

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

ENRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO

Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas

(VALLADOLID, 1547)

Volumen II

TRANSCRIPCIÓN Y ESTUDIO

POR

EMILIO PUJOL

B A R C E L O N A , 1 9 6 5

ENRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO

LIBRO DE MÚSICA DE VIHUELA, INTITULADO SILVA DE SIRENAS

(Valladolid, 1547)

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

Monumentos de la Música Española

XXIII

B A R C E L O N A , 1 9 6 5

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

ENRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO

Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas

(VALLADOLID, 1547)

Volumen II

TRANSCRIPCIÓN Y ESTUDIO

POR

EMILIO PUJOL

B A R C E L O N A , 1 9 6 5



ES PROPIEDAD

Reproducción digital, no venal, de la edición de 1965

© CSIC

© de esta edición: herederos de Emilio Pujol, 2016

e-NIPO: 723-16-217-4

Catálogo general de publicaciones oficiales: <http://publicacionesoficiales.boe.es>

Editorial CSIC: <http://editorial.csic.es> (correo: publ@csic.es)

ÍNDICE GENERAL

	<u>Páginas</u>
Textos y comentarios.....	I
Crítica de la edición.....	13

PARTE MUSICAL

	<u>Incipit de textos y de temas</u>	<u>Página musical</u>
50. Fantasía XX.....	Sobre un <i>Pleni</i> . Primero tono. Segundo grado.....	I
51. Fantasía XXI.....	Hecha sobre una canción. Primero tono. Tercero grado.....	3
52. Fantasía XXII...	Acomposturada de cierta parte de la missa de <i>Ave Maristella</i> , de Josquin. Primero tono. Tercero grado.....	7
53. Fantasía XXIII..	Del tercero grado. Primero tono.....	12
54. Fantasía XXIV...	Va sobre un <i>Quia fecit</i> . Octavo tono. Segundo grado.....	14
55. Fantasía XXV...	Segundo grado. Octavo tono	16
56. Fantasía XXVI...	Fantasía suelta. Primero grado. Quinto tono.....	18
57. Fantasía XXVII..	Contrahecha a otra de Francisco Milanés. Quinto tono. Tercero grado....	21
58. Fantasía XXVIII.	Va remedando al motete de <i>Queramus cum pastoribus</i> . Quinto tono. Tercero grado.....	25
59. Fantasía XXIX...	Sobre la segunda parte del dicho motete <i>Queramus cum pastoribus</i> . Quinto tono. Tercero grado	27
60. Fantasía XXX...	De consonancia. Sexto tono. Tercero grado.....	29
61. Fantasía XXXI..	En el segundo grado. Tono mixto.....	31
62. Fantasía XXXII..	Quarto tono. Tercero grado	33
63. Fantasía XXXIII.	Del tono mixto. Tercero grado.....	35
64. Soneto VI.....	Contrahecho a la sonada que dizen Si tantos monteros. Tercero grado	37
65. Canción IV.....	Adiu, mes amours. Segundo grado	38
66. Canción V.....	Diviencela. Segundo grado	40
67. Canción VI.....	Teresica, hermana. Tercero grado	42
68. Canción VII.....	Ami suflé. Segundo grado.....	43
69. Soneto VII.....	Es lombardo, y es a manera de dança. Primero grado	44
70. Soneto VIII.....	En proporción de tres mínimas al compás. Primero grado.....	47
71. Soneto IX.....	En proporción de tres mínimas al compás. Segundo grado.....	47
72. Soneto X.....	Primero grado.....	48
73. Soneto XI.....	Primero grado.....	49
74. Soneto XII.....	Tercero grado	49
75. Soneto XIII.. ...	Primero grado.....	50
76. Soneto XIV.....	Dichosa fue mi ventura. Primero grado.....	51

	Íncipit de textos y de temas	Página musical
77.	Soneto XV... .. Primero grado.....	52
78.	Soneto XVI..... Primero grado.....	53
79.	Soneto XVII..... Primero grado.....	54
80.	Soneto XVIII..... Primero grado.....	55
81.	Soneto XIX..... Tercero grado.....	56
82.	Soneto XX..... Primero grado.....	57
83.	Soneto XXI..... Omni mal de amor procedi. Morales. Segundo grado.....	57
84.	Soneto XXII..... A sonada de Lo que queda es lo seguro. Primero grado	59
85.	Soneto XXIII..... Tercero grado.....	59
86.	Soneto XXIV..... Tercero grado.....	60
87.	Soneto XXV..... Gentil galans. Segundo grado	61
88.	Soneto XXVI..... Contrahecho a la sonada de Benedicto sea el jorno. Primero grado.....	61
89.	Soneto XXVII..... Primero grado.....	62
90.	Soneto XXVIII... Viva la Margarita. Segundo grado.....	63
91.	Pavana	65
92.	Tres diferencias sobre la dicha Pavana, por otro tono.....	69
93.	Siete diferencias fáciles sobre Guárdame las vacas	72
94.	Diferencias sobre el tenor del Conde Claros.....	75
95.	Otras diferencias sobre el tenor del Conde Claros, por otro tono... ..	82
96.	Sobre la Pavana Real. Segundo grado.....	92
97.	Música para discantar.....	93

TEXTOS Y COMENTARIOS

50. *Fantasia XX.*

«Sobre un *Pleni*. Baxarse á un poco el quarto traste hazia el lazo. Primero tono. Segundo grado.»

Según la Tabla, este *Pleni* pertenece a «una misa de Bauldoin.»¹

«Siempre que tañeréys el quarto y tercero tono por los término que esta fantasía anda — dice Milán —, alçaréis un poco el quarto traste de la vihuela para que el punto del dicho traste sea fuerte y no flaco.»²

En el caso de esta fantasía, quizá por ser del primer tono, la operación está indicada en sentido contrario: «Baxarse á un poco hazia el lazo» (que es el puente).

51. *Fantasia XXI.*

«Esta entrada desta fantasía está hecha sobre una canción. Áse de tañer espacio hasta llegar a una proporción de tres mínimas al compás, y de allí adelante se á de tañer apriesa. Primero tono. Tercero grado.»

La medida de proporción señalada en el compás 71, alcanza hasta el 85 con seis semínimas en el espacio de un compás binario, lo que da al desarrollo de la fantasía un tiempo más movido. A partir de dicho compás el signo de medida binaria en tiempo «apriesa» indica que el valor de las mínimas debe seguir igual al de las del período en compás de proporción hasta el final.

Es difícil de tañer, por ser a cuatro voces de consonancias, contrapuntos y redobles, en ámbito muy abierto y variedad de ritmos.

El esfuerzo queda compensado con largueza por el ingenio y lirismo con que está concebida.

52. *Fantasia XXII.*

«Es acomposturada de cierta parte de la missa de "Ave Maristella", de Josquin. Primero tono. Tercero grado.»

1. Maestro de Capilla de Notre Dame de Amberes (1513-1518). Varias de sus composiciones figuran entre los *Moteti della Corona*, editados por Petrucci.

2. Vid. LUIS MUÑOZ, *El Maestro*, en «Fantasia de consonancias y redobles por los términos del primero tono».

De contrapuntos y redobles. Es la más extensa del libro. Aunque no es muy densa de estructura y ajustada al instrumento, la marcha de las voces exige, en algunos pasajes, buena mano para vencerlos.

53. *Fantasia XXIII.*

«Es del tercero grado. Primero tono.»

54. *Fantasia XXIV.*

«Va sobre un *Quia fecit*. Octavo tono. Segundo grado.»

55. *Fantasia XXV.*

«En el segundo grado. Octavo tono.»

Fantasia suelta a tres, de contrapunto y consonancias, con pasajes melódicos de sabor popular e imitaciones ingeniosas que van avivando sugestivamente el desarrollo de la composición.

