ni.
 in no - mi - ne Do - - mi - ni.

4. Dame acogida en tu hato

Esteban Daza

El Parnasso, fols. 96v-97

anónimo

Otro Villancico viejo facil a tres,
y va señalada la voz del triple con
unos puntillos.

De mesa cogí que dieron

da carni po feci a fa fa

te due la cara que enci mon ta ye

Puelta. El que ta no che ca tu ca ba fa

a co ge el tri tu cuy manta

an da por el ta

1.4 Da - me_a - co - gi - da_en tu - a - to, pas - tor -
 5 Mi - ra que_el tiem - po se_en - sa - ñia, buen pas -

ci - co Dios te due - la, ca - ta que_en el mon - te ye - - la,
 tor que Dios te due - la, ca - ta que_en el mon - te ye - - la,

15 Fine
 ca - ta que_en el mon - te ye - - la. 2 Es - ta no - che
 ca - ta que_en el mon - te ye - - la. 3 Que de_a - mo - res

20 D.C. al Fine
 en tu ca - ba - ña a - co - ge al tris - te cuy - ta - do.
 las - ti - ma - do an - da por es - ta mon - ta - ñia.

5. Duélete de mí, señora

Miguel de Fuenllana
Orphénica lyra, fols. 135v-136

Juan Vásquez

Velete de mi señora señora duélete de mi ij.

que si yo penas padec co todas son señora porti ij.

el dia q no te veo mill años son para mi ni descaso

nirrepo lo nitengo vida fin ti. ij. los días no los biuo

los pirando siempre porti donde estas que no te vco

alma mia q es de ti ij.

The image shows a page of sheet music for a guitar. It features two staves of tablature with corresponding rhythmic notation above them. The lyrics are written below the tablature in Spanish. The first staff's lyrics are "Duelete de mi señora" and the second staff's lyrics are "que si yo". The music consists of six measures per staff, with the first measure of each staff being a repeat sign with a '4' above it. The notes in the tablature are represented by vertical strokes on the strings, with horizontal dashes indicating where the string is muted. The rhythmic notation uses dots and vertical stems to indicate note value and pitch. The overall style is traditional and melodic.

Ni des - can - so, ni re - po - so. Ni ten - go
 Ni des - can - so, ni re - po - so, Ni ten - go
 Ni des - can - so, ni re - po - so, Ni ten - go
 Ni des - can - so, ni re - po - so, Ni ten - go

25 vi - da sin ti, Ni ten - go vi - da sin ti. Los
 vi - da sin ti, Ni ten - go vi - da sin ti. Los
 vi - da sin ti, Ni ten - go vi - da sin ti. Los

30 dí - as no los bi - vo Su - spi ran - do
 dí - as np los bi - vo Su - spi ran - do siem -
 dí - as no los bi - vo Su - spi - ran -

35 siem - pre por tí, ¿Dón - d'es - tás que no te
 siem - pre por tí, ¿Dón - d'es - tás que no te
 siem - pre por tí, ¿Dón - d'es - tás que no te

40 ve - o, Al - ma mí - a, que es de ti.
 ve - o, Al - ma mí - a, qu'es de ti, Al - ma mí
 ve - o, Al - ma mí - a, que's

Al - ma mí - a, qu'es de ti? Dué - le - te de
 - a, qu'es de ti? Dué - le - te de
 8 de ti, qu'es de ti? Dué - le - te de

45 mí, se - ño - ra, Se - ño - ra dué - le - te de mí, dué - le - te
 mí, se - ño - ra, Se - ño - ra dué - le - te de mí, dué - le - te
 mí, se - ño - ra, Se - ño - ra dué - le - te de mí, dué - le - te

50 de mí, Que si yo pe - nas pa - dez - co To - das
 de mí, Que si yo pe - nas pa - dez - co To - das
 te de mí, Que si yo pe - nas pa - dez - co

55 son, se-ñó - ra, por ti, se - ño - ra, por ti, se - ño - ra, por ti.
 son, se-ñó - ra por ti, To - das son, se-ñó - ra por ti.
 To - das son, se - ño - ra, por ti, se - ño - ra, por ti.

6. ¿Con qué la lavaré?

Miguel de Fuenllana
Orphénica lyra, fol. 138

Juan Vásquez

Villancico a
quatro Iuan
vazquez.



On que la lauare
lauome yo cuitada
la flor de la mica ra
con ansias y dolo res

con q la laua re que bjuo mal

penada. Con que la lauare

q bjuo mal pena da. Lauante las casa

das có agua de limones n.

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

10

15

20

Fine

25

Lá - van - se las ca - sa - das, con a - gua de li - mo

Lá - van - se las ca - sa - das con a - gua de li - mo

Lá - van - se las ca - sa - das con a - gua de li - mo

Lá - van - se las ca - sa - das con a - gua de li - mo

30

D.C. al Fine

nes. con a - gua de li - mo - nes.

nes. con a - gua de li - mo - nes. con a - gua de li - mo - nes.

mo - nes. con a - gua de li - mo - nes.

a - gua de li - mo - nes. con a - gua de li - mo - nes.

7. Pleni sunt de la *Missa Faysan regretz*

Alonso Mudarra

Tres libros de música, lib. I, fols. 12-13

Josquin des Prez

Pleus de
la misse
de fay la re.
gres de Io.
sqm.

Superius

Altus

Bassus

Ple - ni sunt coe - li, coe

Ple - ni sunt coe - li,

li.

ple - ni sunt coe - li et ter -

li.

coe

li,

ra, et ter - ra,

li et ter - ra et ter -

et ter - ra, et

et ter - ra, et

et ter - ra, et

ra, et ter - ra, et

ter - ra, et ter - ra, et

ter - ra, et ter - ra, et

ter - ra, et ter - ra, et

25

ter - ra glo - ri - a

et ter - ra glo - ri - a

et ter - ra

30

 tu - a, glo - ri - a

35

 tu - a, glo - ri - a

40

 tu - a, glo - ri - a

45

 tu - a, glo - ri - a

8. Agnus Dei II de la *Missa Vulnerasti cor meum*

Enríquez de Valderrábano
Silva de sirenas, fols. 83v-84

Cristóbal de Morales

Morales. Este agnusque se si
 gue es a tres/Primero grado

Agnus dei.

