



Nunca más verán mis ojos

Alfred Fernández
Vihuela



enchiriadis

Duo Fuen llana, Orphenica lyra Libro primero.

Bari
Agora que estoy penado.

Duo contrapunto
del autor sobre el
stile deste villan-
cico.

Tablatura de vihuela

- Colecciones:**
- Enríquez de Valderrábano:** *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas* (Valladolid, 1547).
 - Luis de Narváez:** *Los seis libros del Delfin de música* (Valladolid, 1538).
 - Diego Pisador:** *Libro de música de vihuela* (Salamanca, 1552).
 - Miguel de Fuenllana:** *Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica lyra* (Sevilla, 1554).
 - Esteban Daza :** *Libro de música en cifras para vihuela, intitulado El Parnasso* (Valladolid, 1576).
 - Juan del Encina.** Madrid, Biblioteca Real, Ms II-1335 Cancionero Musical de Palacio.
 - Elvas; Biblioteca Hortensia, Ms I 1793. Cancionero Musical de Elvas.
 - Manuscrito de Simancas.

Nunca mas verán mis ojos

Música vocal transcrita para vihuela / Vocal music transcribed for vihuela

- | | | | | | |
|----|---|--------|----|--|--------|
| 1 | Soneto
Valderrábano | (1:34) | 13 | No piensen que ha d'acabar (<i>villancico</i>)
Cancionero de Elvas | (1:55) |
| 2 | Corona de mas hermosas (<i>villancico</i>)
Valderrábano | (1:38) | 14 | De vos y de mí quexoso (<i>villancico</i>)
Cancionero de Elvas | (2:12) |
| 3 | Donde son esas serranas (<i>villancico</i>)
Valderrábano | (1:17) | 15 | Mille regres (<i>chanson</i>)
Desprez/Narváez | (3:22) |
| 4 | Guárdame las vacas (<i>cuatro diferencias</i>)
Narváez | (4:05) | 16 | Guárdame las vacas (<i>tres diferencias</i>)
Narváez | (4:08) |
| 5 | Despososote tu amiga (<i>villancico</i>)
Valderrábano | (1:27) | 17 | Rugier (<i>canción italiana</i>)
Valderrábano | (1:24) |
| 6 | Ribera verde umbrosa (<i>canción</i>)
Manuscrito de Simancas | (1:58) | 18 | Nunca más verán mis ojos (<i>villancico</i>)
Daza | (3:05) |
| 7 | Dúo de contrapunto
Flecha "el viejo"/Fuenllana
(sobre "Si amores me han de matar") | (3:20) | 19 | Triste España sin ventura (<i>villancico</i>)
Juan del Enzina | (2:06) |
| 8 | La bella mal maridada (<i>villancico</i>)
Narváez | (2:50) | 20 | Ay triste que vengo (<i>villancico</i>)
Juan del Enzina | (1:21) |
| 9 | Pártense partiendo yo (<i>villancico</i>)
Pisador | (2:25) | 21 | Con qué la lavaré (<i>villancico</i>)
Valderrábano | (3:00) |
| 10 | Lo que queda es lo seguro (<i>soneto</i>)
Valderrábano | (0:43) | 22 | Y la mi cinta dorada (<i>villancico</i>)
Narváez | (5:59) |
| 11 | Conde Claros (<i>romance</i>)
Narváez | (3:41) | 23 | Soneto
Valderrábano | (2:05) |
| 12 | Y con qué la lavaré (<i>villancico</i>)
Cancionero de Uppsala/Pisador | (4:03) | | | |

Duración total / total time: 59:40

Grabado en Santa Eufemia de Cozolllos (Olmos de Ojeda - Palencia)
en Septiembre de 2001

Toma de sonido y edición digital: Antonio Palomares y Montes

Productor artístico: Raúl Mallavibarrena

Fotografías: Antonio Palomares

Diseño y maquetación: IDIS Diseño

® & © Enchiriadis

Agradecimientos:

Esther Castells, John Griffiths

Alfred Fernández

Vihuela. Franciso Hervás, 1991



Alfred Fernández

Cantar con un instrumento

Historia de este disco

Conocí a Alfred Fernández hace 11 años en los Cursos de Música Antigua de Daroca, Sin embargo, curiosamente, nunca en todo este tiempo había podido escucharle tocar. Hace un año me llamó por teléfono, recuerdo que me dijo: *Raúl, acabo de grabar un CD para el sello "Unacorda" con música de Valderrábano y otros vihuelistas castellanos que quisiera que conocieras. ¿Qué te parecería hacer un programa de vihuela y polifonía con Musica Ficta?* La idea resultaba interesante. Alfred había colaborado con el grupo Musica Reservata de Barcelona en programas de este tipo y me constaba que los resultados eran muy atractivos.

Al cabo de una semana recibí el disco. Debo decir que la vihuela siempre me ha parecido un instrumento mágico. Su austeridad y su sobriedad sonora explican mucho de la estética hispana del XVI, de esa Castilla tosca y rústica de los primeros Austrias y de esa seriedad casi endémica, capaz de esconder la más sincera y refinada poesía. Escuché el disco de un tirón. El trabajo interpretativo de Alfred me emocionó profundamente. Sobre todo, por su fidelidad a la naturaleza del instrumento. Al día siguiente le llamé y le dije: *Alfred, se han grabado muchos y excelentes discos de vihuela, pero tu trabajo me confirma que todavía quedan muchas cosas por decir. Quisiera que grabaras para Enchiriadis un programa con música mayoritariamente inédita. Vamos a pensar en un tema lo más monográfico posible.*

Tras varias semanas de valorar diferentes programas, decidimos elaborar un recital de piezas vocales transcritas para vihuela, tanto por los autores clásicos como por él mismo. Después de todo, los vihuelistas se sirvieron con mucha frecuencia del repertorio vocal de su tiempo, y a buen seguro que lo que nos ha

llegado es sólo una pequeña parte de lo que se pudo tocar. De este modo, compositores como Juan del Enzina, Escobar o autores anónimos de los cancioneros, podrían ser escuchados en una traducción vihuelística, al lado de los grandes como Pisador, Narváez, Fuenllana o Valderrábano.

Creo que la vihuela se acerca como pocos instrumentos a la esencia misma de la Música. Su naturaleza austera se halla en las antipodas del virtuosismo vacuo y efectista. Su simplicidad no deja hueco a lo accesorio o a lo banal, y eso es todo un reto para quien la toca. En este sentido, es la de Alfred una propuesta del todo identificada con esta idea, contemplativa y extremadamente serena, una reivindicación de ese intimismo contenido, tan frágil y efímero como lo fue la propia vihuela. Se trata así de una propuesta arriesgada -baste observar la elección de los tiempos lentos, casi inmóviles, ¡pero al fin vivos!-. Un riesgo que merece la pena correr.