56. *Fantasia XXVI.*

«Aquí se siguen quatro fantasías del quinto tono. Primero grado.»

Fantasia suelta con parecida estructura a la anterior, si bien tiene una mayor extensión y densidad.

57. *Fantasia XXVII.*

«Esta segunda fantasía está Contrahecha a otra de Francisco Milanés. Quinto tono. Tercero grado.»

Entre los vihuelistas nombrados por Gayangos en el legado de Barbieri es citado «El Milanés», «que en el arte de la vihuela no tiene igual». Espinel en su *Vida del escudero Marcos de Obregón* se ocupa también de un vihuelista llamado Lucas de Matos entre los asiduos contertulios a las sesiones musicales que el Maestro Clavijo celebra en su casa de Milán; por lo cual podría haber sido apellidado el Milanés.

Sin embargo, siendo así que el nombre del autor de la fantasía aludida es Francisco Milanés, nos hace suponer que se trata de Francesco de Milano,³ el famoso laudista que fué llamado «il Divino» y que, nacido en 1490, estuvo al servicio del Cardenal Hipólito de Médicis. Sus siete libros de *Intavolatura de lauto*, publicados desde 1536 a 1563, contienen, además de transcripciones de obras vocales, diversas fantasías propias y de otros autores. Según Pontus Thiard este gran laudista «había alcanzado la perfección en el arte de tañer el laúd». De ahí quizá la afirmación de Gayangos «no tiene igual» refiriéndose a un Milanés laudista que considerado desde España donde laúd y vihuela significaban para muchos un mismo instrumento, podía ser un vihuelista.

3. Vid. LIONEL DE LA LAURENCIE, *Les luthistes* (París, 1928), págs. 26-27.

58. *Fantasia XXVIII.*

«Aquí se siguen dos fantasías que van remedando al motete de *Queramus cum pastoribus*.⁴ Quinto tono. Tercero grado.»

Es a cuatro, con redobles, consonancias y contrapunto.

59. *Fantasia XXIX.*

«Segunda fantasía sobre la segunda parte de dicho motete, *Queramus cum pastoribus*. Quinto tono. Tercero grado.»

También a cuatro, de estructura parecida a la anterior.

60. *Fantasia XXX.*

«Se á de tañer espacio, porque es consonancia. Sexto tono. Tercero grado.»

61. *Fantasia XXXI.*

«En el segundo grado. Tono mixto.»

Fantasia suelta a cuatro partes, de consonancias y contrapuntos. Aunque esté indicada a tiempo «algo apriesa», mejor parece un poco despacio.

62. *Fantasia XXXII.*

«Quarto tono. Tercero grado.»

Fantasia de consonancias, redobles y contrapuntos, que figura, con algunas variantes, en el *Libro de cifra nueva*, de Luys Venegas de Henestrosa, como de autor anónimo.⁵ Difieren en la alteración de algunas notas. Venegas disminuye algunos valores, con notas de paso.

63. *Fantasia XXXIII.*

«Del tono mixto. Tercero grado.»

Fantasia suelta, a cuatro; de consonancias, contrapuntos y redobles. Al pie del último hexagrama y de los últimos compases, una inscripción manuscrita dice: «De los buenos redobles del libro.» Es la última fantasía del quinto libro.

64. Soneto VI. *Si tantos monteros.*

«Este soneto está contrahecho a la sonada que dizen "Si tantos monteros". Tercero grado.»

4. Vid. H. ANGLÉS, *Cristóbal de Morales. Opera Omnia*, vol. I. págs. 53 y 148, y vol. III, pág. 172.

5. Ver transc. ANGLÉS, *La música en la Corte de Carlos V* (Barcelona, 1944), I, XIV, pág. 91.

Como ya hemos dicho al ocuparnos de los primeros sonetos que figuran en *Silva de Sirenas*, Valderrábano designa con el nombre de *soneto* a composiciones para vihuela sola o para vihuela y canto, inspiradas en canciones o villancicos conocidos tratándolos a veces conforme a la versión original y otras según su fantasía. La voz *soneto* para vihuela sola. Es simplemente un diminutivo de *son*, que lo mismo puede ser canción que danza.⁶

Este soneto es contrahechura del villancico «Si tantos halcones», que con tres «diferencias» figura en *Los seys libros del Delphín* de Luis de Narváez, con el estribillo siguiente:

*Si tantos halcones
La garza combaten,
Por Dios que la maten.*⁷

65. Canción IV. *Adiu, mes amours*.

«Segundo grado.»

Con el mismo incipit figura en el libro de FAUSTO TORREFRANCA, *Il segreto del Quattrocento*,⁸ una canción que procede del *Odhecaton* de Petrucci. Torrefranca la analiza detenidamente para demostración del *ostinato* en diferentes voces de una misma composición. Las obras contenidas en el *Odhecaton*,⁹ y por lo tanto «Adiu mes amours», son elaboraciones polifónicas o instrumentales sobre canciones francobelgas entre las cuales figura la española anónima «Nunca fue pena mayor» primera en el Cancionero de Palacio. Aunque las dos versiones coinciden en ciertos rasgos rítmico-melódicos y en el concepto global de la canción, difieren en su desarrollo y estructura. Mientras en la de Petrucci el superius y el contralto marchan en movimiento contrario, las dos inferiores van dialogando en *obstinato* el motivo inicial, Valderrábano escapa libremente a la canción con una escritura más diáfana y de mayor facilidad instrumental.

66. Canción V. *Diviencela*.

«Segundo grado.»

La ortografía correcta de esta canción francesa sería «D'où vient cela», que es como se anuncia en la *Très brève et familière introduction* de Pierre Atteignant, publicada en París en el año 1529. El texto de esta versión, atribuida a Clément Marot, se inicia con los dos versos

D'où vient cela, belle, je vous supply
Que plus a moi ne vous recommandés?,¹⁰

con música de Claudin de Sermisy.

Encontramos otra versión con letra «a lo divino», con palabras también de Clément Marot, inspiradas en el salmo x, «Ut quid, Domine, recessisti?», cuyos dos primeros versos dicen:

D'où vient cela, Seigneur, je te supplie
Que loin de nous te tiens les yeux couverts?¹¹

6. Cf. «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», II (1904), pág. 415.

7. Vide NARVÁEZ op. cit., transc. y est. de F. PUJOL, págs. 48 s.

8. Milano, 1939, pág. 540.

9. *Harmonice Musices Odhecaton* (Venezia, 1501).

10. «L'Adolescence Clementine», del mismo autor, contiene una segunda estrofa. Vid. LIONEL DE LA LAURENCIE, *Chansons au luth*, pág. XI.

11. Vid. HENRI EXPERT, *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française* (París, 1894-1908). — CLAUDE GOUDIMAI, *Psalmos X*, pág. 109.

La música es de Claude Goudimel. Ésta es distinta de la de Valderrábano, cuyo parentesco, en cambio, es indudable con la de Pierre Attaignant para canto y laúd. Sin embargo, en la versión para vihuela a cuatro voces, algunas notas del canto llano son glosadas; mientras en la de Attaignant son glosadas las otras dos. De ahí, el paso de la voz al instrumento para destacarla con particular interés sobre las demás.

La expansión de esta melodía fue de tal amplitud, que no sólo tuvo eco en España, sino en Italia y Alemania, donde hasta 1636 fue tratada por los más famosos laudistas de su tiempo.

67. Canción VI. *Teresica, hermana.*

«Tercero grado.»

Canción a cuatro, de Mateo Flecha el Viejo, que figura en el *Cancionero de Upsala*.¹²

La versión de Valderrábano, para vihuela sola, reproduce fielmente el trazado del original en el instrumento hasta el compás 61, donde suprime el breve período ternario con que se termina la pieza en la versión de *Upsala*.