Cantus

Altus

Bassus

Agnus Dei, i,
Agnus Dei, i,
Agnus Dei, i,
Agnus Dei, i,
qui tollis pecata,
qui tollis pecata,
qui tollis pecata,
ca - ta mun - di,
ca - ta mun - di,
ca - ta mun - di,
ta mun - di;
qui tollis pecata,
qui tollis pecata,
qui tollis pecata,
ta mun - di;
mi - se - re - re no -
di;
mi - se - re - re no -

30
 bis, mi - se - re - re no -
 se - re - re no - bis,
 bis, mi - se - re - re no -

35
 bis, mi - se - re - re no - bis,
 mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -
 bis, mi - se - re - re no -

40
 mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no -
 re no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -
 bis, mi - se - re - re no - bis,

45
 bis, mi - se - re - re no - bis.
 mi - se - re - re no - bis.
 re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

9. Tant que vivray y glosa sobre la misma canción

Miguel de Fuenllana,
Orphénica lyra, fols. 118-119

Claudin de Sermisy

Original Song (Miguel de Fuenllana)

Music notation on five-line staves. The lyrics are:

An que viuray en age florian t je le cui
 rey damor le dieu puy sanc enfayctz en dis en chan so
 ns y a cors n.

Glosa sobre la misma canción (Claudin de Sermisy)

Music notation on five-line staves. The lyrics are:

fest ma fiansa son cent est mien le mien est sien ij.

[=↓·↓]

↓ P

↓ P · P

↓ P

↓ P

↓ ↓

P

ff ↓ P

↓

ff

polifonía según la versión de Fuenllana

Cantus Altus Tenor Bassus

Tant que vi - vray en a - ge flo - ris - sant, Je ser - vi - ray d'a - mours le
 Tant que vi - vray en a - ge flo - ris - sant, Je ser - vi - ray d'a - mours le
 Tant que vi - vray en a - ge flo - ris - sant, Je ser - vi - ray d'a - mours le
 Tant que vi - vray en a - ge flo - ris - sant, Je ser - vi - ray d'a - mours le
 5
 roy puis - sant, En fais en ditz en chan sons - et ac - cordz. En fais en
 roy puis - sant, En fais en ditz en chan sons - et ac - cordz. En fais en
 roy puis - sant, En fais en ditz en chan sons - et ac - cordz. En fais en
 roy puis - sant, En fais en ditz en chan sons - et ac - cordz. En fais en
 10
 ditz en chan - sons et ac - cordz. Son al - li - an - ce, C'est ma fi - an - ce,
 ditz en chan - sons et ac - cordz. Son al - li - an - ce,
 ditz en chan - sons et ac - cordz. C'est ma fi - an - ce,
 ditz en chan - sons et ac - cordz. Son al - li - an - ce, C'est ma fi - an - ce,
 15
 20
 Son cuer est mien, est sien, Son cuer est mien, est sien.
 Son cuer est mien, est sien, Son cuer est mien, est sien.
 Son cuer est mien, est sien, Son cuer est mien, est sien.
 Son cuer est mien, est sien, Son cuer est mien, est sien.

polifonía original

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

5

Tant que vi - vray en a - ge flo - ris - sant, Je ser - vi - ray d'a -

Tant que vi - vray en a - ge flo - ris - sant, Je ser - vi - ray d'a -

Tant que vi - vray en a - ge flo - ris - sant, Je ser - vi - ray d'a -

Tant que vi - vray en a - ge flo - ris - sant, Je ser - vi - ray d'a -

10

mours le roy puis - sant, En fais en ditz en chan - sons et ac - cordz. Son al - li - an - ce,

mours le roy puis - sant, En fais en ditz en chan - sons et ac - cordz. Son al - li - an - ce,

mours le roy puis - sant, En fais en ditz en chan - sons et ac - cordz.

mours le roy puis - sant, En fais en ditz en chan - sons et ac - cordz. Son al - li - an - ce,

15

C'est ma fi-an - ce, Son cueur est mien, Le mien est sien, Fy detris-tes - se, Vi - ve ly-es - se. Puis qu'en a-mour,

Sonsieur est mien, Fy detris-tes - se, Puis qu'en a-mour,

C'est ma fi-an - ce, Le mien est sien, Vi - ve ly-es - se, Puis qu'en a-mour,

C'est ma fi-an - ce, Son cueur est mien, Le mien est sien, Fy detris-tes - se, Vi - ve ly-es - se, Puis qu'en a-mour,

20

puis qu'en a-mour a tant de bien, puis qu'en a - mour, puis qu'en a - mour a tant de bien.

puis qu'en a-mour a tant de bien, puis qu'en a - mour, puis qu'en a - mour a tant de bien.

puis qu'en a-mour a tant de bien, puis qu'en a - mour, puis qu'en a - mour a tant de bien.

puis qu'en a-mour a tant de bien, puis qu'en a - mour, puis qu'en a - mour a tant de bien.

25

10. Mille regretz, la canción del Emperador

Luis de Narváez

Los seys libros del Delphín, fols. 40v-42

Josquin des Prez

The music score consists of six staves of notation for a harp. Each staff has five horizontal lines. The notation includes several types of symbols: vertical strokes with small circles at the top or bottom, vertical strokes with small dots at the top or bottom, and vertical strokes with small numbers (1, 2, 3, 4) at the top or bottom. There are also horizontal strokes with small numbers (1, 2, 3, 4) placed above the staff. The notes are positioned on the lines and spaces of the staff. The music is divided into measures by vertical bar lines.

• Canción de nículas. Se
derro el quinto tono. Tanc
se por estas claves.

