



'DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA'

'DE LOS ÁLAMOS DE SEVILLA'

MÚSICA PARA VIHUELA
IMPRESA EN SEVILLA

OBRAS DE MUDARRA Y M. DE FUENLLANA.

Centro de Documentación Musical de Andalucía



JUAN CARLOS
RIVERA
Vihuela



DE LOS ÁLAMOS DE SEVILLA

MÚSICA PARA VIHUELA

IMPRESA EN SEVILLA

OBRAS DE A. DE MUDARRA Y M. DE FUENLLANA.

1	Tan que vivray, de Sermisy. Glosa sobre la misma canción, (Fuenllana).	4'16"
2	La Romanesca: o guárdame las vacas. (Mudarra).	1'46"
3	Fantasia de redobles. (Fuenllana).	1'26"
4	Duélete de mi, señora, de Juan Vázquez. (Fuenllana).	2'49"
5	Fantasia I. de passos desembuelos. (Mudarra).	1'32"
6	Fantasia que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico. (Mudarra).	2'18"
7	Pavana. (Mudarra).	2'10"
8	Morenica, dame un beso, de Juan Vázquez. (Fuenllana).	1'26"
9	Tiento y fantasia de tercero tono. (Mudarra).	5'34"
10	Kirie de una missa de Josquin que va sobre pange lingua glosado. (Mudarra).	2'50"
11	Conde Claros en doze maneras. (Mudarra).	2'00"
12	Fantasia V. (Mudarra).	1'45"
13	Pavana de Alexandre y Gallarda. (Mudarra).	3'26"
14	De Antequera sale el moro, de Morales (Fuenllana).	2'36"
15	Fantasia VII, (Mudarra).	2'28"
16	Fantasia II, de passos. (Mudarra).	1'31"
17	Fantasia IX. (Mudarra).	2'06"
18	De los álamos vengo, de Juan Vázquez. (Fuenllana).	
19	Fantasia III, para desembolver las manos. (Mudarra).	1'23"

20	Torna Mingo a enamorate, de Guerreros. (Fuenllana).	2'35"
21	Fantasia VI, (Mudarra).	2'27"
22	Con que la lavare, de Juan Vázquez. (Fuenllana).	4'08"
23	Fantasia XVI, (Fuenllana).	2'28"
24	Puse mis amores, de Ravaneda. (Fuenllana).	6'51"
25	Tiento y fantasia de octavo tono. (Mudarra).	3'21"
26	Fantasia de octavo tono. (Mudarra).	1'28"
27	Benedictus de la missa de Gaude Barbara, de Morales. (Fuenllana).	1'47"
28	Fantasia sobre fa, mi, re, ut. (Mudarra).	1'36"

73'40"

FUENTES: **Alonso de Mudarra**. "Tres libros de música en cifras para vihuela" (Sevilla, 1546).
Miguel de Fuenllana. "Libro de música de vihuela intitulado Orphenica Lyra" (Sevilla, 1554).

Vihuela construida por Francisco Hervás, 1990.

Juan Carlos Rivera, vihuela.

Juan Carlos Rivera estudió guitarra clásica en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla en la clase de América Martínez. Una vez finalizados sus estudios con las máximas calificaciones y en posesión de varios premios académicos decide profundizar en el estudio del repertorio de la vihuela y el laúd, que le había interesado profundamente ya como guitarrista, trabajando en los instrumentos originales con José Miguel Moreno en España y con Hopkinson Smith, Paul O'Dette y Pat O'Brien fuera de ella.

Su carrera concertística, bien como solista o como integrante de diversos grupos de música antigua, le ha llevado a actuar en toda Europa y Centroamérica. Miembro del conjunto barroco **Al Ayre Español** ha realizado grabaciones para los sellos discográficos Almaguila, Deutsche Harmonia Mundi y Fidelio.

Comparte su actividad en conciertos con la enseñanza de instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y del Barroco en el conservatorio Superior de Música "*Manuel Castillo*" de Sevilla.



Ilustración cabecera del Libro Primero de los "Tres Libros" de Alonso de Mudarra (Sevilla, 1546)

"Tant que vivrai en âge florissant,
je servirai d'amour le Dieu puissant
en faits, en dits, en chansons et accords".

(De la canción "Tan que
vivray" de Sermisy).