Siete años después, Miguel de Fuenllana incluía en su *Orphenica Lyra*, p. 139, otra versión para canto y vihuela, con alguna variante literaria.

68. Canción VII. *Ami suflé.*

«Segundo grado.»

Esta canción a tres voces, cuya correcta ortografía es «Amy, souffrés», se encuentra, como la de nuestro núm. 66, entre los *Airs de cour*, de Pierre d'Atteignant, publicadas en París, en 1529. Se trata de una canción anónima de dicha colección, fol. 12 v., y de la cual sólo consta la primera estrofa de las tres que la componen.

Amy, souffrés, que je vous ayme,
Et ne me tenés la rigueur...¹³

El laudista Juan María de Crema incluye esta canción en su *Primo libro de Ricercari*, 1546.¹⁴ También figura en el libro de HANS NEWSIDLER, *Ein neu kunstlich Lauten Buch*, n.º 34 (Nuremberg, 1544).

69. Soneto VII.

«Es lombardo a manera de dança. En el primero grado.»

Aunque el autor lo considere de primer grado, la necesidad de ajustar el ritmo al movimiento animado que le corresponde, hace que su dificultad exceda al grado señalado.

Su rítmico dinamismo y sus giros saturados de gracia y de frescura le dan originalidad y carácter.

Con la Pavana y la Baxa, este soneto lombardo aumenta el número de danzas que contiene *Silva de Sirenas*.

12. Cf. *Cancionero de Upsala*, ed. de «El Colegio de México», 1944, núm. XXXVI, págs. 55 s.

13. En la *Très brève et familière Introduction*, de Pierre d'Atteignant, esta canción figura con el título de «[A] my souffrés». Para el texto completo y datos

bibliográficos ver LIONEL DE LA LAURENCIE, op. cit., pág. XXXV.

14. Vid. CHILLESOTTI, *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, tomo *Italie-Allemagne*, págs. 651-653.

70. Soneto VIII.

«Aquí se siguen dos sonetos que van en proporción de tres mínimas al compás. Primero grado.»

Este bellissimo soneto a tres voces requiere un tiempo sin lentitud, es decir, considerando cada mínima como semínima de un compás de proporción. Para más claridad: si se hubiese cifrado con valores reducidos a la mitad, el movimiento hubiera tenido que ser determinadamente «despacio».

Tanto por la regularidad de sus frases y acentuación rítmica, como por la elegancia y sentido expresivo de sus tres voces, más tiene aire de danza de corte que de canción.¹⁵

71. Soneto IX.

Como el anterior, va «en proporción de tres mínimas al compás. Este soneto se á de tañer conforme al tiempo. Segundo grado».

La expresión «conforme al tiempo» se refiere a la regularidad en la medida sin permitirse libertades que puedan alterar la acentuación rítmica que la composición requiere.

Esta obra consta de dos frases a tres voces en forma dialogada. Su compás es de proporción con tiempo igual al del soneto anterior.

72. Soneto X.

«Primero grado.»

Por su carácter de danza popular, esta composición requiere ser interpretada «conforme al tiempo», frase que hemos explicado en el número anterior.

73. Soneto XI.

«Primero grado.»

Soneto a tres voces como el anterior, con carácter de danza campesina. Este y el IX, con 21 y 22 compases respectivamente, son los dos más breves de cuantos contiene *Silva de Sirenas*.

74. Soneto XII.

«En el tercero grado.»

A cuatro voces en consonancias y redobles. Requiere buena mano para ser tañido con claridad y sentido rítmico, a causa de las distancias en los acordes y de la agilidad en los *pasos largos* de corcheas entre las voces extremas.

15. Una transcripción de este soneto para vihuela o guitarra figura en el cuaderno *Hispanae Ars Viva*, de E. PUJOL, Schott's & söhne, Mainz.

75. Soneto XIII.

«Primero grado.»

Contrariamente al tiempo indicado, este soneto, uno de los más bellos que contiene el libro, requiere cierta mesura por el sentido expresivo de las voces. El lirismo que lo anima, emotivo y penetrante dentro de un contrapunto equilibrado, pugna por defenderse contra una estética avanzada.¹⁶

76. Soneto XIV. *Dichosa fue mi ventura.*

«Primero grado.»

Es un contrapunto fugado a tres voces sobre la canción o villancico indicada en el título. Pertenece al grupo de composiciones breves y sencillas destinadas a los que no han alcanzado aún el dominio que exige un grado superior.

77. Soneto XV.

«Primero grado.»

Aunque figure este soneto entre los de primer grado, para tañerlo en tiempo animado, como corresponde a su contextura, resulta menos fácil que el anterior por causa del ágil contrapunto que serpentea entre las voces.

78. Soneto XVI.

«Primero grado.»

A tres voces, tiene aire de danza cantada y está al alcance de modestos ejecutantes, siempre que estén guiados por buen sentido de la música.

79. Soneto XVII.

«Primero grado.»

Aire de danza a tres, con algunos redobles y contrapuntos. La necesidad de tañerlo «algo apriesa», sosteniendo su carácter rítmico, exige una habilidad que excede al primer grado.

80. Soneto XVIII.

«Primero grado.»

Mejor parece con el tiempo más despacio, por la índole de su tema y sus imitaciones en las tres voces que la componen. Como el Soneto XIII, es de los más líricos y representativos de la exquisita sensibilidad del autor.

81. Soneto XIX.

«Tercero grado.»

16. Transc. para guitarra o vihuela, por E. PUJOL, en *Hispaniae Ars Vivae*, pág. 4.

Aire de danza, a cuatro voces en consonancias y redobles que sugiere el carácter de la Baxa, por lo cual mejor parece aprisa. Es uno de los más brillantes sonetos del libro, perfectamente encajado a la índole orgánica del instrumento.

82. Soneto XX.

«Primero grado.»

A tres voces, este soneto con aire de canción, mejor parece tañéndose un poco despacio, como requiere el canto llano que lleva el *superius*.

83. Soneto XXI. *Omni mal de amor procedi.*

«Morales. Segundo grado.»

Canción madrigalesca de Morales, a cuatro. Mejor tañerla algo despacio. No hemos podido hallarla entre las obras de este glorioso autor que han llegado a nuestro alcance. Ignoramos, pues, si la versión para vihuela se ajusta al original o si, como en otros casos, Valderrábano la contrahace para mejor adaptarla al instrumento o a su intención.

84. Soneto XXII.

«A sonada de *Lo que queda es lo seguro*. Primero grado.»

Este soneto a tres voces, el más breve de *Silva de Sirenas*, lleva el mismo incipit que un villancico, también a tres voces, que figura en el *Cancionero de Palacio*, atribuido a Escobar.¹⁷ La melodía es la misma en ambas piezas, aunque en la versión de Valderrábano figura con algunas variantes debidas al estilo instrumental; sin embargo, las otras dos voces son diferentes.

85. Soneto XXIII.

«Tercero grado.»

De consonancias a cuatro voces. Tiene aire de danza cantada y requiere tiempo moderado.

86. Soneto XXIV.

«Tercero grado.»

Aire de danza a cuatro voces con pasos sueltos de consonancias y redobles que justifican, a pesar de su brevedad, su clasificación de tercer grado. A su gracia rítmica y melódica se añade el interés particular de su sentido tonal.¹⁸

17. Vid. ed. ANGLÉS, núm. 216.

18. La dificultad que significa el «Tercer grado» no se refiere tanto a la técnica de ejecución, como a la lectura, por contener, en general, más número de voces y

cifras altas que corresponden a trastes alejados de la cejuela superior; a partir de los trastes 4 y 5, donde aparecen los primeros equisones, ya representa dificultad para el lector.