Superius

Altus

Tenor

Bassus

Mil - le re - gretz de vous a -
Mil - le re - gretz de vous a -
Mil - le re - gretz de
Mil - le re - gretz de

ban-don-ner Et des - lon - ger et des - lon -
ban - don - ner Et des - lon - ger, et des - lon - ger vo -
vous a -ban-don - ner, Et de - lon - ger vo -
Et des - lon - ger vo -

ger vo - stre fa - che_a - mou - reu - se,
stre fa - che_a - mou - reu - se, vo - stre fa - che_a - mou - reu -
vo - stre fa - che_a - mou - reu -
stre fa - che_a - mou - reu - se, vo - stre fa - che_a - mou - reu -

J'ay si grand dueil et pai - ne dou - lou - reu - se,
se, J'ay si grand dueil, et pai - ne dou - lou - reu - se,
se, J'ay si grand dueil et pai - ne
se, J'ay si grand dueil et pai - ne

25

Quon me ver - ra
brief mes jours def
dou - lou - reu - se,
Quon me ver - ra

30

fi - ner
Quon me ver - ra
brief mes jours
def - fi - ner
Quon me ver - ra, brief mes jours
brief mes jour def - fi - ner
brief mes jours def - fi - ner, brief mes jours
brief mes jours def - fi - ner.

40

def - fi - ner, brief mes jours
def - fi - ner, brief mes jours
def - fi - ner, brief mes jours
def - fi - ner, brief mes jours

11. De los álamos vengo, madre

Miguel de Fuenllana
Orphénica lyra, fols. 142-143

Juan Vásquez

Villancico
a quatro de
Juan Vazquez.



D [diamond]*

ala mos ven go ma dre de ver

como los menca cl ay re delos

ala mos vengo ma dre de ver como

los menca el ay re ij.

4

* en el original

de los ala mos de scui lla

de ver ami linda amiga

ami ga de ver comolos menea el

ay se: de los a la mos vengo ma

drc de ver como los me nea el ay re:

de ver comolos menea clayrc

*debe ser 4

Tiple
 Alto
 Tenor
 Bajo

5
 De los á - la mos, De
 De los á - la - mos ven - go, ma - dre, De los
 De los
 De los
 De los á - la - mos, De los á - la - mos

10
 los á - la - mos ven - go, ma - dre De ver
 á - la - mos ven - go, ma - dre De ver có - mo los me - ne - a'l ay -
 á - la - mos ven - go, ma - dre, De ver
 ven - - - go ma - - - dre, De ver có - mo los me -

20
 co - mo, De ver có - mo los me - ne - a el ay - - re.
 re, De ver có - mo los me - ne - a el ay - re. De los
 De ver có - mo los me - ne - a el ay - re.
 ne - a el ay - re, De ver có - mo los me - ne - a el ay - re. De los

30
 De los á - la - mos ven - go, ma - dre,
 á - la - mos De los á - la - mos ven - go, ma - dre, De ver
 De los á - la - mos ven - go, ma - dre,
 á - la - mos ven - go, ma - dre, De los á - la - mos ven - go, ma - dre,

35
 De ver có-mo los me- ne- a'l ay - re, De ver có-mo los me- ne- a el ay
 có-mo los ne- a'l ay - re De ver có-mo los me - ne - a el ay - re,
 De ver có - mo los me ne - a el ay
 De ver có-mo los me-ne - a el ay

 40
 De ver

 45
 - re, De ver có-mo, De ver có-mo los me -
 De ver có-mo los me- ne- a'l ay - re, De ver có-mo los me -
 re, De ver có - mo los me ne -
 re, De ver có-mo los me- ne- a'l ay - re, De ver có-mo

 50
 ne - a el ay - re.
 ne - a el ay - re.
 ne - a el ay - re.
 los me - ne - a el ay - re.

 55
 De los á - la - mos de Se - vi -
 De los á - la - mos de Se -

 60
 De los á - la - mos de Se - vi - lla, de Se
 De los á - la - mos de Se - vi - lla, De los á - la - mos de
 De los á - la - mos de Se -
 vi - lla, De los á - la - mos de Se - vi - lla, De los á - la - mos de Se

vi - lla 70
 Se - vi - - lla, De ver a mi lin-dá a - mi - ga De ver
 vi - lla, De ver a mi lin-dá, De ver a mi lin -
 a mi lin - da a - mi - ga. 80
 a mi lin - da a - mi - ga. De ver
 a mi lin - da a - mi - ga.
 da a mi lin - da a - mi - ga.

De ver có - mo los me - ne - a'l ay - re, De ver có - mo los me - ne - a el
 có - mo los me - ne - a'l ay - re De ver có - mo los me - ne - a el ay -
 De ver có - mo los me - ne - a el
 De ver có - mo los me - ne - a el

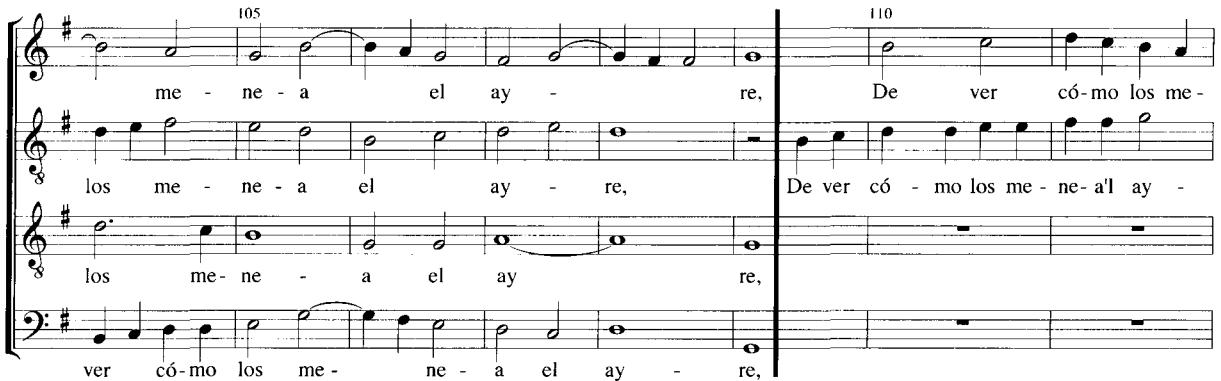
90
 ay - re, De los á - la - mos ven - go ma - dre,
 re, De los á - la - mos, De los á - la - mos
 ay re, De los á - la - mos ven - go, ma - dre, De los á - la - mos ven -

100



De ver có-mo, De ver có-mo los
 ven - go ma - - dre, De ver có-mo los me- ne- a'l ay - re, De ver có-mo
 go, ma - - dre, De ver có-mo
 go, ma - - dre, De ver có - mo
 De ver có-mo los me- ne- a'l ay - re, De

105



me - ne - a el ay - re, De ver có-mo los me -
 los me - ne - a el ay - re, De ver có - mo los me - ne- a'l ay -
 los me - ne - a el ay - re, De ver có-mo los me - ne- a'l ay -
 ver có-mo los me - ne - a el ay - re,

115



ne-a el ay - re, De ver có-mo los me - ne - a el ay - - re.
 re De ver có-mo los me - ne - a el ay - re.
 De ver có - mo los me - ne - a el ay - - re.
 De ver có-mo los me - ne - a el ay - re.