LOS VIHUELISTAS Y LA TRADICIÓN INSTRUMENTAL EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI

Nuestro conocimiento de la música instrumental en España o en Europa Occidental antes de fines del s. XV es muy escaso por la sencilla razón de que es difícil que ese que ese tipo de música nos haya llegado. Lo único que existe de esa época son algunas tablaturas para teclado de Alemania, Inglaterra o Italia, pero no hay música para otros instrumentos. Hay para ello una explicación muy simple: ese tipo de música no se escribía normalmente, o al menos, si se usaba algún tipo de notación, por básica que esta fuera, con fines mnemotécnicos, debió escribirse en

hojas de papel que no han resistido el paso del tiempo. Solo a partir de la segunda mitad del siglo XV hay indicios del surgimiento de diferentes tipos de tablatura, frecuentemente muy experimentales, para laúd y vihuela en España y en otros lugares. La falta de repertorio instrumental escrito anterior a 1500, al tiempo que vemos a instrumentistas de todas clases en pinturas de la época, o mencionados en la literatura y documentados en archivos, puede parecer contradictorio, pero no puede sorprendernos si consideramos con detenimiento la

práctica y la tradición instrumental. En primer lugar, la posición social de los instrumentistas profesionales era de naturaliza muy diferente a la de los cantores profesionales o también la de los organistas. Mientras los cantores eran empleados principalmente por la Iglesia o instituciones equivalentes, tales como capillas de corte, para lo cual se requería la adquisición de un nivel relativamente alto de escritura musical, los instrumentistas proporcionaban un entretenimiento musical, consistente la mayoría de las veces en acompañamiento de

canciones o danzas, que era básicamente improvisado. Normalmente, el músico de capilla o de catedral tenía que ser adiestrado por el Maestro de Capilla en leer música, o al menos canto llano, y en leer y escribir la polifonía que se



Detalle de la portada del Libro Quinto de la "Orphenica Lyra" de Fuenllana. 1546)

componía para las celebraciones litúrgicas. Por su parte, el instrumentista adquiría habitualmente sus habilidades durante un largo aprendizaje, frecuentemente con su padre o algún otro miembro de su familia. Tanto la técnica de ejecución como el repertorio, o la manera de improvisar música de danza y acompañamiento para canciones, pasaban de esta manera de generación en generación sin que existiera la necesidad imperiosa por tanto, de escribir la música. Sin embargo, hacia fines del siglo XV se produjeron dos fenómenos culturales que tuvieron

consecuencias de amplio alcance para la práctica instrumental. El primero, la invención de la imprenta, llevó en los primeros años del siglo XVI a la publicación de los primeros volúmenes de música de laúd en tablatura. El segundo, el aumento de la afición a la composición musical, al principio dentro de los círculos cortesanos donde tocar un instrumento musical era considerado atributo del verdadero noble, y más tarde también entre aquellas personas lo suficientemente ricas para poder proporcionarse algunos ratos de ocio. Esta situación trajo consigo una mayor difusión

de la literatura musical e incrementó las demandas de repertorio, que ya no sería transmitido directamente de maestro a pupilo. El resultado fue el desarrollo de unos modos de notación musical que podían ser aprendidos por cualquiera que tuviera tiempo e inclinación a ello. Las nuevas técnicas de imprenta coincidieron, e indudablemente también ayudaron a fomentar la creciente demanda de música instrumental y también de instrucciones sobre cómo tocar el instrumento.

Este fue exactamente el mercado para el que fueron compilados e impresos los primeros libros de vihuela en España. El primero de estos –‘El Maestro’ de Luis de Milán (1536)– llevaba incluso la inequívoca implicación en su título: este era el libro que ayudaría al aspirante a cortesano a adiestrarse en el arte de la vihuela, el instrumento favorito en los círculos de la corte en España. El ‘status’ como músico del mismo Milán no está del todo claro, pero tanto si fue profesional como si no lo fue, él obviamente se movió en círculos cortesanos y entendía perfectamente el concepto de

cortesano tal como lo describió Baldassarre Castiglione en su famoso libro sobre el tema, e incluso publicó su propia contribución a la etiqueta de la corte, ‘El cortesano’ (1561). Muy poco después de la aparición de ‘El Maestro’, apareció otro libro impreso de música de vihuela ‘Los Seys Libros del Delphin’ de Luys de Narvaez (Valladolid, 1538), y el modelo quedó formalmente establecido: antes de fin del siglo XVI se habían publicado en España otras seis importantes colecciones de música para vihuela, entre las que estaban los ‘Tres Libros de música

en cifra para Vihuela’ (Sevilla, 1546) de Alonso de Mudarra, y el ‘Libro de Música para Vihuela, intitulado Orphénica Lyra’ (Sevilla, 1554) de Miguel de Fuenllana. Este último publicado en Sevilla por Martín Montedoca que con su trabajo convirtió Sevilla en el primer centro impresor de música en la España de mediados del siglo XVI. Además de este libro de tablatura, imprimió también dos importantes libros de polifonía: *Sacrae Cantiones* de Guerrero (1555) y *Agenda Defunctorum* de Juan Vázquez (1556). Estos libros, junto con el de

Mudarra y otra publicación de música de Vázquez, la Recopilación de sonetos y villancicos (1560), son de la máxima importancia dada la ausencia generalizada de imprenta musical en España en el siglo XVI, en comparación con Italia, Francia y los Países Bajos.