© Raúl Mallavibarrena

“Nunca mas verán mis ojos”

JOHN GRIFFITHS

Encontrarse en un lugar silencioso con una vihuela entre las manos y pulsar las cuerdas que corren a lo largo de su frágil cuerpo es una experiencia exquisita, igualmente para el músico de hoy como para el tañedor del pasado lejano. El delicado contacto entre el dedo y la cuerda es precioso, las vibraciones de la tripa convierten el conjunto de maderas en una equilibrada unión de materia viva, y el sonido rellena el espacio de armoniosa delicadeza. Para el vihuelista, el desafío es grande. El instrumento exige una extremada sensibilidad de tacto y aun el más mínimo desliz puede reducir lo que sería una belleza en una pulsación áspera. El embrujo de la cuerda pulsada ha cautivado al hombre desde la antigüedad, desde aquella época en que fueron creadas las leyendas que han perdurado miles de años contando de héroes como Orfeo y Arión que lograron superar adversidades insuperables con la ayuda de sus lirás. Entendiendo que la vihuela era para el español renacentista la propia lira clásica resucitada, la cuerda pulsada seguía cautivando, seguía explicando lo inexplicable, apaciguando al hombre, y uniendo alma e intelecto en la armonía que reflejaba la consonancia del universo. Tanto para el tañedor como el oyente, esa calidad efímera que produce aquellos momentos de luminosa claridad es una de las razones principales por la que la música siempre ha sido una parte tan importante del ser humano y de nuestra civilización. Aunque estuviera de moda, aunque hubiese necesidad de músicos profesionales o existieran explicaciones totalmente racionales por la boga de la vihuela en el siglo XVI, no deberíamos descartar la trascendencia del simple placer y la satisfacción profunda que genera aun un modesto dominio instrumental.

Había vihelistas de todos los niveles de habili-

dad, de diversas capas profesionales y rangos sociales. Una parte del repertorio de la presente antología es música concebida para maestros profesionales, mientras la otra más bien pertenece a la música que ambientaba las casas y los espacios privados, música para aficionados cuyo nivel de dominio instrumental quizás era inferior a su entusiasmo. Pero como muchos músicos pueden atestiguar, la música simple es frecuentemente más difícil de tocar bien en un instrumento como la vihuela que las obras complejas y densas, porque las texturas son más expuestas y precisan extrema delicadeza en el toque. La música de esta antología es para degustar de esta manera, es música que nos invita a contemplar y gozar del encanto de la cuerda pulsada en toda su sencillez. Coincide con la necesidad de “tañer con limpieza”, lo que plantea el gran vihuelista Miguel de Fuenllana en su *Orphénica Lyra* (1554) como el primer objetivo de cualquier tañedor. Igual a cualquier otra música capaz de transportar el pensamiento humano lejos de la realidad, las cuerdas de la vihuela pueden evocar lugares y estados metafóricos y reales, incluso lejanos en el tiempo. Para ofrecer una explicación tangible de la música presentada en este disco, vamos a desarrollar tres escenas imaginarias –verosímiles pero no verdaderas– donde vamos a presenciar actuaciones de tres vihelistas distintos, cada una separada por un intervalo de unos cuarenta años. La primera escena, alrededor de 1500, corresponde a la época en que la vihuela empieza a ser un instrumento solista pulsado con los dedos en vez de una púa, y anterior a la invención del sistema de escritura en cifras que ahora llamamos tablatura. Este es el periodo en que los vihelistas tañían de oído y sabían su repertorio de memoria. La segunda escena

transcurre en 1540 con el vihuelista Narváez en la cámara de Carlos V, y la tercera se desarrolla en la casa de un distinguido ciudadano vallisoletano, a solas en sus habitaciones. Aprovechemos de estas quimeras musicales para conocer la vihuela en su ambiente original, en su intimidad, para ubicar el presente repertorio en su lugar y para entender más profundamente el significado qué tenía en su tiempo.

Acceptemos la invitación de Fadrique Alvarez de Toledo, duque de Alba en tiempo de los Reyes Católicos a una cena en su casa en 1498. Un par de días antes, el duque junto con su familia e invitados habían presenciado en su casa en Alba de Tormes lo que sería una de las últimas representaciones teatrales de una obra de Juan del Encina, antes de que se despidiera de su servicio el poeta y músico salmantino de treinta años recién cumplidos que le había provisto todo el entretenimiento musical y teatral en la casa durante los pasados seis años. Ahora, después de un rico manjar, entran los músicos a ambientar el austero comedor. Escuchamos a tres cantantes cantar algunos villancicos del propio Encina, a veces ellos solos, a veces con acompañamiento de las vihuelas de arco. Después de estas canciones, el duque invita a tocar al músico de vihuela de mano. Empieza tocándonos dos villancicos anónimos *No piensen que ha d'cabar y De vos y de mi quexoso* (hoy en día conservados en el Cancionero de Elvas) que habían llegado a sus manos en un pliego que le regaló un músico itinerario que pasó una breve estancia en la casa ducal hace unos meses. Igual al siguiente villancico amoroso de Encina, *Ay, triste, que vengo*, que nuestros anfitriones habían escuchado intercalados en la reciente obra teatral, el vihuelista nos tañe sus propios arreglos para vihuela sola de esta música y así procede a complacer a sus oyentes. Al conseguir un ambiente maravillosamente

silencioso y pacífico, el vihuelista nos deleita con una obra más de Encina, un romance cuya letra todos sabemos de memoria., *Triste España sin ventura*, el lamento por la muerte del príncipe heredero Don Juan que falleció repentinamente en Salamanca en octubre del año pasado en la plenitud de su vida.

Corre el año 1540, nos encontramos en la cámara de Carlos V relajándose en compañía de su secretario Franciscisco de los Cobos que venía acompañado por su vihuelista Luis de Narváez que ya llevaba más de quince años a su servicio desde conocerle en Granada. Después de un rato de plática dedicado a un breve repaso de los temas de palacio que les habían ocupado durante toda la jornada, el emperador invita a Narváez a sacar su vihuela. El vihuelista les toca algunas de las obras que había publicado en su libro *Los seys libros del Delfin* dos años antes. Es toda una muestra de su gran habilidad de improvisador, un arte que había aprendido en su juventud de los maravillosos tañedores como Luis de Guzmán que a la sazón había en Granada. Empieza con dos conocidas canciones, *La bella mal marido* y *Y la mi cinta dorada*, en versiones puramente instrumentales. En la primera toca la melodía, inmediatamente reconocible, en la voz del soprano con un contrapunto inferior de su propia invención. En la segunda, toca la melodía del villancico –igualmente conocida por ambos oyentes– varias veces, alternando entre tiple y bajo, a veces llana y a veces ligeramente glosada, pero siempre con un ingenioso contrapunto improvisado con una fluidez que deja asombrados a sus oyentes. Siguiendo, toca unas diferencias sobre la música de célebres romances, *Guárdame la vacas*, *Conde Claros* y otro cuyo nombre no recuerda. En cada pieza, improvisa sus diferencias empleando todos los recursos que usan los que acompañan las diversas estrofas de estos largos poemas para captar el ambiente de lo