87. Soneto XXV. *Gentil galans.*

«Segundo grado.»

La parte de tenor sigue una melodía a la cual podría corresponder el ignorado texto de esta canción.

En el mismo libro de Hans Newsidler en el cual figura la Canción VII «Ami suflé», encontramos el presente soneto también sin palabras con el título «Gentil Galans», cuyo contenido, aunque difiere por ser a tres voces en vez de cuatro y en contrapunto en vez de consonancias, acusa un indudable parentesco con el de Enríquez.

88. Soneto XXVI.

«Contrahecho a la sonada de *Benedicto sea el jorno*. Primero grado.»

En la *Recopilación de sonetos y Villancicos* de Juan Vásquez figura una composición madrigalesca, ilustrando un Soneto a cinco voces, cuyos primeros versos son:

Bendito sea el día, punto y ora,
En que mis dulces males comenzaron...¹⁹

89. Soneto XXVII.

«Primero grado.»

A tras voces. Por su melodía y ritmo podría incluirse entre las danzas cantadas. En determinado momento (compases 12 y 13) sugiere el recuerdo del villancico «Arde, corazón, arde», que figura en este mismo libro para canto y vihuela.

90. Soneto XXVIII. *Viva la Margarita.*

«Segundo grado.»

De consonancias y contrapuntos a tres voces. Probablemente procede de alguna canción dedicada a Margarita de Austria, «princesa de grandes condiciones y excelentes prendas», que casó con el príncipe don Juan hijo de los Reyes Católicos.²⁰

91. *Pavana I.*

«Primera diferencia; primero grado. Segunda diferencia; primero grado. Tercera diferencia; segundo grado. Cuarta diferencia; tercero grado.»

A pesar del tiempo indicado, mejor parecerá tañerle despacio. La particularidad de esta pavana, al lado de las otras conocidas de Milán y de Mudarra,²¹ consiste en que se compone de dos partes; la

19. Vid. JUAN VÁSQUEZ, *Recopilación*, ed. ANGLÉS, pág. 32.

20. Vid. FEDERICO SCHWARTZ, *El año 1492*, página 141.

21. Vid. SANTIAGO KASTNER, *Música Hispanica*, p. 111 y ALONSO MUDARRA, *Tres libros de música en cifra para vihuela*, ed. F. PUJOL, págs. 22 y 29, de la parte musical.

primera consta de 15 compases en medida ternaria, y la segunda contiene 25 en medida binaria, sin que por ello se produzca alteración en el carácter noble y ceremonioso de la danza.

La primera y segunda diferencias, a tres voces, son de consonancias y contrapuntos fáciles de tañer. La tercera, con redobles en la parte ternaria en movimiento más animado y consonancias en la parte siguiente, es algo más difícil. La cuarta, por sus redobles largos y consonancias a cuatro voces, supera en dificultad a las tres anteriores.

92. *Tres diferencias sobre la dicha Pavana.*

«Táñense por otro tono. Primera diferencia; primero grado. Segunda diferencia; segundo grado. Tercera diferencia; tañerse á algo espacio, porque tiene algunos redobles largos y no se podrán bien tañer, si no es con el compás algo espacio.»

Cifradas estas diferencias un tono más bajo que las precedentes, siguen en orden progresivo de dificultad. La primera y segunda, de consonancias sucesivas de alguna densidad, son a manera de trampolín para el ataque a la tercera diferencia, de largos y ágiles redobles en las dos partes y que por ser difíciles deben tañerse despacio.

Son estas diferencias demostrativas de un arte en el que se reúne en perfecta unidad, el músico que cincela contrapuntos y glosas, con el tañedor que nada ignora de su instrumento y el espíritu que guía su pensamiento por senderos de la mejor estética.

93. *Siete diferencias sobre «Guárdame las vacas.»*

«Aquí se siguen siete diferencias fáciles sobre "Guárdame las vacas". Y cada diferencia se conocerá a do estoviere esta señal: ζ . En el discante del Conde Claros se hallarán redobles y diferencias de que se aprovechará el que toviere mano y habilidad para tañer sobre otras cosas. [Primera diferencia;] primero grado. [Segunda diferencia;] primero grado. [Tercera diferencia;] primero grado. [Cuarta diferencia;] primero grado. [Quinta diferencia;] segundo grado. [Sexta diferencia;] segundo grado. [Séptima diferencia;] tercero grado.»

Como Narváez en sus *Seys libros del Delphin*, dedica Valderrábano siete diferencias al tema de «Guárdame las vacas», tan favorecido por los compositores españoles del Renacimiento.

La primera de estas diferencias, a tres, lleva el canto llano en el *superius* y contrapunto en la voz grave.

La segunda, con el canto llano en la misma voz y un poco más denso el trazado interno, es, como la anterior, fácil de tañer.

La tercera lleva en el bajo, más movido, contrapunto en diseños ascendentes.

La diferencia cuarta, trazada como la anterior, con diseños descendentes.

La quinta es un bordado de contrapunto alrededor del tema dado.

La sexta, de valores disminuidos y sincopados, es una glosa del mismo canto llano.

Y la séptima, como elevada cumbre, es cadena de redobles ascendentes y descendentes, capaces de poner a prueba las facultades del más hábil tañedor.

94. *Diferencias sobre el tenor del Conde Claros.*

«Síguense las diferencias sobre el tenor del Conde Claros. Estas primeras son del primero y segundo grado. Y adelante se hallarán para discantar cada diferencia del dicho Conde Claros. Se conocerá en una señal como esta ζ , para que cada uno taña la dife-

rencia que mejor le agradare. El compás se á de tañer algo levantado, porque si va despacio no parecerá bien.»

He aquí cuarenta y una diferencias de seis compases cada una, que dan al tenor del Conde Claros, en un tono dado, una multiplicidad sorprendente de consonancias, contrapuntos, glosas y redobles en ritmos y ámbitos variados, que van desde lo más abordable en ejecución instrumental a lo más dificultoso.

Podrían ser clasificadas estas diferencias en tres grupos:

Primero, las de simples consonancias o de breves contrapuntos, pudiendo advertir, sin choques disonantes, la superposición del discanto.

Segundo, las que, a base de redobles de variada extensión y ámbito, se prestan a discantar sobre las primeras.

Y tercero, aquéllas cuyo contenido propio, al ser envueltas en los redobles o contrapuntos de un discanto, disminuyen o pierden su valor rítmico o melódico.

Señalamos, entre las del primer grupo, las 8 primeras diferencias.

Entre las del segundo para discantar, las 22, 24, 30-36.

Y para el tercer grupo, desde la 11 a la 19, 27 y 29, y especialmente la última de todas, que, sin duda, es la mejor.

95. *Otras diferencias sobre el Conde Claros, por otro tono.*

«Síguense otras diferencias sobre el tenor del Conde Claros por otro tono, a donde ay más diferencias para discantar que en el passado. Las primeras diferencias, hasta venir los redobles, son del primero grado; hanse de tañer conforme al tiempo, que es apriesa, para parescer mejor.»

En la diferencia 71, observa: «Esta proporción se á de tañer muy apriesa; es de tres mínimas al compás.»

Al decir que estas diferencias se siguen en otro tono, no se refiere al concepto modal de los tonos antiguos, sino al de la entonación o tesitura, como diríamos ahora. Están, pues, a la cuarta inferior de las diferencias precedentes; las dos, en modalidades basadas sobre cuerdas en vacío, que son las que más fácil desenvoltura y facilidad de ejecución ofrecen.

Entre consonancias, contrapuntos, valores reducidos, imitaciones, síncopas, ritmos quebrados, cánones y redobles, reúne setenta y cuatro nuevas diferencias sobre el mismo tema.