Las causas de ello no han sido convenientemente estudiadas. Ciertamente, el que un coro dominado por cantores flamencos dominara la capilla imperial, influyó sin duda en esta situación. Ello habría servido para reforzar la larga tradición de importar cultura desde

el norte de Europa, no solo por parte de la corte sino también por otras instancias españolas. Los compositores españoles no gozaban en su mayoría de protección real y tuvieron que buscar soluciones alternativas. Morales, Guerrero y Victoria imprimieron la mayoría de su música en Italia. Es significativo que la excepción fuera la música de los vihuelistas; tanto el instrumento como la técnica y el repertorio representaban una tradición musical propia que probablemente no habría tenido mucha demanda fuera de España.

Narvaez fue un músico profesional que sirvió muchos años en la corte de los reyes como intérprete y tutor de los infantes. También Fuenllana adquirió una prestigiosa posición en la Corte a pesar de ser ciego de nacimiento. Durante el año 1550,

estuvo probablemente al servicio de Felipe II, a quien dedico su 'Orphenica Lyra', y en 1560 fue con toda seguridad músico de cámara de Isabel de Valois, la tercera esposa del rey. Mudarra pudo haber viajado a Italia con la corte de Carlos V en

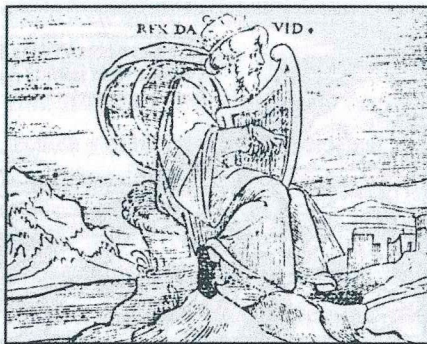


Ilustración perteneciente a la edición de los "Tres Libros" de Alonso de Mudarra

1529, mientras estaba al servicio del Duque del Infantado, Diego Hurtado de Mendoza (1461-1531). Posteriormente serviría a su sucesor, Íñigo López de Mendoza (1493-1566), y después, en 1546, Mudarra se convirtió en canónigo de la Catedral de Sevilla.

El nombramiento de un instrumentista para una canongía habría sido impensable solo unos pocos años antes, pero Mudarra se hizo a sí mismo muy útil en la vida de la catedral, supervisando los variados aspectos del creciente papel de la música instrumental. Sus 'Tres

Libros de Música en Cifra para Vihuela', publicados poco después de su nombramiento, reflejan sin embargo más bien la práctica cortesana y la clase de repertorio que era apreciado en los círculos de la Corte.

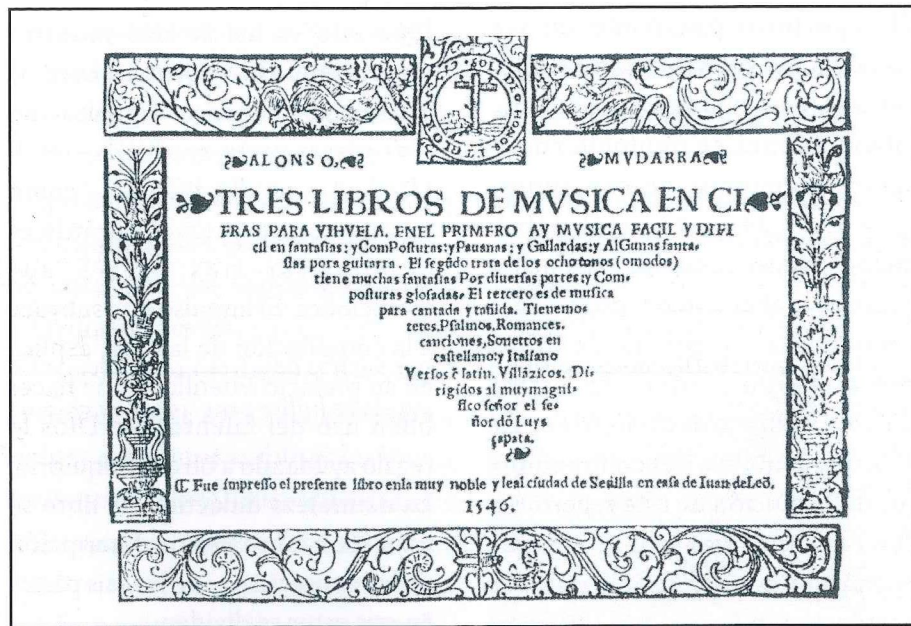


Detalle de ilustración de los "Tres Libros" de Alonso de Mudarra

El repertorio publicado en las colecciones de vihuela era muy variado, e incluía música de baile, intabulaciones de polifonía vocal, acompañamiento de canciones, conjuntos de variaciones sobre melodías muy conocidas, salmos y patrones armónicos como 'La Romanesca', y piezas de libre composición, bien de estilo claramente improvisatorio, o bien en escritura imitativa del contrapunto vocal. La función de este repertorio era menos variada; estaba primariamente pensada para el perfeccionamiento o el disfrute personal.