que narran. Las numerosas repeticiones de sus simples esquemas armónicos van glosadas de arpeggios, escalas largas, cortas figuras imitativas e incluso, en *Conde Claros*, imitaciones del arpa y de la guitarra en una muestra de gran invención y destreza. Para rematar la velada, Narváez cambia de tono y de estilo al tocar una de las obras que sabe ser entre las favoritas del emperador, la chanson de Josquin des Prez, *Mille regretz*. En esta ocasión, toca la obra polifónica tal y cual lo había compuesto el maestro flamenco, añadiendo unas ligeras glosas melódicas en los momentos más oportunos. El cariño que le tiene el emperador a esta canción se debe a los recuerdos que le trae de su infancia en la casa de su tía Margarita de Austria, viuda del príncipe Juan lamentado por Juan del Encina, donde se escuchaba un sin fin de canciones sobre temas de "regretz" confeccionadas para la melancólica hija del fallecido emperador Maximiliano.

En realidad solamente sabemos que el doctor Diego de Tovar, un profesional de una de las familias patricias vallisoletanas, dejó entre sus bienes en 1587 una vihuela de ébano y un ejemplar del libro de vihuela *Silva de sirenas* (1547) de Enriquez de Valderrábano. La última de nuestras visitas será, pues, más imaginaria que las anteriores, pero perfectamente verosímil. Es el año 1580 y estamos en Valladolid, centro administrativo del imperio y sede de la corte durante varios períodos, en la casa principal del doctor Tovar. Es un hombre de cuidadosas costumbres y, siempre que puede, le gusta entretenerse tocando la vihuela, un pasatiempo que considera muy apropiado para su solaz espiritual y una buena manera de terminar su día. De vez en cuando se reúne con otros amigos que comparten su afición: el regidor Diego Mudarra que tiene tres vihuelas en su colección, Esteban Daza que había editado un libro de música de vihuela cuatro años

antes aunque no fuera músico profesional, y el abogado de la chancillería Hernando de Hábalos, casado con una prima de Daza. Entre sus libros favoritos figura el tomo para vihuela de Enriquez de Valderrábano publicado en Valladolid en 1547 bajo el título de *Silva de sirenas*. Algunos dicen que este Enriquez era músico del conde de Miranda, pero nadie está seguro. El libro contiene unas 170 piezas de diversa dificultad pero Tovar, que no posee la misma habilidad que algunos de sus amigos, se limita a las piezas más accesibles. No le importa porque son igualmente bellas, y le gusta sobre todo porque contiene mucha música amena, y muchas versiones de piezas que conoce de otros contextos. No puede con las difíciles fantasías de Valderrábano, ni las de su amigo Daza, ni con los complejos arreglos de motetes que ambos habían hecho. Toca una vihuela magnífica que le había construido un excelente violero local con aros y fondo hechos de ébano importado de las colonias portuguesas. Esta noche el doctor Tovar está en su habitación a solas con su vihuela como era de costumbre. Después de pasar varios minutos afinando las cuerdas, busca en las páginas del libro de Enriquez unas piezas sencillas para calentar sus dedos. Comienza con el arreglo de una canción italiana, *Rugier*, y unos villancicos populares a tres voces que Enriquez había transcrito en cifras a base de versiones polifónicas no muy diferentes al estilo homofónico cultivado a principios de siglo. Entre ellos figuran *Corona de mas hermosas*, *Despososete tu amiga*, *Dónde son estas serranas*, y *Con qué la lavaré*, aunque la versión de este último parece llevar una melodía diferente a la que conoce. Su curiosidad le obliga a compararla con la versión en el *Libro de música de vihuela* (1552) de Diego Pisador. Aunque sea un arreglo de un villancico polifónico no muy diferente a la versión editada en el *Cancionero de Uppsala*, su melodía es la misma que

tararea la gente por la calle y la media sonrisa que se ve en su cara es una indicación de su satisfacción. Mientras tiene abierto el libro de Pisador en su atril, decide también tocar otro villancico anónimo por el mismo estilo que aparece en la página siguiente, *Partense partiendo yo*. Después de esta pieza, vuelve al libro de Enriquez, pero lo abre en otra parte, en el *Libro sexto el qual trata de partes de misas, duos, canciones, y sonetos...* porque, según como reza su título, contiene cosas “fáciles de tañer, en el primer grado, a donde él que no tuviere mano hallará más facilidad”. Sí, éstas también son piezas que le producen una gran satisfacción musical a pesar de su sencillez. Pasa las hojas hasta llegar a los sonetos, así llamados no por corresponder a la forma poética introducida en España según modelos italianos, sino por ser piezas misceláneas que no caben fácilmente en ningún otro apartado del libro. Hay algunos muy fáciles que proceden de melodías populares como el que se llama *Soneto* a sonada de *Lo que queda es lo seguro*, y otros que parecen pertenecer a otro estilo completamente diferente. De los otros dos sonetos que toca en esta ocasión, uno es nada menos que la primera mitad de una fantasía de “Il divino” Francesco da Milano y el otro, aunque no lo podemos identificar directamente con ninguna obra conocida del maestro italiano tiene todos los rasgos de su estilo. Puede que sea una copia de una de las piezas inéditas que trajo consigo Luis de Narváez de Roma en 1536 cuando conoció personalmente a Francesco. Al terminar estas piezas de un estilo mucho más abstracto que toda la música anterior, el doctor Tovar guarda su libro de Valderrábano y saca de un cajón una hoja de manuscrito en que había copiado unas piezas. De forma seguida toca el villancico *Si amores me han de matar* que copió del libro *Orphénica Lyra* de Fuenllana y atribuido a Mateo Flecha, y otro villancico anónimo, *Nunca más verán mis ojos*,

en el estilo imitativo sacado de *El Parnasso* de Esteban Daza y que había escuchado en una velada en la que tocó su amigo vihuelista. Después de esta docena de piezas y ya mostrando la fatiga de una larga jornada, decide dar conclusión a su hora de placer musical con una última canción sencilla que su amigo de Hábalos le había copiado de una hoja suelta que encontró colocado dentro de otros documentos en el Archivo General en Simancas a unas tres leguas de Valladolid. *Ribera verde umbrosa* es un arreglo ligeramente glosado de una canción sencilla, y aunque viene en la hoja con su letra copiada al lado de la tablatura, el vihuelista solamente la canta en su mente, no queriendo disturbar la tranquilidad de su vihuela que se dilata y se funde con la tiniebla nocturna de su habitación.