12. Nonne dissimulavi

2^a parte del motete Antequam comedam

Enríquez de Valderrábano
Silva de sirenas, fols. 15-15v

Cristóbal de Morales

The musical score consists of six staves of music, each with a different rhythmic pattern indicated by vertical strokes and dots. The lyrics are written below each staff.

Staff 1:

- Nonne
- nō ne di simu la ui
- .ii.
- nō ne silu i

Staff 2:

- nō ne qui e ui .ii.

Staff 3:

- et ve nit super me indigna tio tu a do mi ne

Staff 4:

- do mi ne ec ce non est au xili um me um in

Staff 5:

- me et ne cesa ri um quo qz mei.

Staff 6:

- .ii.

*0 falta en el original

re ce se runt a me re ce ferunt

a me .ii.

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Non - ne dis - si - mul - la - vi?

Non - ne dis - si - mu - la - vi?

Non - ne dis - si - mu - la - vi?

Non - ne dis - si - mu - la - vi?

Non - ne dis -

Non - ne dis - si - mu - la - vi?

non - ne dis - si - mu - la - vi?

Non - ne dis - si - mu - la - vi?

Non - ne dis - si - mu - la - vi?

Non - ne dis - si - mu - la - vi?

si - lu - i?

lu - i?

vi? non - ne si - lu - i?

non - ne si - lu - i?

non - ne qui - e - vi?

non - ne qui - e - vi?

Et ve - nit su - per me

Et ve - nit su - per

Et ve - nit su - per

Et

25

in - dig - na - ti - o tu - a,
me in - di - gna - ti - o tu - a, Do
in - di - gna - ti - o tu -
ve - nit su - per me un - di - gna - ti - o tu - a, Do

30

35

Do mi - ne, Ec - ce, non est au -
mi - ne. Ec - ce, non est au - xi - li - um
a, Do mi - ne. Ec - ce, non est
Ec - ce, non est au - xi - li -

40

xi - li - um mi - hi in me, et ne - ces - sa -
au - xi - li - um mi - hi in me, et ne - ces - sa - ri - i.
um mi - hi in me, et ne - ces - sa - ri -

45

et ne - ces - sa - ri - i quo - que me -
ri - i quo - que me -
et ne - ces - sa - ri - i quo - que me -
et ne -

50
 et ne - ces - sa - ri - i quo-que me
 et ne - ces - sa - ri - i quo-que me - i b re
 ne - ces - sa - ri - i quo - que me
 ces - sa - ri - i quo - que me - i

55
 i re - ces - se - runt a me,
 ces - se - runt a me, re - ces - se
 i re - ces - se - runt a me re - ces -
 re - ces - se - runt a me, re - runt a me,

65
 re - ces - se - runt a
 runt a me, re - ces - se - runt a
 se - runt a me, re - ces - se - runt a
 re - ces - se

70
 me, re - ces - se - runt a me.
 me, a me, re - ces - se - runt a me.
 se - runt a me, re - ces - se - runt a me.
 ces - se - runt a me, a me.

13. Assiste parata

2^a parte del motete O Beata Maria

Enríquez de Valderrábano
Silva de sirenas, fols. 45v-47

Nicolás Gombert

Vihuela 1

En vni
sonus.
Segun
do gra=
do.
Assiste parata.

Vihuela 2

Pri
me
ro
gra
do.
Affilé preparata.

a

b

c

d

e

f

g

h

i

j

Vihuela 1 (continuación)

Envni
sonus.
Segú=

do gra
do.

a

b

c

Vihuela 2 (continuación)

Pri
me

ro

gra

do.

a

b

c

Cantus

Vihuela 1

Altus

Tenor

Quintus

Vihuela 2

Bassus

10

15

5

As - si - ste pa - ra - ta,
As - si - ste pa - ra -
As - si - ste pa - ra - ta, as - si -
As - si - ste pa - ra - ta, pa - ra - ta,
As - si - ste pa - ra - ta,
As - si - ste pa - ra - ta,

pa - ra - ta, as - si - sts pa - ra -
ta, pa - ra - ta, as - si - ste pa - ra - ta,
ste pa - ra - ta, as - si - ste pa - ra - ta, as - si - ste
as - si - ste pa - ra - ta, as - si - ste pa - ra - ta, as - si -
si - ste pa - ra - ta, as - si - ste pa - ra - ta, as - si - sti pa - ra -

ta vo - tis po - scen - ti - um,
vo - tis po - scen - ti - um, vo - tis po -
pa - ra - ta vo - tis po - scen - ti - um
ta vo - tis po - scen - ti - um, vo - tis po -

20

vo-tis po-scen - ti - um
scen - ti - um et re - pen - de no -
scen - ti - um et re - pen - de no
vo - tis po - scen - ti - um et
scen - ti - um et re - pen - de no

25

30

o - pta-tum ef - fe - ctum, o - pta-tum - - fe
bis o - pta-tum ef - fe - ctum: sit ti - bi stu - di - um, sit
bis o - pta-tum ef - fe - ctum:
re - pen - de no - bis o - pta-tum ef - fe - ctum: sit ti - bi stu - di - um, sit
o - pta-tum ef - fe - ctum, o - pta - pta

35

ctum: sit ti - bi stu - di - um, sit
ti - bi stu - di - um, sit ti - bi stu - di - um, sit
sit ti - bi stu - di - um, sit
di - um, sit ti - bi stu - di - um, sit
tum ef - fe - ctum: sit ti - bi