Que ello es así se nos muestra claramente en la 'Orphenica Lyra' de Fuenllana tanto en su organización –las piezas están graduadas en 'f' (fáciles) o en 'd' (difíciles)– como en su extenso prefacio donde el compositor nos aclara sus intenciones. El impulso que subyace a la compilación de la obra, explica en su prefacio Fuenllana, fue hacer buen uso del talento que Dios le regaló ayudando a otros a adquirirlo. La naturaleza didáctica del libro se hace clara en su propia descripción de los contenidos y de las seis partes en que estos se dividen:

"En la primera (parte) van Duos, y



Portada de "Tres Libros de Música en cifras para vihuela" de Alonso de Mudarra (Sevilla, 1546)

música de a tres de buenos autores, y fantasías mías a tres, al tono de cada una de las composturas: que es una buena disposición para principiantes: que les sirva como a.b.c. En la segunda se ponen motetes a quatro de excellentes autores: y cada uno dellos una fantasía a quatro del mismo tono del motete. En la tercera ay motetes a cinco y a seys, música de mayor dificultad y que pide mas el estudio que la passada. Y con todo esto quelquiera la podra bien tañer, si de veras quisiere trabajar. Y en la precedente estuviere aprovechado porquetodo ello antes que se cifrase en los papeles se experimento

muchas vezes en la vihuela. Y no hay cosa en este libro que primero no se aya puesto y tañido, que cifrado. Porque con esta certidumbre, tome este atrevimiento de poner las dificultades que aquí se contienen. El la quarta se pone musica mas domestica y para desenvoltura de manos: y son compuestos de a tres y a quatro. En la quinta se hallara musica muy galana tambien para desenvolver las manos: cuyo concierto se hallara en la tabla de la obra, y adelante se pone mas por extenso. En la sexta y ultima se ponen tres ensaladas, Bomba, Iusta, Iubilate: con alguna musica compuesta y

fantasias mias para vihuela de cinco ordenes, juntamente musica compuesta y fantasias para vihuela de quatro ordenes, que dizen guitarra: y otras obras de contra punto, y los ocho tonos con algunos avisos y consonancias y un motete que dan fin al libro: segun mas

copiosamente constara por las tablas de cada libro. Dispuseme a dar esta orden, porque el que quisiere guiarla, pueda yr subiendo por sus grados a lo mas dificil de tañer que es lo que me ha movido, y yo mas querria y pretendo. Y si alguno alguna dificultad pusiere,

LIBRO I. GUITARRA. AL TEMPLE NYEVO. FOL. XXIII

Romanesca: ogua
rdame las
vacas. Pro-
porcion tres
semibreues
alcompas.

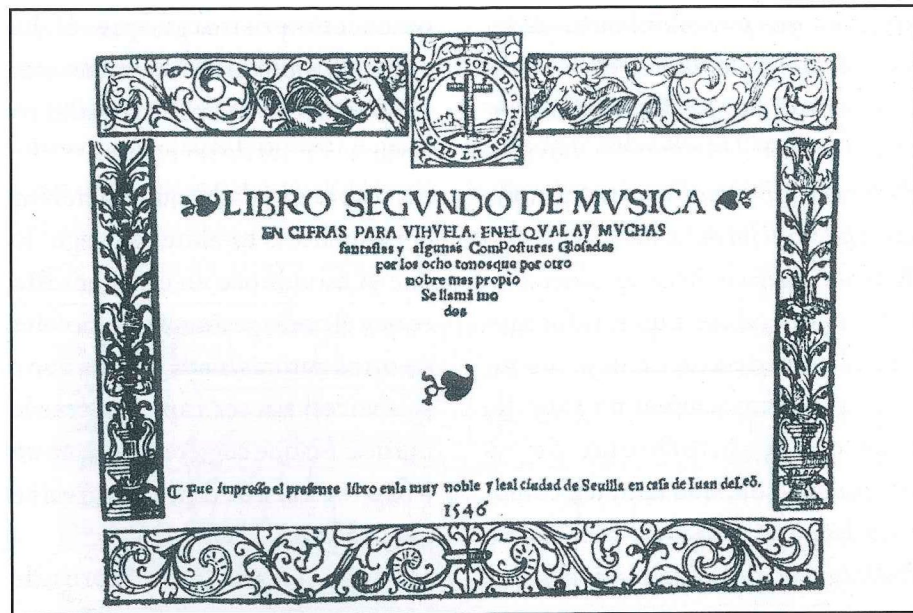
Fragmento de cifrado de los "Tres Libros" de Alonso de Mudarra

creyendo que passo los limites de la posibilidad: yo le ruego a este tal que el tiempo perdiere en dubdar, lo ocupe en estudiar. Y desta manera dandose de veras al estudio, confie, que consiguiera el fin desseado".