Son buenas para discantar, las diferencias 23, 24, 29, 31-38, y 44-46; muy buenas, las 47-51 y excelentes, las 64-67.

A partir de la 70 son, para terminar, cuatro diferencias en compás de proporción sobre el mismo Conde Claros, susceptibles de discantarse entre ellas y que deben ser tañidas muy deprisa.

96. *Sobre la Pavana real.*

«Segundo grado.»

El título de esta pavana deja suponer que se refiere a otra designada con el mismo epíteto. Hemos buscado entre las de compositores nacionales y extranjeros sin resultado satisfactorio.


Observamos, sin embargo, que la palabra «sobre» encabezando el título pueda significar que se trata de diferencias sobre una determinada pavana.

Su textura no lo desmiente, puesto que, como las de Mudarra para vihuela y para guitarra, es tratada en forma semejante a la diferencia.

Tanto por su estilo grave y majestuoso como por el equilibrio de sus partes hace recordar las pavanas de Luis Milán, en las que podría haberse inspirado.

Aunque el tiempo va indicado algo apriesa, mejor parece despacio.

97. *Música para discantar.*

«Esta música es para discantar sobre un punto o consonancia, que es un compás que comúnmente llaman el atambor.²² Ase de tañer en proporción de tres mínimas al compás. Esta señal  se pone en el canto llano para bolver siempre a sonarle hasta que acabe de discantar la otra vihuela. Este es el canto llano que á de llevar otra vihuela templada en unisonus con la que á de discantar, o en guitarra,²³ su tercera en vazío, a los viejos,²⁴ con tercera en lleno de la vihuela, en unisonus.»

Si el compás llamado «atambor» es tañido en otra vihuela, ésta deberá tener la misma afinación que la del discante; si fuese con guitarra de cuatro órdenes, su afinación deberá ser do, fa, la, re, de graves a agudos, añadiendo un bordón a la tercera (fa) que suene a la octava inferior.

El discante sobre el compás dicho «atambor» es un contrapunto a dos y tres voces con variados ritmos y diferencias que, empezando llanamente, avanza en dificultad progresiva hasta terminar con amplios y ágiles redobles como pliegues ondeantes de bandera victoriosa.

22. En los siglos XV y XVI fue muy corriente en danzas populares especialmente en los Branles de Bourgogne y de Poitou en forma de fabordon como lo atestiguan las obras de Adrien le Roy y la *Encyclopedie de la Musique*, p. 1204.

23. Ver ALONSO MUDARRA, *Los tres libros de Música en cifra para vihuela*. Transc. y estudio de I. PUJOL, págs. 17 y 68.

24. O «a los bajos». Vide BERMUDO, *Declaración de Instrumentos*, libro IV, cap. 65.

CRÍTICA DE LA EDICIÓN

PRINCIPALES OBSERVACIONES

51. El signo que indica «apriesa» sólo se encuentra en el original después del período en compás ternario o de proporción.
Aunque el signo de tiempo indica «algo apriesa», se recomienda despacio, hasta llegar al compás 86.
Compás 75, Bajo: *fa*, no consta en el original.
83: Valores inexactos en la cifra.
148, Contralto: *si* natural, en la cifra.
 53. Compás 39₁₋₂, Tenor: *sol* dudoso en el original.
 55. Compás 34₂, Bajo: *mi*, en lugar de *la*.
76, Tenor: *sol* en lugar de *re*.
76, Bajo: *mi* en lugar de *si*.
 56. Compases 6 y 8: Las cifras presentan dificultad para sostener las voces en su total valor. Exigen mano grande y dúctil.
Compás 81, Bajo: *sol*, no figura en el original.
57. Compás 152, Tenor: *do* en lugar de *sol*.
 58. Compás 60, Tiple: *la*, omitido en el original.
 59. Compás 61₄, Contralto: *la*, no consta en el original.
95, Contralto: Cifras dudosas.
95, Tenor: Cifras dudosas.
 60. Compás 76, Contralto: *si*, no consta en el original.
 62. Compás 33-4: Dos semínimas en lugar de una blanca.
6, Tiple: *mi* en Venegas: *mi* en Valderrábano.
22₁₋₂, Tiple: Cifra dudosa. *fa* en Valderrábano, *fa* en Venegas.
27₃₋₄, Contralto: *mi* borroso en el original.
29, Tenor: *do* en el original.
85₄, Bajo: *re* en Valderrábano; *do* en Venegas.
107, Soprano: *sol*, falta en el original.
La versión de Venegas consta de 89 compases. La de Valderrábano (Anríquez) 114.
 68. Compás 75₄, Tenor: *fa*, dudoso en el original.
 75. Compás 102₃₋₄, Tenor: *sol*; el original es *si* natural.
 78. Compás 78₃₋₄, Tiple: *fa* en el original.
 81. Compases 23 y 25: Signo de repetición.
 82. Compás 113-4, Tenor: *sol*, cifra dudosa en el original.
 83. Compás 41-2, Soprano: *do*, es *si* en el original.
 87. Compás 183-4, Contralto: *si*, mínima, en vez de *re-mi* semínimas.
183-4, Tenor: *re-do* semínimas en vez de *si*, mínima.
263-4, Tiple: *re*, en vez de *do*.
 88. Compás 173-4, Bajo: *fa* en lugar de *mi*.
 90. Compás 75: Borroso por una mancha de tinta.
- Sobre el primer tiempo del compás, en la línea sexta figura un 3 manuscrito (*Do* en el bajo).
- 76: El *Fa* del tiple es borroso y, después del compás 77 en que termina el Soneto, siguen tres separaciones de compás manuscritas con algunas cifras ilegibles. Encima de ellos figura una inscripción que dice: «Estos tres compases estaban en el original con un... (ilegible)... la séptima.»
91. Compás 134₄, Tiple: *mi* natural en la cifra.
Cuarta diferencia:
Compás 139₂, Bajo: *re* en lugar de *do*
139₃, Bajo: *do* en vez de *re*.
139₃₋₄, Tenor: *mi-re*, en vez de *re-mi*.
 92. Compás 14, Tenor: *la*, dudoso en el original.
47, Contralto: *re*, a la octava inferior en el original.
59, Bajo: *fa*, octava baja en el original.
60, Tenor: *do*, es *mi* en el original.
60, Bajo: *mi*, en el original.
161₂, Contralto: *si*, en lugar de *do*.
100, Tenor: *sol*, octava alta en el original.
Compárese con la de D. Pisador.
 94. Compás 187: Borroso en el original.
191, Tiple: *fa*, *sol*, *la*, manuscritos en el original.
216-17. (Dif. 37): En el primer tiempo figura este signo ρ sobre la cuarta línea, que no explica en la introducción y que puede interpretarse como prolongación del último acorde del compás anterior.
El mismo caso se repite en los compases 227-228 y 231.
Compás 239₁₋₂, Tiple: *re*, borrado en el original.
 95. Compás 257₃, Contralto: *sol* en vez de *si*
265₁₋₂, Bajo: *do*, manuscrito en el original impreso.
298₂₋₄, Bajo: *la*, cifra dudosa en el original impreso.
310₃₋₄, Soprano: *re*, en lugar de *do*.
311₂, Contralto: *re*, en vez de *do*.
385₁₋₄, Tenor: *sol*, no figura en el original.
423₆, Tiple: *si* no figura en el original.
 96. Compás 4, Tenor: *re*, pudiendo ser *fa* como en el compás 10.
101-4, Tenor: *fa*, en el original.
51: Falta en el original un \bullet en la cuarta línea (descuido de impresión) como figura en el c. 4 de la misma pavana.
 97. Compás 21: Con una semínima de más.
89, Sopranos: *si* en lugar de *si*.