40

ti - bi stu - - di - um ex - o - ra - re, ex - o - ra - re,
 um as - si - du - e ex - o - ra - re, as - si - du - e
 ti - bi stu - di - um sit ti - bi stu - - di - um
 sit ti - bi stu - di - um as - si - du - e ex - o - ra -
 stu - di - um, stu - - di - um as - si - du - e ex - o - ra -

50

ex - o - ra - - re pro po - pu - lo De - - i, pro
 ex - o - ra - re pro po - pu - lo De - - i, pro po - pu - li De -
 as - si - du - e ex - o - ra - re
 re, as - si - du - e ex - o - ra - re pro po - pu - lo De -
 re, ex - o - ra - re pro po - pu - lo De -

55

po - pu - lo De - i, pro po - pu - lo De - i, quem me - ru -
 - i, pro po - pu - lo De - i, pro po - pu - lo De - i, quem me -
 pro po - pu - lo De - - - i, De - i, quem me -
 i, pro po - pu - lo De - - - i, pro po - pu - lo De - i, quem me -
 pro po - pu - lo De - - - i, pro po - pu - lo De - i, quem me -

60

isti.
quem me ru i sti be ne di
ru i sti be ne di etat tu, be ne di etat tu
i, quem me ru i sti be
isti,

65

cta tu fer re pre ti um mun di,
fer re pre ti um mun di, fer re pre ti um mun di, fer re pre
ne di cta tu fer re pre ti um mun di, fer re pre ti um mun di, fer re
fe re pre ti um mun di, fer re pre ti um mun di, fer re
ne di cta tu fer re pre ti um mun di

75

um mun di, pre ti um mun di, pre ti um mun di, fer re pre ti um mun di, pre ti um mun di, mun di, fer re pre ti um mun di, re pre ti um mun di, mun di, fe re pre ti um mun di, fer re, fer re pre ti um mun di

14. Et in spiritum sanctum de la *Missa Mille regretz*

Enríquez de Valderrábano
Silva de sirenas, fols. 46v-48

Cristóbal de Morales

Vihuela 1

Misales. El templo es en unifonos.
Sigue se la primera parte del Credo de la misa/so bre la canción de mille regres: esa y bella lleva el cáto llano de la dicha canción entra a do clauzurera clau- ferial.

Segundo grado.

C

Et in spiritum sanctum,

A

B

C

D

E

F

G

H

I

Barre de misa.

Envil. ton.

b

c

d

e

f

g

h

i

*debe ser la sexta al aire

Vihuela 2

Segunda vihuela en unisono Segundo grado.

Et in spiritum sanctum.

The music consists of ten staves of tablature for a vihuela. The first staff begins with a clef and a key signature. The subsequent staves are labeled with letters: d, e, f, g, b, i, a, c, d, e, and a square symbol. Each staff contains a series of vertical lines with specific markings (z, o, 3, 4, dots) indicating fingerings or techniques. The tablature uses a standard six-string guitar-like notation where vertical lines represent strings and horizontal dashes indicate frets.

Cantus I
 Vihuela I
 Altus I
 Bassus
 Cantus II
 Vihuela 2
 Altus II
 Tenor

Et in Spi - ri - ri
 Et in Spi - ri - tum San - etum, Do - mi - num, et vi -
 Et in Spi - ri - tum San - etum, Do - mi - num, et vi -
 Et in Spi - ri - tum San - etum, Do - mi -
 Et in Spi - ri - tum San - etum, Do - mi - num, et vi -
 Et in Spi - ri - tum San - etum, Do - mi - num, et vi -

tum San - etum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem: qui
 vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro -
 vi - fi - ca - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro -
 num, et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro -
 et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro -
 vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi -

ex Pa - tre. 15 Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui cum Pa -
 ce - dit. Qui cum Pa - tre, Qui cum Pa - tre et Fi
 ce -
 Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi
 li - o - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre et

tre et Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, 20
 li - o si - mul ad - o - ra - tur.
 tre et Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et
 li - o si - mul ad - o - ra - tur, si - mul ad - o - ra - tur, et
 Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, si - mul ad - o - ra - tur, et
 et Pi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, si - mul ad - o - ra - tur, et con-glo - ri - fi -
 et con - glo - ri - fi - ca - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: 30
 et con - glo - ri - fi - ca - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus
 con - glo - ri - fi - ca - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus
 et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe -
 ea - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus
 tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus

Et u - nam san - etam ca - tho - li - cam 35
 qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam san - etam ca - tho - li - cam et a - po -
 est per Pro - phe - tas. Et u - nam san - etam ca - tho - li - cam et a - po - st - li - cam Ec -
 est per Pro - phe - tas. Et u - nam san - etam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li -
 tas. Et u - nam san - etam ca - tho - li - cam et a - po -
 est per Pro - phe - tas. Et u - nam san - etam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li -

40

et a - po -
sto - li - cam Ec - cle si - am. Con - fi - te - or
cle - si - am. Con - fi - te - or u - num
eam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or
- sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or
cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num ba - ptis -

45

sto - li - cam Ec - cle - si - am.
u - num ba - ptis - ma in re - mis -
ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem. in re - mis -
or u - num ba - ptis - ma in mis - re - si - o - nem. in re - mis -
fi - te - or u - num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem.
ma in re - mis - si - o - nem. in re - mis - si - o - nem

50

Et ex - spe - cto re - sur - re -
si - o - nem, in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - spe - cto re - sur - re - eti -
pec - ca - to - rum. Et ex - spe - cto re -
si - o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - spe - cto re -
nem pec - ca - to - rum. Et ex - spe - cto re -
pe - ca - to - rum. Et ex - spe -

60

cti - o - nem mor - tu - o - rum.
 o - nem mor - tu - o - rum. Et vi -
 re - sur - re - eti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam, Et
 sur - re - eti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu -
 re - sur - re - eti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu -
 cto re - sur - re - eti - o - nem mor - tu - o - rum.