El citado Prefacio tiene considerable interés. En él se muestra como Fuenllana se decidió a componer su libro como un manual no sólo de técnica de interpretación y ornamentación, sino también como estudio graduado de piezas de distinta dificultad dirigido a mejorar la pericia de los estudiantes. Aquí y allá alaba la calidad de la música de

otros compositores que él ha escogido y revela también que esas intabulaciones fueron ensayadas en la vihuela antes de ser cifradas. Y ello no sorprende dado que Fuenllana era en parte o totalmente ciego; lo que es asombroso en este contexto es que él podía recomponer motetes de otros autores, nada menos que a seis voces, sin ser capaz de leer la música. Lo que sugiere que tenía un oído extraordinariamente desarrollado.

Mudarra, en sus 'Tres Libros de Música en Cifra para Vihuela', no se complace, a la manera de Fuenllana



Portada del Libro Segundo de los "Tres Libros" de Alonso de Mudarra (Sevilla, 1546)

en un largo prefacio; en su lugar hay una sencilla carta dedicatoria o Epístola a Don Luis de Zapata, antiguo miembro del Consejo Real y noble muy estimado. Mudarra le rinde homenaje como patrón de las artes y aduce como principal razón para la publicación de sus obras, el hecho de que son equiparables a cualesquiera otras que él ha conocido, tanto en Casa de los Mendoza, donde él aprendió como en cualquier otro sitio: *'en estos libros ay algunas migajas de tanto bueno e visto en aquella casa y en otras partes de España y en Italia'*. El prefacio

continúa con una breve introducción a la tablatura y los símbolos usados en la edición.

Aún faltando una declaración de intenciones, como en el caso de Fuenllana, la colección de Mudarra está dividida, como indica el título, en tres libros o partes que siguen una estructura lógica basada tanto en el género como en el elemento didáctico subyacente a la publicación. Por ejemplo, las nueve Fantasías del libro I (siete de las cuales aparecen en esta grabación) están compuestas según su progresiva dificultad; las primeras,

como algunas de las de Fuenllana, están pensadas para facilitar el trabajo de los dedos en ambas manos (*'para desenvolver las manos'*). Con series de escalas que requieren una diestra fluidez, es decir son esencialmente ejercicios o estudios. Le siguen las



Sello del impresor, Juan de León, de los "Tres Libros" de Alonso de Mudarra

denominadas '*Obras Menudas*', comparables a las piezas más '*domésticas*' de Fuenllana: breves grupos de variaciones basadas en un romance bien conocido, el de '*Conde Claros*', y patrones armónicos. Después hay un conjunto de piezas para guitarra pertenecientes al mismo género.

El Libro II es un conjunto de piezas, en su mayoría Tientos y Fantasías en cada uno de los ocho tonos, como el mismo Mudarra dice: '*algunas composturas glosadas por los ocho tonos que por otro nombre más propio se llaman modos*'. El tercero y último

Libro comprende obras para voz y vihuela con intabulaciones de motetes (de Willaert, Gombert y Escobar), villancicos y canciones ('*canciones, villancicos y sonetos*') y piezas con texto latino entre las que se incluyen algunos salmos. De esta forma, también Mudarra viene a cubrir el ya variado campo del repertorio para vihuela con el obvio deseo de atraer a tantos intérpretes como sea posible. Esta amplia variedad de contenido en las publicaciones de música para vihuela, reflejaba tanto las demandas del mercado como las necesidades

didácticas que esta música despertaba.

Toda la variada gama de composiciones de los '*Tres Libros*' de Mudarra y de la '*Orphenica Lyra*' de Fuenllana se refleja en la selección de piezas incluidas en esta grabación: Fantasías, intabulaciones de obras de otros compositores tanto sacras como profanas y canciones populares y romances sobre las que se realizan variaciones.