© John Griffiths



FVE IMPRSSO EN SEVILLA.
en casa de Martinde Montedoca.
Acabóse a dos dias del mes
de Oãubre de mill y
quinientos y cin-
cuenta y qua-
tro años.



Orphenica Lyra

The instrument as songster

The story of this recording

I first met Alfred Fernández eleven years ago at one of the Daroca Early Music Courses. Strangely enough, however, in all that time I had never heard him play. A year ago he phoned me and I remember he said: *Raúl, I've just made a recording for the "Unacorda" label, of music by Valderrábano and other Castilian vihuela players that I'd like you to listen to. What do you think about getting together a programme of polyphony and vihuela for Musica Ficta?* The idea seemed interesting. Alfred had collaborated with the group Musica Reservata from Barcelona in a programme of this nature and the result had indeed proved to be very attractive.

A week later I received a copy of the record. I confess I have always considered the vihuela to be a magical instrument. Its austerity and sobriety of sound go a long way towards explaining the Hispanic aesthetics of the XVI century, of that unrefined, rustic Castile under the early Hapsburgs, and of that almost endemic seriousness which conceals the most heartfelt and refined poetry. I listened to the recording at one sitting. Alfred's interpretations deeply moved me. Above all, his faithfulness to the nature of the instrument. The following day, I called him and said: *Alfred, a lot of excellent vihuela recordings have been made, but your work proves that no one has had the last word yet. I'd like you to record a programme of mainly unpublished music, for Enchiriadis. Let's try and make the theme as monographic as possible.*

After several weeks of discussing different programmes, we decided to prepare a recital of vocal works transcribed for vihuela, both by composers of the period and by the performer himself. After all, vihuela players frequently dipped into the vocal repertoire for music to play, and I have no doubt that

what has come down to us is only a fraction of what was played then. In this way, composers such as Juan del Encina, Escobar or anonymous authors collected in the Cancioneros, could be heard in transcriptions for vihuela, alongside the great composers for that instrument such as Pisador, Narváez, Fuenllana and Valderrábano.

I believe the vihuela is one of the very few instruments that comes close to the very essence of Music. Its austere nature places it in the antipodes of meaningless, flashy virtuosity. Its simplicity allows little or no room for trimmings or banality, something of a challenge for the performer. Alfred's approach totally coincides with this idea, it is contemplative, serene in the extreme, a restitution of that intimate content, as fragile and ephemeral as the vihuela itself. An approach, then, not without risks - take for instance the choice of slow tempi, almost motionless, but so full of life. A risk worth taking

© Raúl Mallavibarrena

Translation: Walter Leonard

“Nunca mas verán mis ojos”

JOHN GRIFFITHS

To find yourself in a quiet place with a vihuela in your hands and to pluck the strings that run the length of its fragile body is an exquisite experience, for musicians today just as for players of yesteryear. The touch of the fingers on the strings is precious, the vibrations of the gut convert the assembled woods into a balanced union of living tissue, and the sound fills the space with harmonious delicacy. For the vihuelist the challenge is great. The instrument demands extreme sensibility of touch and even the smallest slip can reduce intended beauty into a coarse blunder. The enchantment of the plucked string has captivated mankind since Antiquity, since the time of the creation of legends thousands of years ago telling of heroes like Orpheus and Arion who were able to overcome insuperable adversity with the aid of their lyres. Given that the renaissance Spaniard regarded the vihuela as the reborn classical lyre, the plucked string continued to captivate, it continued to explain the inexplicable, to pacify its listeners, to join the soul and intellect into a harmony that reflected the consonance of the universe. For both listener and player, this ephemeral quality that gives rise to moments of luminous enlightenment is among the reasons why music has always been so important to human life and to our civilisation. In spite of any rational explanation that may account for the vogue of the vihuela in the sixteenth century—be it due to current fashion or the real need for professional musicians—we should not forget the importance of the simple pleasure and deep satisfaction that comes from an even modest mastery of the plucked string.

There were vihuelists of all levels of ability from diverse professional and social classes. One part of the repertory presented here in this anthology is

music conceived for professional masters, while the other belongs to the music that filled homes and private spaces, music for amateurs whose technical level perhaps fell short of their enthusiasm. As many musicians will testify, however, simple music is often more difficult to play well on an instrument such as the vihuela than dense, complex works as the textures are more exposed and demand extreme delicacy of touch. The music of this anthology is to be enjoyed in this way; it is music that invites us to contemplate and savour the magic of the plucked string in all its simplicity. It coincides with the necessity to “play with exactness” [tañer con limpieza], as recommended by Miguel de Fuenllana in his *Orphenica Lyra* (1554) as the first objective for any vihuelist. In the same way that any music has the capacity to transport our thoughts beyond reality, the strings of the vihuela are able to evoke places and conditions both metaphorical and real, including those removed from us by time. To offer a tangible account, the music presented on this recording is explored through three scenes—imaginary but plausible—where we can witness the performances of three vihuelists, each separated in time by some forty years. The first takes place around 1500, at the time when the vihuela was being transformed into a solo instrument played with the fingers rather than a plectrum, and prior to the invention of the ingenious numerical notation system that we know as tablature. This is the time when vihuelists played by ear and knew their repertory by memory. The second takes place in 1540 with the vihuelist Narváez in the chambers of Charles V, while the third takes place in the home of a distinguished citizen from Valladolid, alone in his rooms. These images can serve to reveal the vihuela

in its natural habitat, in its intimacy, so that we might better locate the present repertory in its time and place and understand its significance.

We are invited to dine with Don Fadrique Alvarez de Toledo, Duke of Alba in the time of the Catholic Monarchs, in his palace in 1498. Only days ago and in the company of his family and friends gathered in his seat in Alba de Tormes, the Duke had enjoyed what was to be one of the last theatrical works to be staged there by Juan del Encina before his departure from his service. The Salamancan, who had only recently celebrated his thirtieth birthday, was to leave the Duke's service after eight years of providing the musical and theatrical entertainment for the household. Now, after the ample banquet, the musicians enter to enliven the austere dining room. We listen to three singers perform some villancicos by Encina, some unaccompanied, others together with the bowed vihuelas de arco. After these songs, the Duke invites his vihuelist to play some solo pieces. He begins with two anonymous villancicos *No piensen que ha d'acabar* and *De vos y de mi quexoso* (nowadays preserved in the Cancionero de Elvas) that had come his way on a manuscript page given to him some months ago by a visiting itinerant musician. Just as the following amorous villancico by Encina himself, *Ay, triste, que vengo*, which our hosts had heard in the past days interpolated into the recent play, the vihuelist plays us his own solo arrangements of these pieces to the great delight of his listeners. Having created an atmosphere of wondrous peace and tranquillity, he continues to charm his audience with one further work by Encina, a romance that everyone knows by heart, *Triste España sin ventura*, the lament on the death of the prince and heir Don Juan, who died suddenly in Salamanca last October in the fullness of life.