65

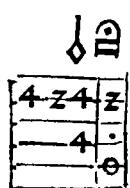
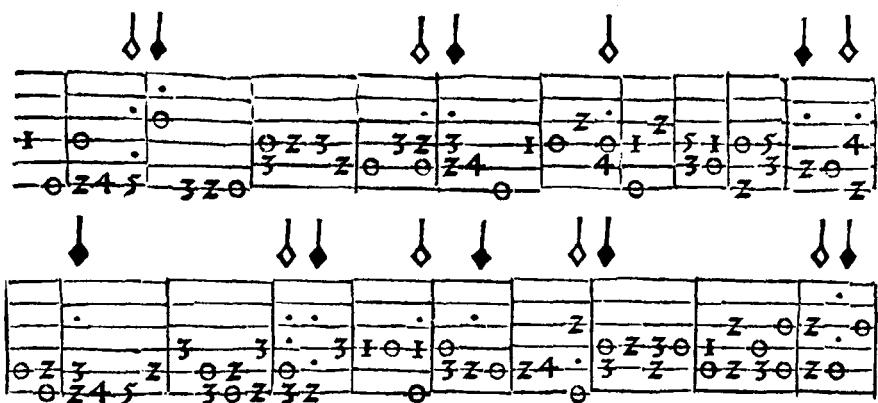
Et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li, sæ - eu - li. A - men.
 tam ven - tu - ri sæ - cu - li. A - men.
 vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li. A - men, A - men.
 vi - tam ven - tu - ri sæ - eu - li. A - men.
 ri - sæ - cu - li. A - men.
 Et vi - tam ven - tu - ri sæ - eu - li. A - men.

15. Dúo

Orphénica lyra, 1554
fols. 4-5

Miguel de Fuenllana

Duo de
Fuēlla
na.



Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Measures 1-20.

Bass clef, key signature of one flat (B-flat). Measures 1-20.

Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Measures 10-20.

Bass clef, key signature of one flat (B-flat). Measures 10-20.

Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Measures 15-20.

Bass clef, key signature of one flat (B-flat). Measures 15-20.

Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Measures 20-25.

Bass clef, key signature of one flat (B-flat). Measures 20-25.

Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Measures 25-30.

Bass clef, key signature of one flat (B-flat). Measures 25-30.

Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Measures 30-35.

Bass clef, key signature of one flat (B-flat). Measures 30-35.

Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Measures 35-40.

Bass clef, key signature of one flat (B-flat). Measures 35-40.

Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Measures 40-45.

Bass clef, key signature of one flat (B-flat). Measures 40-45.

Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Measures 45-50.

Bass clef, key signature of one flat (B-flat). Measures 45-50.

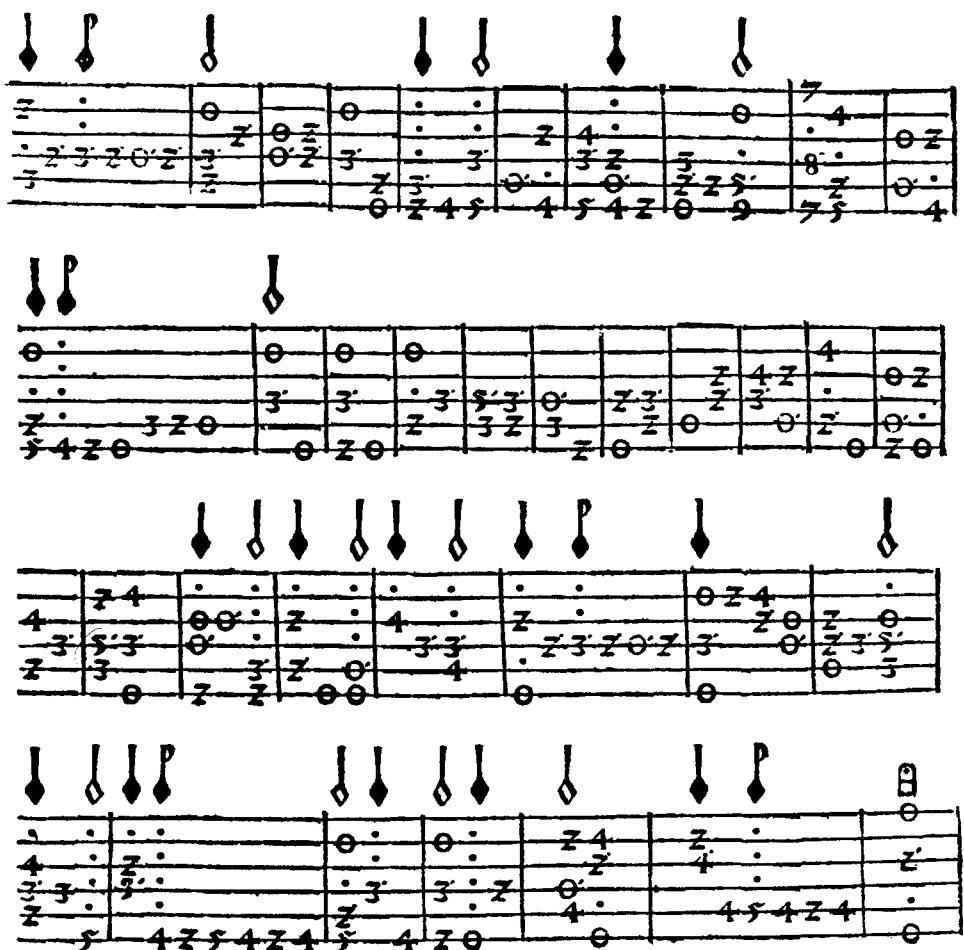
16. Fantasía a tres por el octavo tono

El Parnasso, 1576
fols. 16v-18

Esteban Daza

Fantasia a 3. por el octavo tono,
señalase la clave de Fefaut en la
quarta en vacio.

F. ♪



The musical score is composed of three voices (Soprano, Alto, Bass) in common time. The vocal parts are separated by vertical bar lines. Measure numbers are indicated above the staves: 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, and 45. The vocal parts are separated by vertical bar lines.

17. Fantasía del primer tono por gesolreut

Los seys libros del Delphín, 1538
fols. 35-36

Luis de Narváez

The image shows five staves of musical notation for a six-string guitar. The notation includes various symbols such as vertical dashes, dots, and 'z' marks above the strings, indicating specific fingerings or techniques. The first staff features a decorative initial flourish. The fifth staff concludes with a large, bold 'G' and 'II', followed by the handwritten note 'fin del segundo libro.'