Las Fantasías de Mudarra pueden incluirse dentro de dos tipos básicos, aunque hay con frecuencia elementos de ambos tipos dentro de

algunas de ellas. El primer tipo está representado por las Fantasías 'para desembolver las manos', categoría en la cual entrarían las Fantasías I, II y III. Estas son por lo general menos contrapuntísticas y están basadas en escalas adornadas que son descritas por ambos compositores como 'redobles', y contrastan generalmente con breves secciones de acordes. Estas tres fantasías parecerían haber sido presentadas en orden de dificultad; no obstante, las Fantasías V, VI y VII están marcadas como 'fáciles' posiblemente porque no hacen uso de 'redobles' con la misma

insistencia, sino que más bien son piezas en gran parte contrapuntísticas que, una vez más, están ordenadas de acuerdo con sus requisitos técnicos. La Fantasía V, por ejemplo, no está escrita para más de tres voces, y a veces, solamente para dos, mientras que la Fantasía VI es de contrapunto más complejo, utilizando con frecuencia una textura complicada a cuatro voces. La Fantasía VII, señalada también como 'fácil', es similar a la número VI en estilo, pero tiene la dificultad técnica añadida del uso de una tesitura muy alta en la cuerda más aguda. La

Fantasía IX (para la que no se da ninguna indicación de dificultad), es la más extensa y la que requiere más habilidad de todas las fantasías de esta sección; el contrapunto a cuatro está apretadamente tejido para formar una obra muy compleja que requiere no solo destreza técnica sino también un alto grado de inteligencia musical, si es que la lógica contrapuntística se respeta en la interpretación.

Las Fantasías del Segundo Libro de Mudarra están organizadas según el tono y el modo y son relativamente concisas, especialmente la Fantasía

de 8º Tono con la rúbrica '*Va sobre fa, mi, re, ut, sol, fa, sol, mi, re*'. Aún siendo breve, esta pieza está en cambio llena de redobles contruidos en torno a esta melodía cuidadosamente estructurada: tras varias exposiciones del 'cantus firmus' (fa, mi, fa, re, ut) en las distintas voces, sigue una exposición final de la frase completa que le presta un sentido culminante de integridad. Los Tientos que las acompañan son cortos y menos contrapuntísticos, y sirven principalmente para establecer el modo, a la manera de un breve preludio, seguidos por su corres-

pondiente fantasía fugada. La fantasía más extensa en toda la obra de Mudarra es la '*Fantasía que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico*'. Ludovico, según el teórico Juan Bermudo, fue un harpista al servicio de Fernando el Católico, muy afamado por su habilidad para tocar semitonos en el harpa. Ello se refleja en la pieza de Mudarra que hace uso de una inflexión cromática hasta un grado no encontrado en otras fantasías publicadas por él. Mudarra hace hincapié en lo extraño de la pieza, pero al mismo tiempo, intenta animar al interprete (tal

como hace Fuenllana al insistir en que todas las piezas de la '*Orphenica Lyra*' habían sido comprobadas en el instrumento antes de ser escritas), insertando antes de la última parte de la obra un comentario de este tipo: '*Desde aquí fasta açerca del final ay algunas falsas tañiendo se bien no parecen mal*'. Esta Fantasía es una de las piezas más interesantes de toda la obra de Mudarra, tanto en su composición como en la realización de un aspecto de la práctica instrumental que de otro modo solo sería conocido a través de la referencia en el tratado de Bermudo.

Fuenllana, tal como aclara en su Prefacio, arregla sus Fantasías de tal forma que muchas de ellas se intercalan entre las intabulaciones de música vocal de otros compositores y corresponden a la modalidad de cada una de estas. Como en el caso del segundo tipo de Fantasías de Mudarra, estas son obras contrapuntísticas con tres o más voces (aunque las textura se reduce a veces a solo dos con menos frecuencia que en Mudarra) que están construidas en torno a una serie de cortos motivos imitativos que pueden o no tomar el material

temático de la intabulación como punto de partida. Merece recordarse que las Fantasías son las únicas contribuciones originales de Fuenllana a la '*Orphenica Lyra*'. Revelan a un compositor con un seguro dominio de las técnicas contrapuntísticas de la época y una mente musical brillante. Las Fantasías de Fuenllana son, por lo general, mucho más extensas que las de Mudarra. Fuenllana se refiere a la naturaleza '*compuesta*' (en oposición a '*improvisada*') de sus Fantasías cuando, en el Prefacio alude al beneficio que se deriva de estudiar y

transcribir obras ya existentes. *"... qualquiera que quisiere aprender la musica de veras, siempre se exercite en estudiar y en poner obras compuestas pues dellas se saca el verdadero fructo. Y sin algún olor de compostura tuvieran las fantasías que en este libro pongo, confieso ser la cusa el aver visto y puesto muchas obras de excellentes authores"*.