It is 1540 and we find ourselves in the chamber

of Charles V who is relaxing in the company of his secretary, Francisco de los Cobos and Luis de Narváez, the vihuelist who had served Cobos these last fifteen years since first meeting in Granada. After some minutes recounting the matters of state that had occupied their day, the emperor invites Narváez to take out his vihuela. The vihuelist plays for them several of the pieces published two years ago in his *Los seys libros del Delfin*. It is a spectacular show of his great improvisational skill, an art in which he had been well schooled during his youth in Granada by marvellous players such as Luis de Guzmán. He begins with two well-known songs *La bella mal maridada* and *Y la mi cinta dorada*, in purely instrumental versions. In the first, he plays the melody, immediately recognised by his listeners, in the soprano voice with an improvised lower counterpoint of his own invention. In the second, he plays the melody several times –just as recognisable–, alternating between treble and bass, sometimes plain sometimes adorned, but always with the most ingenious counterpoint that he improvises with a fluidity that leaves his listeners astonished. He continues with some variations on celebrated romances, *Guardame la vacas*, *Conde Claros*, and another similar one whose name he cannot recall. In each piece, he improvises each variation using exactly the same devices as the players who accompany sung performances of these long strophic poems in order to capture the atmosphere of their narrative. The multiple repetitions of the simple chord progressions are glossed with arpeggios, long scales, short imitative figures and even, as in *Conde Claros*, imitations of the harp and the guitar in a show of great invention and dexterity. To cap off the evening, Narváez changes both style and mood and plays the emperor one of the pieces he knows to be among his favourites, the chanson by Josquin

des Prez, *Mille regretz*. On this occasion, he plays the polyphonic work just as the Flemish master had composed it, adding only light embellishment in the most appropriate moments. The emperor's fondness of this piece is due to the memories that it evokes of his youth in the palace of his aunt Marguerite of Austria. During the years he had spent in the care of the widow of the same Prince Juan lamented by Juan del Encina, Charles had heard many of the other songs of regretz composed for the melancholy daughter of the late emperor Maximilian.

In reality, we only know from the 1587 inventory of his estate that Doctor Diego de Tovar, a professional from one of the patrician families of Valladolid, was the owner of an ebony vihuela and a copy of the vihuela book *Silva de sirenas* by Enriquez de Valderrábano. The last of our visits, then, will be more fictitious than the previous ones, but an equally probable portrait of the vihuela. It is 1580 and we are in the home of Dr Tovar in Valladolid, administrative centre of the Empire and seat of the court during various periods. He is a man of careful habits who likes, whenever he is able, to entertain himself playing the vihuela, a pastime that he considers very suitable to his solitude and a satisfying way to finish his day. On occasions he gets together with some of his friends who share his fondness of the instrument: the councillor Diego Mudarra who has three vihuelas in his collection, Esteban Daza who had published a book of vihuela music four years ago despite being only an amateur, and Hernando de Hábalos, the solicitor from the exchequer married to one of Daza's cousins. Among his favourite books is his copy of Enriquez de Valderrábano's vihuela book, published in Valladolid in 1547 and called *Silva de sirenas*. Some have it that that this Enriquez was a musician of the Count of Miranda,

but no one is certain. The book contains some 170 pieces of varying difficulty but Tovar, who has not reached the same proficiency as some of his friends, restricts himself to the most accessible pieces. This doesn't trouble him as they are just as beautiful, and it pleases him above all because it includes much easy music and many versions of pieces that he has heard in other contexts. Just like those of his friend Daza, Valderrábano's fantasias are too difficult for him, as are the complex motet arrangements in both books. He plays a magnificent vihuela with its back and sides crafted from ebony from the Portuguese colonies and made for him by one of the excellent local violeros. Tonight, Dr Tovar is alone in his chamber, as was his custom. After spending a few minutes tuning, he looks for some of the easy pieces by Enriquez to loosen up his fingers. He starts with an arrangement of an Italian song, *Rugier*, and several popular villancicos in three voices that Enriquez had transcribed into ciphers from polyphonic versions similar to the homophonic style that was in fashion in the early years of his century. Among them he chooses, *Corona de mas hermosas*, *Despososete tu amiga*, *Dónde son estas serranas* and *Con qué la lavaré*, even though the last of them seems to use a different melody to the one that he knows. His curiosity leads him to compare it with the version included by Diego Pisador in his *Libro de música de vihuela* (1552). Even though Pisador's is a version in imitative polyphony not unlike the one in the Cancionero de Uppsala, its melody is the same one that people sing in the street, and the half smile on his lips is a sure sign of his recognition and delight. While he has the Pisador still open on his desk, he decides to play another of the anonymous villancicos in the same style,

Partense partiendo yo. After this he returns to Enriquez's book, opening it now to another section,

the *Sixth book which contains parts of Masses, duos, songs and sonetos...* because, as advertised by its title, it includes things that are “easy to play, in the first grade, in which he who has little technique will find greater facility”. Indeed, these are pieces that give him great satisfaction despite their simplicity. He turns the pages until he gets to the sonetos, nothing to do with the Italian poetic form that had been introduced into Spain, but “tunes” or melodies that do not fit uneasily into any of the other genres included in his book. Several of the very easy ones come from popular tunes such as the one called *Soneto a sonada de Lo que queda es seguro*, while others appear to be crafted in a completely different style. Of those that he chooses for now, one is nothing less than the first half of a fantasia by “Il divino” Francesco da Milano and the other, although it can not be identified with any known work of the Italian master, also has all the ingredients of his style. It could possibly be a copy of one of the unpublished pieces that Luis de Narváez brought home from a visit to Rome in 1536 during which he became personally acquainted with Francesco. Getting to the end of these much more abstract pieces, Dr Tovar puts away his copy of Valderrábano and takes from a drawer a page of manuscript onto which he had copied several pieces. One after another he plays the villancico attributed to Mateo Flecha, *Si amores me han de matar*, which he copied from *Orphenica Lyra* by Fuenllana, and another anonymous villancico, *Nunca más verán mis ojos*, in the imitative style that he copied from Daza’s *El Parnasso* and which he had heard his friend play on another occasion. After now a dozen or so pieces, and showing the fatigue of a long day, he decides to bring his hour of pleasure to an end with one last simple song, a work that his friend Hábalos had copied out for him from a loose page that he had found among other documents

in the Archivo General in Simancas, just three leagues down the road from Valladolid. *Ribera verde umbrosa* is a lightly embellished arrangement of a simple song, and although it appears on the page with its text copied alongside the tablature, the vihuelist sings the tune only in his mind, not wishing to disturb the tranquillity that emanates from his vihuela and melts into the nocturnal darkness of his room.