*falta en el original

18. Fantasía fácil

Tres libros de música
lib. I, fols. 5-6

Alonso Mudarra

25

30

35

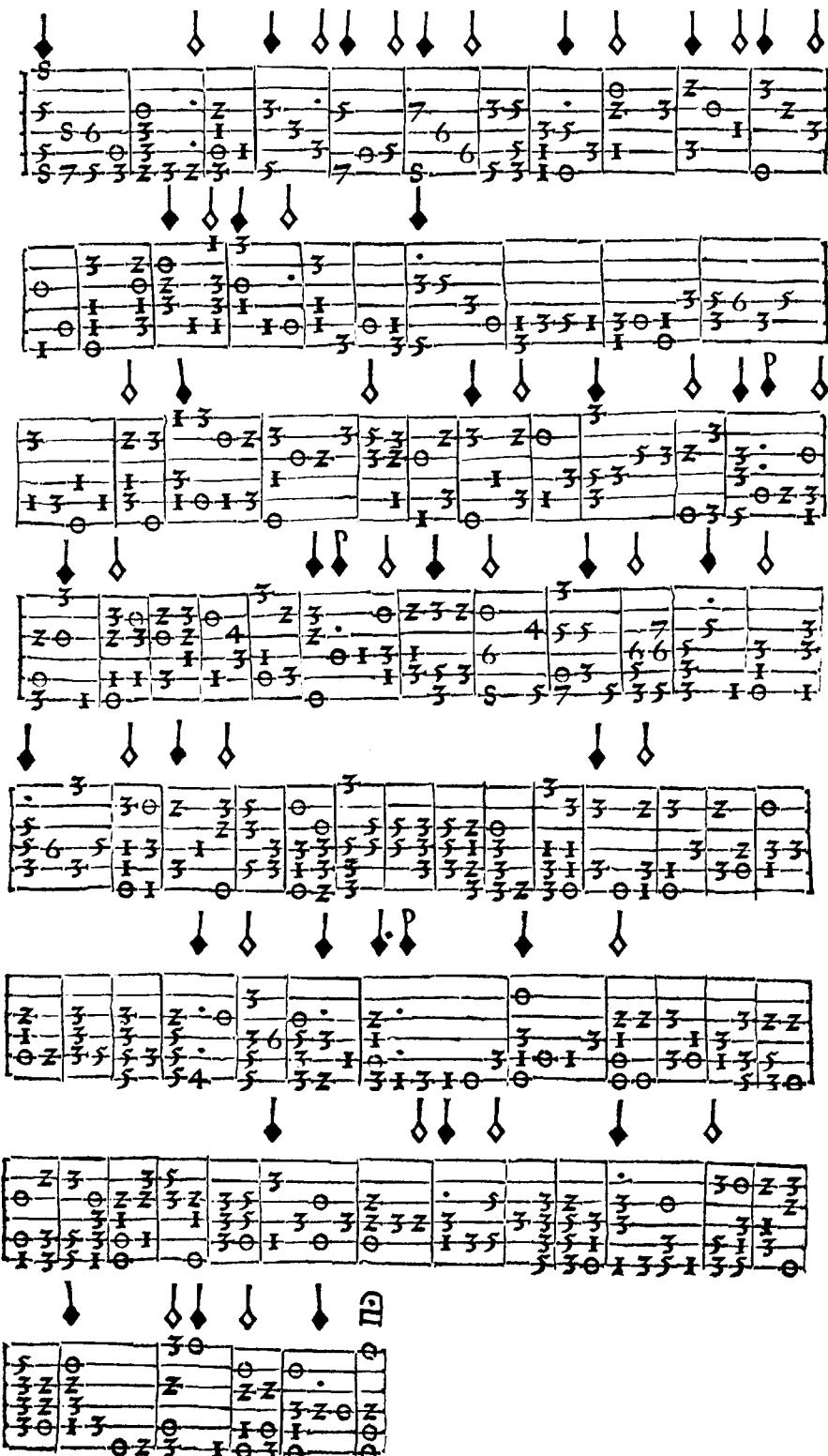
19. Fantasía

Orphénica lyra
fols. 51

Miguel de Fuenllana

Fátesia del
author. F.

The score is organized into four sections, each containing two staves. The first section starts with a diamond symbol above the first staff. The second section starts with a diamond symbol above the third staff. The third section starts with a diamond symbol above the fifth staff. The fourth section starts with a diamond symbol above the seventh staff. The music is continuous across the sections, with the first staff of one section continuing into the second staff of the next section.





Musical score page 1, measures 6-10. The score consists of four staves (treble, alto, bass, and tenor) in common time and E-flat major. Measure 6: Treble staff has eighth-note pairs. Alto staff rests. Bass staff rests. Tenor staff rests. Measure 7: Treble staff rests. Alto staff has eighth-note pairs. Bass staff rests. Tenor staff rests. Measure 8: Treble staff has eighth-note pairs. Alto staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Tenor staff has eighth-note pairs. Measure 9: Treble staff rests. Alto staff rests. Bass staff rests. Tenor staff has eighth-note pairs.

Musical score page 1, measures 11-15. The score consists of four staves (treble, alto, bass, and tenor) in common time and E-flat major. Measure 11: Treble staff rests. Alto staff rests. Bass staff rests. Tenor staff has eighth-note pairs. Measure 12: Treble staff rests. Alto staff has eighth-note pairs. Bass staff rests. Tenor staff rests. Measure 13: Treble staff has eighth-note pairs. Alto staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Tenor staff has eighth-note pairs. Measure 14: Treble staff rests. Alto staff rests. Bass staff rests. Tenor staff rests. Measure 15: Treble staff rests. Alto staff rests. Bass staff rests. Tenor staff has eighth-note pairs.