PARTE MUSICAL

50. Fantasía xx

de primero tono

Vihuela en Mi

Algo apriesa

f. 74

Instituto Español de Musicología

40 *f. 74^v*

45 50

55

60

65

70

75 80

85

51. Fantasía XXI

de primer tono





80

85

90

95

100

105

110

115

120

125

130

135

140

145

150

155

f. 75

160

This musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of chords and melodic lines. Measures 120-130 feature a mix of eighth and quarter notes with some ties. Measures 135-145 show more complex chordal structures with some sixteenth notes. Measures 150-160 continue the harmonic progression, ending with a final chord in measure 160. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and slurs.

52. Fantasía XXII

del primero tono

Algo apriesa

Vihuela en Mi $f. 75^v$

5

10

15

20

25

30

This page of a musical score for guitar contains eight staves of music, numbered 35 through 75. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style typical of classical guitar, featuring a mix of single notes, dyads, and chords. Measures 35-40 show a sequence of chords and single notes. Measures 41-45 continue with similar patterns, including some grace notes. Measures 46-50 feature a more active melody with eighth and sixteenth notes. Measures 51-55 return to a more chordal texture. Measures 56-60 show a sequence of chords and single notes. Measures 61-65 feature a more active melody with eighth and sixteenth notes. Measures 66-70 continue with similar patterns, including some grace notes. Measures 71-75 show a sequence of chords and single notes, ending with a final chord in measure 75.

Musical score for a single melodic line on a grand staff, measures 76 to 115. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. Measure 76 is marked with a forte 'f.' dynamic. Measures 85, 90, 95, 100, 105, 110, and 115 are indicated by measure numbers above the staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C).

120

125

130

135

140

145

150

155

160

This musical score is written on a single staff in treble clef. It contains eight measures of music, numbered 120 through 160. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). Some measures feature slurs or ties. The key signature is not explicitly shown but appears to be one sharp (F#). The music is a single melodic line.

165

170

175

180

185

190

195

f. 76^v

This musical score consists of eight staves of music, each containing five measures. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The measures are numbered 165 through 195. Measure 180 includes a dynamic marking of *f. 76^v*. The music features a variety of note values, including eighth, quarter, and half notes, as well as rests and ties. The final measure (195) ends with a double bar line.

53. Fantasia XXIII

de primero tono

Algo apriesa
f. 76^v

Vihuela en Mi

40

45

50

55

f. 77

60

65

70

75

54. Fantasia XXIV

de octavo tono

Algo apriesa

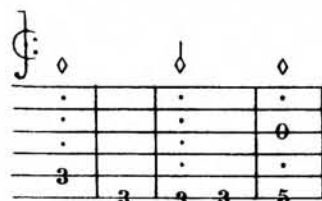
Vihuela
en Mi

The image shows a musical score for a piece titled "Algo apriesa" for Vihuela en Mi. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is indicated as "Algo apriesa". The instrument is specified as "Vihuela en Mi". The score begins with a guitar-like tablature on a six-line staff, showing fret numbers (0, 2, 3, 5, 2, 3, 0) and rhythmic values (quarter notes). This is followed by a melodic line in a treble clef, starting with a forte dynamic (f) and a tempo marking of 77. The melody is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, and 50 marked at the beginning of their respective measures. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some rests and accidentals. The piece concludes with a final measure marked 50.

55 60 65 70 75 80 85 90 95 100 105 110

55. Fantasía XXV

octavo tono



55

60

65

70

75

80

85

90 f.78

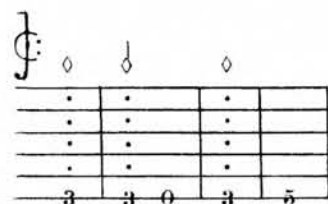
95

100

105

56. Fantasía xxvi

quinto tono



Algo apriesa

f. 78

Vihuela
en Mi



90

95

f. 78^V

100

105

110

115

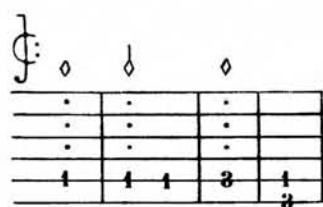
120

125

130

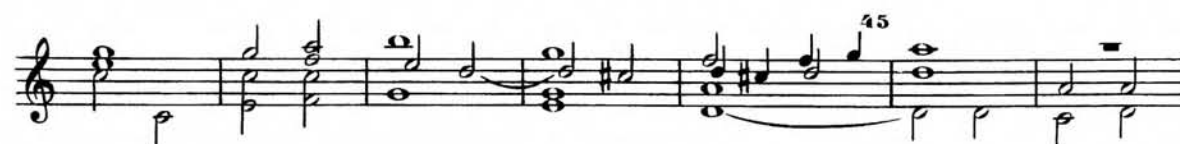
57. Fantasia xxvii

quinto tono



Vihuela en Mi **Algo apriesa**
f. 78^v

The first measure of the musical notation, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The note is a half note G4.



50

55

60

65 *f.* 70

75

80

85

90

This musical score is for a voice and piano piece, spanning measures 95 to 135. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/4. The score consists of eight staves, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a soprano or alto range, and the piano accompaniment is written in a lower range. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several slurs and ties throughout the piece, indicating phrasing and continuity. The measure numbers 95, 100, 105, 110, 115, 120, 125, 130, and 135 are clearly marked at the beginning of each staff.

Musical score for a piano piece, measures 140 to 175. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as 140. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a final chord in measure 175.

Measures 140 to 175. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a final chord in measure 175.

58. Fantasía XXVIII

quinto tono

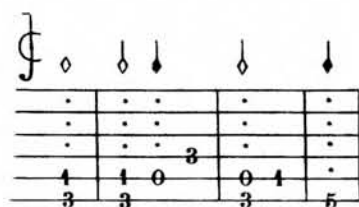
Algo apriesa
f. 79^v

Vihuela
en Mi

45 50 55 60 65 70 75 80

59. Fantasía XXIX

quinto tono



Algo apriesa

f. 80

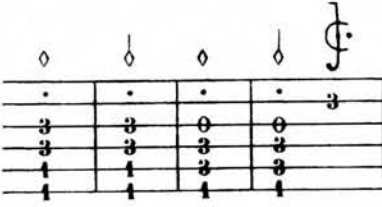
Vihuela
en Mi



55 60 65 70 75 80 85 90 95 100 105

60. Fantasía xxx

de sexto tono



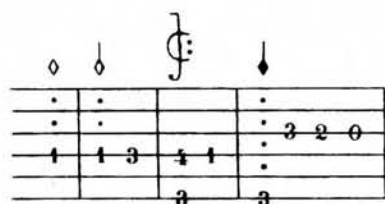
Despacio
f. 80^v
Vihuela en Mi

5 10 15 20 25 30 35 40

This musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The score consists of eight staves of music, each containing measures 45 through 90. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). Phrasing slurs are used to group notes across measures. Measure numbers 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, and 90 are printed above the staff at the beginning of their respective measures. The piece concludes with a double bar line at measure 90.

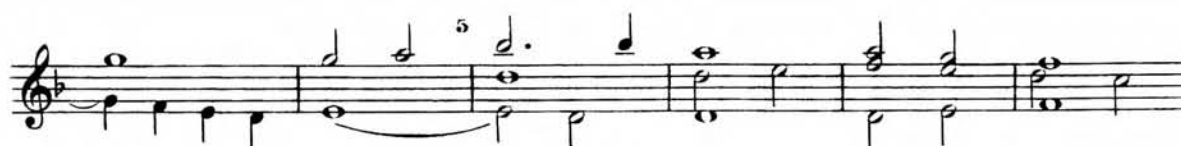
61. Fantasía xxxi

tono mixto



Vihuela en Mi **Tiempo medio** *f. 81*

The first measure of the piece in musical notation. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody starts on G4, moves to A4, then B4, and ends on A4. The bass line consists of a single G3 note.