© John Griffiths



LIBRO Q VARTO
en el qual se ponen algunas
partes de Missas, Hym-
nos, Fantasias, Faur-
dones con otras
obras cõpue-
stas.

*Delphinus multus vocalis Arion in vndis.
Hec Orpheus chelys pectora nostra rapit.*



Faire chanter un instrument

Histoire de ce disque

J'ai rencontré Alfred Fernández il y a 11 ans à l'occasion de Cours sur la Musique Ancienne de Daroca. Cependant, curieusement, je n'avais jamais eu l'occasion de l'écouter jouer durant toutes ces années. Il y a de cela un an il m'a téléphoné et il m'a dit : *Raúl, je viens d'enregistrer un CD pour la marque «Unacorda» avec un programme de Valderrábano et d'autres joueurs de vihuela castillans que je voudrais que tu connaisses. Qu'est-ce que tu penses de faire un programme de vihuela et de polyphonie avec Musica Ficta?* L'idée semblait intéressante. Alfred avait collaboré avec l'ensemble Musica Reservata de Barcelona pour des programmes de ce genre et je trouvais le résultat très attrayant.

Au bout d'une semaine, je reçus le disque. Je dois dire que la vihuela m'a toujours semblé un instrument magique. Son austérité et sa sobriété sonores reflètent très bien l'esthétique hispanique du XVIème, cette Castille grossière et rustique des premiers Autrichiens et ce sérieux presque endémique, capable d'occulter la poésie la plus sincère et la plus raffinée. J'ai écouté le disque d'un trait. Le travail d'interprétation d'Alfred m'a profondément ému. Surtout, pour sa fidélité à la nature même de l'instrument. Le lendemain je l'ai appelé et je lui ai dit : *Alfred, il existe de nombreux et excellents disques de vihuela, mais ton travail me confirme qu'il reste beaucoup de choses à dire. J'aimerais que tu enregistres pour Enchiriadis un programme composé d'une musique en grande partie inédite. Nous allons penser à un thème le plus monographique possible.*

Après avoir examiné pendant plusieurs semaines différents programmes, nous avons décidé d'élaborer un récital de pièces vocales transcrites pour la vihuela, tant par des auteurs classiques que par lui-même. Après tout, les joueurs de vihuela se sont servis à

plusieurs reprises du répertoire vocal de leur époque, et il est plus que probable que ce qui nous est parvenu ne soit qu'une petite partie de ce qui a dû être interprété. De cette façon, des compositeurs classiques tels Juan del Encina, Escobar ou autres auteurs anonymes de chansonniers, pourraient être entendus dans une traduction pour vihuela, au côté de grands tels que Pisador, Narváez, Fuenllana ou Valderrábano.

Je pense que la vihuela se rapproche comme peu d'instruments de l'essence même de la Musique. Sa nature austère se trouve aux antipodes de la virtuosité vide et effective. Sa simplicité ne laisse pas de place à l'accessoire ou au banal, ce qui représente un vrai défi pour celui qui la joue. En ce sens, la proposition d'Alfred s'identifie totalement à ce concept, contemplative et extrêmement sereine, une revendication de cette intimité contenue, si fragile et éphémère comme le fut la vihuela elle-même. Il s'agit pour autant d'une proposition risquée – il suffit d'observer le choix des tempos lents, presque immobiles, mais finalement vivants ! -. Un risque qui vaut la peine d'être couru.

© Raúl Mallavibarrena

“Nunca más verán mis ojos”

JOHN GRIFFITHS

Se retrouver dans un lieu silencieux avec une vihuela entre les mains et pincer les cordes tendues le long de son corps fragile est une expérience exquise, autant pour le musicien d'aujourd'hui que pour le joueur d'un passé lointain. Le délicieux contact entre le doigt et la corde est précieux, les vibrations du boyau transforment l'ensemble de bois en une union équilibrée de matière vivante, et le son remplit l'espace d'une harmonie délicate. Pour le joueur de vihuela, le défi est grand. L'instrument exige une sensibilité extrême du touché et le moindre glissement peut réduire ce qui devrait être beau à un pincement rêche.

L'envoûtement de la corde pincée a captivé l'homme depuis l'Antiquité, depuis cette époque où furent créées les légendes qui ont perduré des milliers d'années et qui racontent l'histoire de héros tels que Orphée ou Arion qui réussirent à surmonter des adversités insurmontables à l'aide de leurs lyres. Etant donné que la vihuela représentait pour l'Espagnol de la Renaissance la lyre classique ressuscitée, la corde pincée continua à captiver, à expliquer l' inexplicable, à pacifier l'homme, en unissant l'âme et l'intellectuel à travers l'harmonie qui reflétait la consonance de l'univers. Tant pour le joueur que pour l'auditeur, cette qualité éphémère qui produit ces moments de lumineuse clarté est une des principales raisons pour laquelle la musique a toujours occupé une part si importante de l'être humain et de notre civilisation. Même si elle était à la mode, même si il y avait un besoin de musiciens professionnels ou s'il existe des explications totalement rationnelles à l'engouement pour la vihuela au XVIème siècle, nous ne devrions pas écarter la transcendance du simple plaisir et la profonde satisfaction que peut générer une simple

maîtrise instrumentale.

Il y avait des joueurs de vihuela de tous les niveaux d'habileté, de diverses couches professionnelles et rangs sociaux. Une partie du répertoire de cette anthologie montre une musique conçue par des maîtres professionnels, alors que le reste se classe plutôt parmi les musiques d'ambiance pour les maisons et les espaces privés, musique pour amateurs dont la maîtrise instrumentale était sans doute inférieure à leur enthousiasme. Mais comme peuvent en témoigner de nombreux musiciens, la musique simple est souvent plus difficile à bien jouer sur un instrument comme la vihuela que les œuvres complexes et denses, parce que les textures sont plus exposées et parce qu'elles exigent une extrême délicatesse dans le touché.

La musique de cette anthologie doit être savourée de cette manière. C'est une musique qui nous invite à contempler et à jouir de l'envoûtement que suscite la corde pincée dans toute sa simplicité. A cela s'ajoute la nécessité de « pincer avec précision », ce qui est présenté par le grand joueur de vihuela Miguel de Fuenllana dans son ouvrage *Orphenica Lyra* (1554) comme l'objectif premier de tout interprète. A l'image de tout autre musique capable de transporter la pensée humaine loin de la réalité, les cordes de la vihuela peuvent évoquer des lieux et des états métaphoriques et réels, même éloignés dans le temps.