Musical score page 1, measures 16-20. The score consists of four staves (treble, alto, bass, and tenor) in common time and E-flat major. Measure 16: Treble staff rests. Alto staff rests. Bass staff rests. Tenor staff has eighth-note pairs. Measure 17: Treble staff rests. Alto staff has eighth-note pairs. Bass staff rests. Tenor staff rests. Measure 18: Treble staff has eighth-note pairs. Alto staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Tenor staff has eighth-note pairs. Measure 19: Treble staff rests. Alto staff rests. Bass staff rests. Tenor staff has eighth-note pairs. Measure 20: Treble staff rests. Alto staff rests. Bass staff rests. Tenor staff rests.



Musical score page 1, measures 55-56. The score consists of four staves. Measures 55: Top staff: G clef, B-flat key signature, sixteenth-note patterns. Second staff: G clef, B-flat key signature, eighth notes. Third staff: G clef, B-flat key signature, eighth notes. Bottom staff: Bass clef, B-flat key signature, eighth notes. Measures 56: Top staff: G clef, B-flat key signature, eighth notes. Second staff: G clef, B-flat key signature, eighth notes. Third staff: G clef, B-flat key signature, eighth notes. Bottom staff: Bass clef, B-flat key signature, eighth notes.

Musical score page 1, measures 60-61. The score consists of four staves. Measures 60: Top staff: G clef, B-flat key signature, eighth notes. Second staff: G clef, B-flat key signature, eighth notes. Third staff: G clef, B-flat key signature, eighth notes. Bottom staff: Bass clef, B-flat key signature, eighth notes. Measures 61: Top staff: G clef, B-flat key signature, eighth notes. Second staff: G clef, B-flat key signature, eighth notes. Third staff: G clef, B-flat key signature, eighth notes. Bottom staff: Bass clef, B-flat key signature, eighth notes.

Musical score page 1, measures 65-66. The score consists of four staves. Measures 65: Top staff: G clef, B-flat key signature, eighth notes. Second staff: G clef, B-flat key signature, eighth notes. Third staff: G clef, B-flat key signature, eighth notes. Bottom staff: Bass clef, B-flat key signature, eighth notes. Measures 66: Top staff: G clef, B-flat key signature, eighth notes. Second staff: G clef, B-flat key signature, eighth notes. Third staff: G clef, B-flat key signature, eighth notes. Bottom staff: Bass clef, B-flat key signature, eighth notes.

70

75

80

84

85

89

20. Conde Claros

Silva de sirenas
fols. 48v-50

Enríquez de Valderrábano

Vihuela 1

Esta música que
sigue va sobre el
canto llano del
conde Claros.

Enríquez. Vihuela mayor.

El réplic de las vírgenes es en
tercera menor y por más claro la
cuarta en vez de esta vírgen ma-
yor ha de sonar octavas debajo de
la segunda en vez de la vírgen
menor. Segundo grado.

The musical score consists of ten staves of vihuela tablature. The staves are labeled with letters above them: C, e, o, f, g, b, i, l, m, n, a, and cl. The notation uses a unique system of dots and dashes to represent fingerings and timing. The first staff (C) starts with a fermata over a note. The second staff (e) begins with a note followed by a fermata. The third staff (o) starts with a note followed by a fermata. The fourth staff (f) starts with a note followed by a fermata. The fifth staff (g) starts with a note followed by a fermata. The sixth staff (b) starts with a note followed by a fermata. The seventh staff (i) starts with a note followed by a fermata. The eighth staff (l) starts with a note followed by a fermata. The ninth staff (m) starts with a note followed by a fermata. The tenth staff (n) starts with a note followed by a fermata. The eleventh staff (a) starts with a note followed by a fermata. The twelfth staff (cl) starts with a note followed by a fermata.

Vihuela 2

Primera en segundo traste de la vi-
guela menor lleva
el canto llano del
conde Claro con
otra voz de otro
punto.

Guitarra menor.

Primer gra- do.

e **g** **b** **i** **m** **n** **q** **e**

f

44

Vihuela mayor

Vihuela menor

10

A musical score for five voices (SATB plus bassoon) in common time and G major. The score consists of five staves. The top three staves represent the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor), while the bottom two staves represent the Bassoon and a continuo part (likely Cello or Double Bass). Measure 15 begins with a soprano melodic line. Measures 16-17 show a transition with eighth-note patterns. Measure 18 features a bassoon solo. Measures 19-20 continue the vocal entries. Measure 21 includes a bassoon entry. Measures 22-23 show a continuation of the vocal parts. Measure 24 concludes with a bassoon entry. Measure 25 begins with a bassoon solo, followed by entries from the other voices.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
DÚOS POLIFÓNICOS	
1. Si amores me han de matar —Flecha (Fuenllana)	22
2. Benedictus de la <i>Missa Ave Maris stella</i> — Josquin (Valderrábano)	25
3. Benedictus de la <i>Missa Pange lingua</i> — Josquin (Fuenllana)	26
MÚSICA A TRES VOCES	
4. Dame acogida en tu hato — anónimo (Daza)	28
5. Duélete de mí, señora — Vásquez (Fuenllana)	30
6. ¿Con qué la lavaré? —Vásquez (Fuenllana)	35
7. Pleni sunt de la <i>Missa Faysan regretz</i> — Josquin (Mudarra)	38
8. Agnus Dei II de la <i>Missa Vulnerasti cor meum</i> — Morales (Valderrábano)	41
POLIFONÍA A CUATRO, CINCO Y SEIS	
9. Tant que vivray y glosa sobre la misma canción —Sermisy (Fuenllana)	44
10. Mille regretz, la canción del Emperador — Josquin (Narváez)	48
11. De los álamos vengo, madre — Vásquez (Fuenllana)	52
12. Nonne dissimulavi — Morales (Valderrábano)	58
13. Assiste parata — Gombert (Valderrábano)	64
14. Et in spiritum sanctum de la <i>Missa Mille regetz</i> — Morales (Valderrábano)	72
OBRAS ORIGINALES	
15. Dúo — Fuenllana	78
16. Fantasía a tres por el octavo tono — Daza	81
17. Fantasía del primer tono por gesolreut — Narváez	84
18. Fantasía fácil — Mudarra	86
19. Fantasía — Fuenllana	90
20. Conde Claros — Valderrábano	96



C.S.E.