El uso del verbo 'ver' ('... confieso ser la causa el aver visto...') en este contexto es interesante considerando cómo el ciego Fuenllana pudo llegar a familiarizarse con el repertorio 'compuesto' (esto es, escrito) que

presenta en la 'Orphenica Lyra'. Probablemente ello no debe entenderse de forma literal, pues lo verdaderamente importante es la insistencia de Fuenllana en estudiar las obras de otros autores como el mejor modo de desarrollar la propia capacidad compositiva.

La 'Fantasia de redobles', como podía esperarse, sigue más la tradición del primer tipo de fantasías de Mudarra. En esta pieza las escalas son inicialmente intrínsecas a los puntos de imitación, pero hacia el final de la pieza sobrepasan la lógica contrapuntística en un libre vuelo de

la imaginación.

Las intabulaciones, o arreglos instrumentales de piezas vocales, están representadas en esta grabación por un 'Kyrie' de Josquin en la colección de Mudarra, y un 'Benedictus' de Morales que incluye



Detalle de la portada del Libro Segundo de la "Orphenica Lyra" de Fuenllana

Fuenllana entre sus transcripciones. Mientras Fuenllana intenta ceñirse a la composición original, Mudarra, a este respecto y como el título de la pieza parece indicar, glosa o elabora el modelo vocal, proporcionando una introducción de libre composición y un comentario musical sobre los pasajes transcritos de Josquin.

De la popularidad de la música de Josquin en la España del siglo XVI dan amplio testimonio las numerosas intabulaciones de su música que existen en las colecciones de los vihuelistas. Esto refleja la indiscutible

reputación del franco-flamenco como principal compositor de su generación, u también la amplia divulgación de su música a través de publicaciones. En gran parte ha debido ser por esta razón por lo que las obras de su contemporáneo español, Francisco de Peñalosa –las cuales aunque conservadas en unas cuantas copias manuscritas nunca se imprimieron– no figuran entre los materiales transcritos en las colecciones citadas. En su lugar, los vihuelistas tienden principalmente a inspirarse en piezas de compositores de la generación posterior,

encabezada por Cristóbal de Morales. Estas intabulaciones de piezas sacras no estaban pensadas para ser interpretadas como parte de la liturgia, sino más bien, como aclara Fuenllana, para el estudio y el deleite personal.

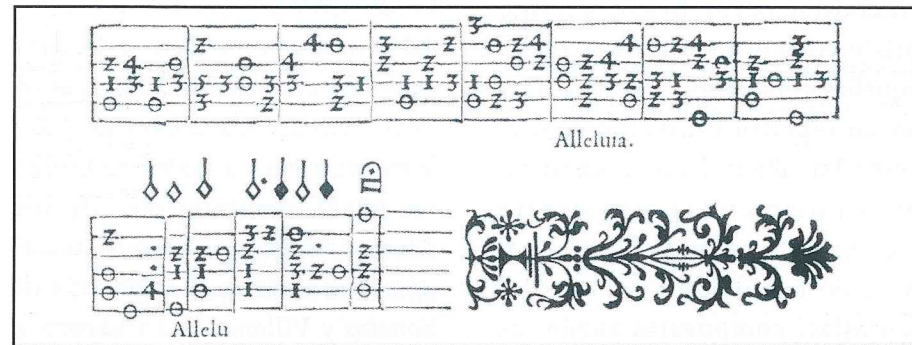
Los conjuntos de variaciones de Mudarra no están designados como tales variaciones, pero efectivamente a esto es a lo que equivalen sus versiones de ‘La Romanesca’ y la ‘Pavana’.

La primera ha sido conocida en España como ‘Guardame las Vacas’, mientras la segunda comparte el

patrón armónico básico tanto de la ‘Pavana italiana’ de Cabezón como de la ‘Spanish Pavan’ de John Bull y de la ‘Paduana Hispaniae ó Hispánica’ de Sweelinck y Scheidt. Las variaciones están bien contrastadas y medidas y quizá sea justo decir que

la contribución de los vihuelistas al desarrollo de la forma variación no ha sido todavía debidamente valorada.

Las doce variaciones de Mudarra sobre el bien conocido romance ‘Conde Claros’ son un modelo en su



Detalle del cifrado de la "Orphenica Lyra" de Miguel de Fuenllana.

especie, siendo elaborada cada exposición de la melodía en forma contrastada, lo que constituye un auténtico 'tour de force' técnico. 'Conde Claros en doze maneras' es la primera de las piezas denominadas 'Obras Menudas'. Este título no debe entenderse peyorativamente, sino más bien como un modo de nombrar aquellas obras inspiradas o basadas en un repertorio más familiar, o, como Fuenllana decía, 'domestico' en oposición al repertorio contrapuntístico serio que está en la base de las intabulaciones y las fantasías, compuestas según las mismas técnicas.

Entre las piezas más 'domésticas' incluidas por Fuenllana en sus intabulaciones hay varias piezas de los principales compositores nacionales de canciones de su tiempo: Juan Vazquez (ca. 1510-1560) y Pedro y Francisco Guerrero (1528-1599).