Afin d'offrir une explication tangible de la musique présentée dans ce disque, nous allons développer trois scénarios imaginaires – vraisemblables mais pas véritables – dans lesquels nous allons mettre en présence les interprétations de trois joueurs de vihuela différents, séparés chacune par un intervalle de quarante ans. La première scène, située aux environs

de 1500, correspond à une époque à laquelle la vihuela commence à être un instrument soliste pincé avec les doigts au lieu d'une pointe, et antérieure à l'invention du système d'écriture en chiffres que nous appelons aujourd'hui tablature. C'est une époque à laquelle les joueurs de vihuela jouaient d'oreille et connaissaient le répertoire par cœur. La deuxième se déroule en 1540 et met en scène le joueur de vihuela Narváez dans la chambre de Charles Quint, et la troisième se situe dans la demeure d'un citoyen distingué de Valladolid, seul dans ses quartiers. Nous profitons de ces chimères musicales pour découvrir la vihuela dans son ambiance originale, dans son intimité, afin de situer le répertoire présenté ici à sa juste place et de comprendre plus en profondeur la signification qu'il avait à son époque.

Acceptons l'invitation de Fadrique Alvarez de Tolède, duc d'Albe à l'époque des Rois Catholiques, à un repas dans leur demeure en 1498. Quelques jours avant, le duc avec sa famille et ses invités avaient assisté dans leur demeure de Alba de Tormes à ce qui serait une des dernières représentations d'une œuvre de Juan del Encina, avant que le jeune poète salamantin de 30 ans à peine, qui avait fourni toute l'animation musicale et théâtrale de sa maison durant les derniers six années, ne quitte son service. A présent, après un riche repas, les musiciens entrent afin de mettre de l'ambiance dans l'austère salle à manger. Nous écoutons trois chanteurs interpréter quelques villancicos du même Encina, quelquefois seuls, quelques fois accompagnés par des violes. Après ces chants, le duc invite l'auditoire à écouter le musicien de la vihuela de main. Il commence par nous jouer deux villancicos anonymes, *No piensen que ha d'acabar* et *De vos y de mi quexoso* (aujourd'hui conservés dans le Chansonnier de Elvas), qui lui étaient parvenus dans un cahier que lui

avait offert un musicien itinérant qui avait effectué un bref séjour à la maison ducale deux mois auparavant.

De même, lors du villancico suivant, villancico amoureux de Encina, *Ay, triste, que vengo*, que nos hôtes avaient écouté au cours de la récente œuvre théâtrale, le joueur de vihuela nous offre ses propres arrangements pour vihuela seule de cette musique et parvient ainsi à plaire à son auditoire. Ayant instauré une ambiance merveilleusement silencieuse et pacifique, le joueur de vihuela nous réjouit avec une œuvre de plus de Encina, dont nous connaissons tous les paroles par cœur, *Triste España sin ventura*, lamentation sur la mort du prince héritier Don Juan, décédé soudainement à Salamanca en octobre de l'an passé dans la plénitude de son existence.

Arrive l'an 1540, et nous nous retrouvons dans la chambre de Charles Quint qui se détend en compagnie de son secrétaire Francisco de los Cobos qui est venu accompagné de son joueur de vihuela Luis de Narváez, qui a passé déjà plus de quinze ans à son service depuis qu'il l'a rencontré à Grenade. Après quelques palabres consacrées à passer brièvement en revue les thèmes de cour qui les avaient occupé durant toute la journée, l'empereur invite Narváez à sortir sa vihuela. L'interprète leur joue quelques unes des œuvres qu'il a publiées dans son livre, *Les six livres du Dauphin*, deux ans auparavant. C'est une démonstration d'une grande habileté d'improvisateur, un art qu'il avait appris pendant sa jeunesse auprès de merveilleux joueurs tels que Luis de Guzman qui se trouvait à Grenade. Il commence par deux chants connus, *La bella mal maridada* et *Y la mi cinta dorada*, dans des versions purement instrumentales. Dans la première il joue la mélodie, immédiatement reconnaissable, dans la voix de la soprano avec un contrepoint inférieur de sa propre invention. Dans la seconde, il joue la mélodie

du villancico – également connue de ses deux auditeurs – à plusieurs reprises, alternant entre soprano et basse, parfois plaine parfois légèrement variée, mais toujours avec un contrepoint ingénieux improvisé avec une fluidité qui étonnent ses auditeurs.

Ensuite il joue quelques variations sur la musique de romances célèbres, *Guardame la vacas*, *Conde Claros* et un autre dont il a oublié le nom. Dans chaque pièce, il improvise ses variations en employant toutes les ressources qu'utilisent ceux qui accompagnent les diverses strophes de ces longs poèmes pour capter l'ambiance de ce qui est narré. Les nombreuses répétitions de schémas harmoniques simples sont parsemées d'arpèges, de gammes étendues, de courtes figures imitatives et même, dans le *Conde Claros*, d'imitations de la harpe et de la guitare dans une démonstration de grande invention et dextérité. Pour terminer la veillée, Narvaéz change de ton et de style en jouant une œuvre qu'il sait être une des favorites de l'empereur, la chanson de Josquin des Prez, *Mille regretz*. A cette occasion, il joue l'œuvre polyphonique telle qu'elle avait été composée par le maître flamand, ajoutant quelques légères variations mélodiques dans les moments les plus opportuns. L'affection qu'a l'empereur pour cette chanson est due aux souvenirs qu'elle lui apporte de son enfance dans la maison de sa tante Marguerite d'Autriche, veuve du prince Juan regretté par Juan del Encina, où l'on entendait sans arrêt des chansons sur le thème du regret composées pour la fille mélancolique du défunt empereur Maximilien.

En réalité la seule chose que nous savons est que le docteur Diego de Rovar, un professionnel d'une des familles patriciennes de Valladolid, a laissé parmi ses biens en 1587 une vihuela d'ébène et un exemplaire du livre de vihuela *Silva de Sirenas* (1547) de Enriquez de Valderrábano. La dernière de nos visites