50

55

60

65

70

75

80

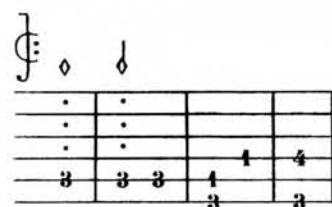
85

90

95

62. Fantasía xxxii

cuarto tono



Algo apriesa

Vihuela
en Mif. 81^v

This musical score is for a piece in G major, spanning measures 55 to 110. It is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into ten systems, each containing two staves of music. Measure numbers are placed at the beginning of each system: 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100, 105, and 110. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and slurs. A dynamic marking 'f.' (forte) appears above measure 82. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of measure 110.

63. Fantasía XXXIII

tono mixto

Algo apriesa
f. 82

Vihuela en Mi

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50

This page of a musical score for guitar contains ten staves of music, numbered 55 through 110. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style typical of classical guitar, featuring a mix of single notes, dyads, and chords. Measure numbers are placed at the beginning of each staff: 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100, and 105. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The final measure (110) ends with a double bar line and a repeat sign.

64 Soneto VI



Apriesa
f. 88
Vihuela en Mi



65. Canción IV

A diu , mes amours



Tiempo medio

Vihuela en Mi **f. 88**

5

10

15

20

25

30

35

40

This musical score is written for voice and piano. It consists of eight staves of music, each containing five measures. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is numbered 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, and 85 at the beginning of each staff. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The piano part is indicated by a 'p' at the beginning of the first staff. The score concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the eighth staff.

45

50

55

60

65

70

75

80

85

66. Canción v

Diviencela

Algo apriesa

Vihuela en Sol **f. 88**

5 10 15 20 25 30 35



67. Canción VI

Teresica, hermana

Algo apriesa

Vihuela en Sol

f. 89

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55 60

68. Canción VII

Ami sufle

Vihuela en Sol

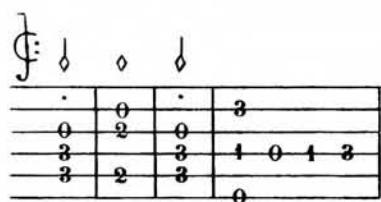
Algo apriesa

f. 89

f. 89^v

69. Soneto VII

a manera de danza



50

55

60

65

f. 70

75

80

85

90

Musical score for voice and piano, measures 95-130. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and a more complex melody in the right hand. The voice line enters at measure 95 and continues through measure 130. Measure numbers 95, 100, 105, 110, 115, 120, 125, and 130 are indicated above the staff.

95

100

105

110

115

120

125

130

70. Soneto VIII

Algo apriesa
f. 90

Vihuela en Sol

5 10 15 20 25 30

71. Soneto IX

Algo apriesa
f. 90^V

Vihuela en Sol

5

Algo apriesa

Vihuela
en Sol

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on five staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on the upper staff of each system, and the accompaniment is written on the lower staff. The melody consists of eighth and quarter notes, with some measures containing beamed eighth notes. The accompaniment consists of quarter and eighth notes, with some measures containing beamed eighth notes. The score is divided into measures by vertical bar lines. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 are indicated above the melody staff. The song ends with a double bar line and a repeat sign.

73 Soneto XI

Algo apriesa

Vihuela en Sol fol. 90 v

5

10

15

20

74 Soneto XII

Algo apriesa

Vihuela en Sol fol. 90 v

5

10

15

fol. 91

20

25

30

35

75 Soneto XIII

Algo apriesa

f. 91

Vihuela
en La

5

10

15

20

25 30 35 40 45 50 55 60

76 Soneto XIV

Dichosa fué mi ventura

Algo apriesa
f. 91

Vihuela
en La

5 10

15

20

fol. 91 v

25

30

77 Soneto xv

Algo apriesa

f. 91 v

Vihuela
en Sol

5

10

15

20

25

Measures 30-45 of a musical score. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Measure numbers 30, 35, 40, and 45 are indicated above the staff.

78 Soneto XVI

Vihuela en Sol **Algo apriesa** fol. 91 v

Measures 1-40 of a musical score for 'Soneto XVI'. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40 are indicated above the staff. A guitar tablature is provided for the first measure, showing fret numbers on a six-stringed instrument.

0	4	2	0	.
0	2	.	0	.
2	2	0	3	2

79 Soneto XVII

Vihuela en Sol **Algo apriesa** fol. 92

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55

80 Soneto XVIII

Vihuela en Sol **Algo apriesa** fol. 92

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55 60

81 Soneto XIX

Algo apriesa

Vihuela en Sol fol. 92 v

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50

82 Soneto xx

Vihuela en Fa **Algo apriesa** fol. 92 v

83 Soneto xxi

Omni mal de amor procedi

Morales - Valderrábano

Vihuela en Sol **Algo apriesa** f. 92 v

fol. 93

15

20

25

30

35

40

45

50

55

60

65

70

This musical score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Measure numbers 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, and 70 are placed above the staves to indicate the progression of the piece. The score concludes with a double bar line and repeat dots at measure 70.

84 Soneto XXII

a Sonada de *Lo que queda es lo seguro*

Algo apriesa
f. 93

Vihuela en Sol

5 10 15 20

85 Soneto XXIII

Algo apriesa
f. 93

Vihuela en Sol

5 10 15

20

25

30

35

40

45

f. 93^v

86. Soneto xxiv

2 2 2 4 0

4 4 4 2 2

4 4 4 5 5 4 2 4 0 2

Algo apriesa

*f. 93^v**Vihuela
en Sol*

5

10

15

20

87. Soneto xxv

Gentil galans

Algo apriesa
f. 93^v

Vihuela
en Sol

88. Soneto xxvi

a la sonada de *Benedicto sea el giorno*

Apriesa
f. 93^v

Vihuela
en La

15

20

25

30

35

40

45

50

55

89. Soneto xxvii

Algo apriesa

f. 94

Vihuela
en La

5

10



90. Soneto XXVIII

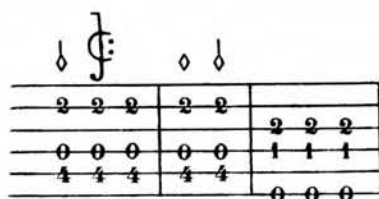
Viva la Margarita



25 30 35 40 45 50 55 60 65 70 75

f. 94^v

91. Pavana



Primera diferencia
Algo apriesa
 f. 94^v
Vihuela en Sol

Musical notation for the first system of the Pavana. It is written on a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The first measure is marked with a forte dynamic (f) and a tempo marking (94^v).



Segunda diferencia

Musical score for 'Segunda diferencia' in 3/4 time, featuring a treble and bass staff. The piece consists of 75 measures, with measure numbers 45, 50, 55, 60, 65, 70, and 75 marked. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *f* (forte) at measure 95. The score concludes with a double bar line at measure 75.

*Tercera diferencia***Apriesa**

Musical score for 'Tercera diferencia' in 3/4 time, featuring a treble and bass staff. The piece consists of 80 measures, with measure numbers 80 and 85 marked. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *f* (forte) at measure 95. The score concludes with a double bar line at measure 85.