'Morenica, dame un beso' y 'Duelete de mi Señora', fueron publicadas en '*Villancicos y Canciones de Juan Vazquez a tres y a cuatro*' en Osuna en 1551, mientras que 'De los Alamos vengo' y 'Con qué lavaré' aparecieron en la '*Recopilación de Sonetos y Villancicos a Cuatro y a Cinco*' de Juan Vazquez publicada

en Sevilla en 1560. Todas ellas son obras deliciosamente melodiosas que podían ser interpretadas a vihuela y voz o a vihuela solo.

'Tant que vivray' fue también transcrita para teclado y publicada por Pierre Attaignant, pero ninguna de las canciones atribuidas a Ravaneda ('Puse mis amores en Fernandico') o a Guerrero ('Torna Mingo a enamorarte') parecen haber sobrevivido en otras fuentes. El romance 'De Antequera sale el moro' de muy simple armonización es una de las pocas obras profanas atribuidas a Morales.

Tess Knighton.



FVE IMPRSSO EN SEVILLA.

en casa de Martin de Montedoca.

A cabofé a dos dias del mes

de Octubre de mill y

quinientos y cin-

cuenta y qua-

tro años.



Sello del impresor, Martín de
Montedoca, "Orphenica Lyra" de
M. de Fuenllana.

DE ANTEQUERA SALE EL MORO

De Antequera sale el moro,
de Antequera se salia,
cartas llevaba en su mano,
cartas de mensageria.

TANT QUE VIVRAY

Tant que vivrai en âge Florissant,
je servirai d'amour le Dieu puissant
en faits, en dits, en chansons et accords.
Par plusieurs tours m'a tenu languissant,
mais à présent, m'a fait réjouissant
car j'ai l'amour de la Belle au gent corps.
Son Alliance c'est m'affiance
son coeur est mien, le mien est sien,
si de tristesse vive liesse
puisqu'en amour, Puisqu'en amour,
j'ai tant de biens.

¿CON QUE LA LAVARE?

¿Con que la lavare
la tez de la mi cara?
¿Con que la lavare
que bivo mal penada?

Lavanse las galanas
con agua de limones;
lavome yo, cuytada,
con ansias y pasiones.

DE LOS ALAMOS VENGO

De los alamos vengo, madre
de ver como los menea el ayre,
De los alamos de Sevilla,
de ver a mi linda amiga,
de ver como los menea el ayre.

DUELETE DE MI, SEÑORA

Duelete de mi, señora,
señora duelete de mi,
que si yo penas padezco
todas son señora por ti.
El dia que no te veo
mill años son para mi
ni descanso ni reposo
ni tengo vida sin ti.
Los dias no los bivo
suspirando siempre por ti
donde estas que no te veo
alma mia que es de ti.

MORENICA DAME UN BESO

Morenica dame un beso.
Como es esso?
Aquesto que has oydo.
Oxe afuera, no seays tan atrevido
mira que no soy quienquiera.
Dame lo que te demando
no seas desagradecida
mira que tienes mi vida
continamente penendo
y pues tu me tienes preso
dame un beso
que de merced te lo pido.
Oxe afuera, no seays tan atrevido
mira que no soy quienquiera

PUSEMISAMORES

Puse mis amores en Fernandico
ay que era casado, mal me ha mentido.
Pues era casado, mal me ha mentido.
Creyle cuy(ta)da sus dulces engaños.
Quando vi mis daños no me valio nada.

TORNA MINGO A ENAMORARTE

Guarda fuera, antes yo raviando muera

raviando muera, antes yo raviando muera.
Aborrece mingo a quien
dexar de amar no consiente
y quien no dixere amen
pues tornala a querer bien
guarda fuera, antes yo raviando muera...
Torna mingo a querer bie
si amor no se te consiente
y quien no dixere amen
que quieras bien a quien no te quiera
antes yo raviando muera

Dirección científica: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
Ingeniero de sonido: Jorge Marín (Alta Frecuencia, Sevilla, Junio 1994.)
Producción ejecutiva: José María Martín Valverde.
Asesoramiento Musical: Guillermo Peñalver
Fotografía: Isabel Pinto
Producción gráfica y maquetación: Estudio Pedro Castro.
© Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales
Depósito legal: SE-6131-09

Esta grabación forma parte de una serie que con el nombre de "DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA" patrocina la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
This recording is part of a series wich under the name of "MUSICAL HERITAGE OF ANDALUCIA" is sponsored by the Autonomous Government of Andalucia.

Portada del "Libro de Música para vihuela
intitulado Orphenica Lyra" de Miguel de
Fuenllana (Sevilla, 1554)