sera, dès lors, plus imaginaire que les précédentes, mais parfaitement vraisemblable. Nous sommes en l'an 1580 et à Valladolid, centre administratif de l'empire et siège de la cour durant plusieurs périodes, dans la demeure principale du docteur Tovar. C'est un homme aux coutumes raffinées et, dès qu'il peut, il aime se distraire en jouant la vihuela, un passe-temps qu'il considère très approprié à son plaisir intellectuel de même qu'une bonne manière de terminer sa journée. De temps en temps il réunit d'autres amis qui partagent son penchant : le régisseur Diego Mudarra qui possède trois vihuelas dans sa collection, Esteban Daza qui avait édité un livre de musique de vihuela quatre ans auparavant même s'il n'est pas musicien professionnel, et l'avocat de la chancellerie Hernando de Hábalos, marié à une cousine de Daza. Parmi ses livres favoris figure le tome pour vihuela de Enriquez de Valderrábano publié à Valladolid en 1547 sous le titre de *Silva de sirenas*. Certains disent que ce Enriquez était musicien du Comte de Miranda, mais personne n'en est sûr. Le livre contient environ 170 pièces de difficulté diverse mais Tovar, qui ne possède pas la même habileté que certains de ses amis, se limite aux pièces les plus accessibles. Peu lui importe car elles sont tout aussi belles, et elles lui plaisent surtout parce qu'elles contiennent beaucoup de musique agréable, et de nombreuses versions de pièces qu'il connaît dans d'autres contextes. Il ne peut s'attaquer aux difficiles fantaisies de Valderrábano, ni à celles de son ami Daza, ni aux arrangements complexes de motets qu'ils avaient fait tous les deux. Il joue sur une vihuela magnifique que lui avait construite un excellent violero local avec des arcs et un fond en ébène importé des colonies portugaises. Ce soir le docteur Tovar est seul dans sa chambre avec sa vihuela comme à son habitude.

Après avoir passé quelques minutes à accorder

les cordes, il cherche dans les pages du livre de Enríquez quelques morceaux simples pour chauffer ses doigts. Il commence par l'arrangement d'une chanson italienne, *Rugier*, et des villancicos populaires à trois voix que Enríquez avait transcrit en chiffres à base de versions polyphoniques pas très différentes du style homophonique apprécié au début du siècle. Parmi eux figurent *Corona de mas hermosas*, *Despososete tu amiga*, *Dónde son estas serranas*, y *Con que la lavaré*, même si la version de ce dernier paraît comporter une mélodie différente de celle qu'il connaît. Sa curiosité l'oblige à la comparer avec la version du *Livre de Musique de vihuela* (1552) de Diego Pisador. Même s'il s'agit de l'arrangement d'un villancico polyphonique pas très différent de la version éditée dans le Chansonnier de Uppsala, sa mélodie est la même que fredonne les gens dans la rue et le demi-sourire qui apparaît sur son visage est un signe de satisfaction.

Tant qu'il a devant lui le livre de Pisador sur son pupitre, il décide de jouer aussi un autre villancico anonyme dans le même style, qui apparaît sur la page suivante, *Pártense partiendo yo*. Après cette pièce, il revient au livre de Enríquez, mais il l'ouvre à un autre endroit, dans le sixième *Livre où il est question de parties de messes, de duos, de chansons et de sonnets*. Parce que, selon son titre, il contient des choses « faciles à jouer, de premier degré, où celui qui n'a pas la main trouvera plus de facilité ». Oui, ces pièces-là aussi lui procurent une grande satisfaction musicale malgré leur simplicité.

Il passe les feuilles jusqu'à arriver aux sonnets, appelés ainsi non parce qu'ils correspondent à la forme poétique introduite en Espagne selon les modèles italiens, mais parce que ce sont des pièces diverses qui ne peuvent facilement être incluses dans les autres sections du livre. Certains sont très faciles et procèdent de mélodies populaires comme celui qui s'appelle *Soneto a sonada de Lo que queda es lo seguro* et d'autres qui semblent appar-

tenir à un autre style complètement différent. Des deux autres sonnets qu'il interprète à cette occasion, l'un n'est rien de moins que la première partie d'une fantaisie de « Il divino » Francesco de Milano, et l'autre, même si nous ne pouvons pas l'identifier directement à aucune œuvre connue du maître italien possède tous les traits de son style. Il se peut qu'il s'agisse d'une des pièces inédites qu'a rapportées Luis de Narváez de Rome en 1536, lorsqu'il a rencontré personnellement Francesco. Lorsqu'il achève ces pièces d'un style beaucoup plus abstrait que toute la musique précédente, le docteur Tovar range son livre de Valderrábano et sort d'un tiroir une feuille de manuscrit où il avait copié certaines pièces. Sans s'interrompre, il joue le villancico *Si amores me han de matar* qu'il a copié du livre *Orphenica Lira* de Fuellnana et attribué à Mateo Flecha, et un autre villancico anonyme, *Nunca más verán mis ojos*, dans le style imitatif tiré de *El Parnasso* de Esteban Daza et qu'il avait écouté lors d'une veillée au cours de laquelle son ami avait joué.

Après cette douzaine de pièces il accuse la fatigue d'une longue journée et il décide de donner fin à son heure de plaisir musical avec une dernière chanson simple que son ami de Hábalos lui avait copié sur une feuille et qu'il a trouvée parmi d'autres documents dans l'Archive Général à Simancas, à trois lieues de Valladolid. *Ribera verde umbrosa* est un arrangement légèrement varié d'une chanson simple, et même si elle se trouve sur une feuille avec ses paroles copiées à côté de la tablature, le joueur de vihuela ne la chante qu'en pensées, ne voulant pas déranger la tranquillité de la vihuela qui se dilate et se fond dans les ténèbres nocturnes de sa chambre.

© John Griffiths

Traduction: Marie Vander Elst



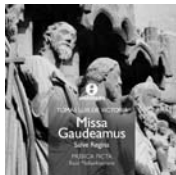
Alfred Fernández tocando una guitarra barroca de Lourdes Uncilla

También en Enchiriadis:



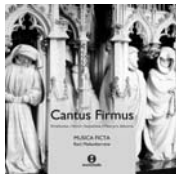
CRISTÓBAL DE MORALES
Requiem, Lamentabatur
Jacob, Inclina Domine aurem
tuam, Miserere nostri Deus
MUSICA FICTA
Raúl Mallavibarrena

EN 2002



TOMÁS LUIS DE VICTORIA
Missa Gaudeamus (sobre *Jubilate Deo*
de Cristóbal de Morales)
Salve Regina, Regina caeli, Cum beatus
Ignatius.
MUSICA FICTA
Raúl Mallavibarrena

EN 2003



Cantus Firmus
Monodia medieval a voz sola
MUSICA FICTA
Raúl Mallavibarrena

EN 2005



enchiriadis

enchiriadis@wanadoo.es
enchiriadis.com
Apartado de correos 13.353
28080 MADRID



Conciertos / Concerts:

Tfno.: 34 | 664 63 66 / 67 Fax: 34 | 664 63 68
E-mail: concerts@artemusica.com
artemusica.com

A la memòria del meu pare

EN 2004

DDD

Grabado en Santa Eufemia de Cozollos (Olmos de Ojeda - Palencia)
en Septiembre de 2001

Toma de sonido y edición digital: Antonio Palomares y Montes

Productor artístico: Raúl Mallavibarrena

Fotografías: Antonio Palomares

Diseño y maquetación: IDIS Diseño

® & © ENCHIRIADIS