125

130 *f. 95^v*

135

140

145

150

155

160

92. Tres diferencias

sobre la dicha Pavana por otro tono

Primera diferencia
Algo apriesa
f.95^v

Vihuela en Mi

Segunda diferencia



90

95

100

105

f. 96^v

110

115

120

93. Siete diferencias

sobre *Guárdame las Vucas.*

Primera diferencia
Algo apriesa
f. 96^v

Vihuela en Mi

5 10 15 20

Segunda diferencia

25 30 35 40

Tercera diferencia

45 50 55

60 65

70

Cuarta diferencia 75 *f.* 97 80

85

90 95

Quinta diferencia 100

105

110 115

Sexta diferencia

120

125

130

135

140

Septima diferencia

145

150

155

160

165

The image displays a musical score for two sections: 'Sexta diferencia' and 'Septima diferencia'. The 'Sexta diferencia' section consists of four staves of music, with measure numbers 120, 125, 130, and 135 marked above the staves. The 'Septima diferencia' section consists of four staves of music, with measure numbers 145, 150, 155, and 160 marked above the staves. The music is written in a single melodic line on a five-line staff, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). The score is presented in a clean, black-and-white format.

94. Diferencias

sobre el tenor del Conde Claros

Algo apriesa
f. 97.^v

Vihuela en Sol

Diferencia 2.^a

Diferencia 3.^a

Diferencia 4.^a

Diferencia 5.^a

Diferencia 6.^a

Diferencia 7.^a

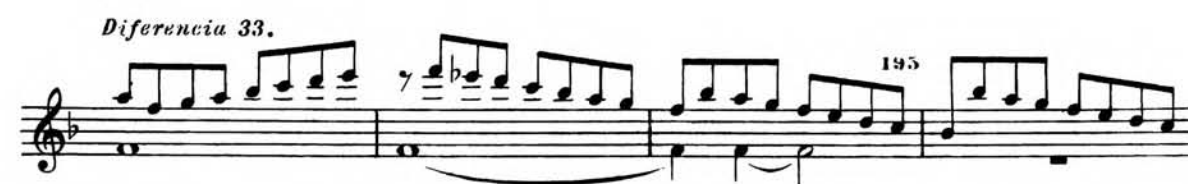
Diferencia 8.^a*Diferencia 9.^a**Diferencia 10.^a**Diferencia 11.^a**Diferencia 12.^a**Diferencia 13.^a**Diferencia 14.^a**Diferencia 15.^a*

Diferencia 16.^a

f. 98

*Diferencia 17.^a**Diferencia 18.^a**Diferencia 19.^a**Diferencia 20.^a**Diferencia 21.^a**Diferencia 22.^a**Diferencia 23.^a**Diferencia 24.^a*





Diferencia 36*Diferencia 37**Diferencia 38**Diferencia 39**Diferencia 40**Diferencia 41**Diferencia 42**Diferencia 43*

Diferencia 44.*Diferencia 45.**Diferencia 46.*f. 99^v*Diferencia 47.**Diferencia 48.**Diferencia 49.*

95. Otras diferencias

sobre el Conde Claros, por otro tono

Apriesa
f. 99^v

Vihuela en Sol

Diferencia 1.

Diferencia 2.

Diferencia 3.

Diferencia 4.

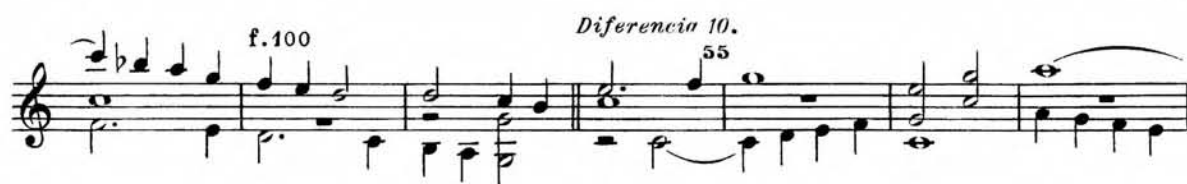
Diferencia 5.

Diferencia 6.

Diferencia 7.

Diferencia 8.

Diferencia 9.



Diferencia 20.*Diferencia 21.**Diferencia 22.**Diferencia 23.**Diferencia 24.**Diferencia 25.**Diferencia 26.*

Diferencia 27.*Diferencia 28.**Diferencia 29.**Diferencia 30.**Diferencia 31.**Diferencia 32.**Diferencia 33.*

195 *f. 101* *Diferencia 34.*

200

Diferencia 35. 205 210

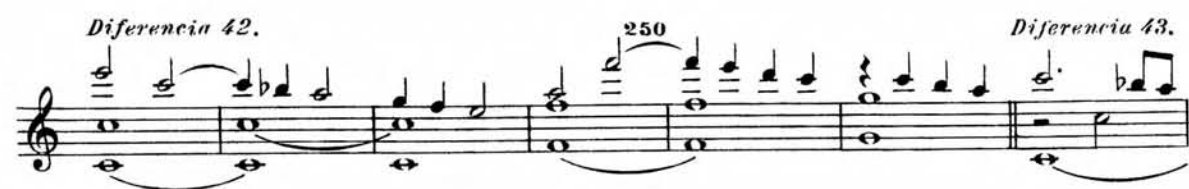
Diferencia 36. 215

Diferencia 37. 220

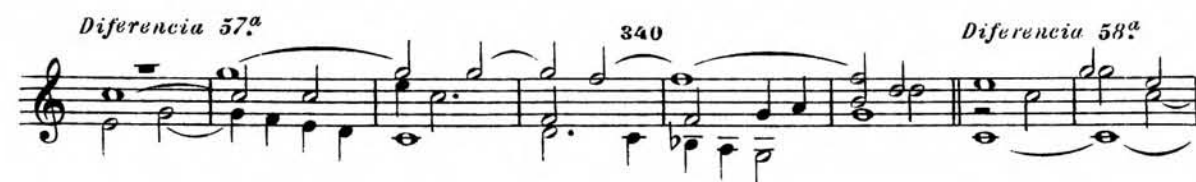
Diferencia 38. 225

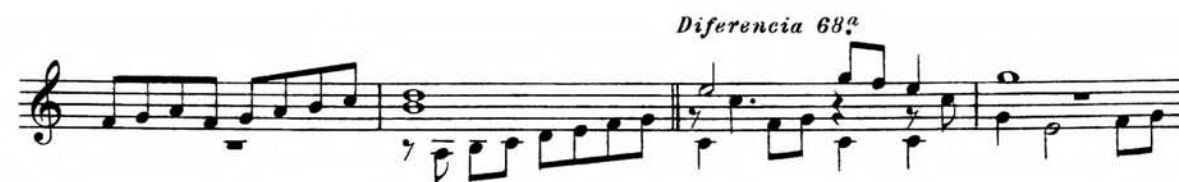
Diferencia 39. 230

Diferencia 40. 235 240











96. Sobre la Pavana real

3 2 0 3 1
 1 0 1 1 3
 0 0 3 1 0

Vihuela en Mi

Algo apriesa
 f. 103

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55 60 65 70

97. Para discanto

The musical score is for a piece titled '97. Para discanto'. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first staff shows a melodic line with a repeat sign and a key signature change to one flat (Bb). Below this, there are two staves: 'Canto llano' and 'Vihuela en Sol'. The 'Canto llano' staff is in 3/4 time, and the 'Vihuela en Sol' staff is in 3/4 time. The score is divided into measures, with measure numbers 10, 15, 20, 25, 30, and 35 marked. The piece concludes with a final measure.

Canto llano
 fol. 103^v

Discante

Vihuela en Sol

40

45

50

fol. 104

55

60

65

70

75

80

85

90

95

100

fol. 104^v

105

110

115

Talleres de grabado y estampación de música de A. Boileau Bernasconi, Provenza 285 y 287, Barcelona.

El presente volumen II del *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, de Enríquez de Valderrábano, ha sido publicado por el INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, impreso en los talleres de la Imprenta-Escuela de la Casa Provincial de Caridad, de Barcelona, la parte tipográfica, y en la casa A. Boileau Bernasconi, la de la música; siendo terminado el 24 de diciembre de 1965, vigilia de la Natividad del Señor
LAUS DEO
✠

