



DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA

“EL DELFÍN DE MÚSICA”

Obras de Luys de Narváez



CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA

SERIE I
CLÁSICA

Marta
Almajano

Soprano

Juan Carlos
Rivera

Vihuela



“EL DELFÍN DE MÚSICA”

Obras de Luys de Narváez



Portadade “Los seis Libros de Delphin” de Música de cifras de Luys de Narváez.

1. Paseavase el rey moro ^(*)	4'05"
2. Veintidos diferencias sobre Conde Claros ^(*)	3'20"
3. Baxa de contrapunto	1'05"
4. Ya se asienta el rey Ramiro ^(*)	4'45"
5. Je veulx layser melancolie, de Richafort	2'00"
6. Fantasia XIV	1'10"
7. Cum Sancto Spiritu de la missa de la fuga de Josquin	2'00"
8. Con que la lavare ^(*) (v)	2'40"
9. Fantasia XIII	2'10"
10. Tres diferencias sobre Guardame las vacas	1'35"
11. La bella mal maridada ^(**)	2'20"
12. Fantasia XII	1'30"
13. Cancion del primer tono de Gombert	2'05"
14. Sanctus de la missa de Ercules dux ferarie de Josquin	1'25"
15. Osanna de la misma missa	1'45"
16 - 18. Tres diferencias sobre el villancico “Si tantos halcones” ^(*) (v)	6'20"
19. Fantasia XI	2'15"
20 - 25. Seis diferencias sobre el himno “O gloriosa Domina”	8'10"
26. Arded, coraçon arded ^(*)	1'45"
27. Fantasia X	2'00"
28. Fantasia IX	1'25"
29. Osanna de la missa de Faysan regretz de Josquin	1'10"
30. Seis diferencias sobre el villancico “Y la mi cinta dorada” ^(*)	3'40"
31. Fantasia I	2'25"
Tiempo Total	63'05"

Vihuela alto construída por Francisco Hervás, Granada 1991. Vihuela tenor^(v) Construída por Lourdes Uncilla, San Lorenzo de El Escorial 1988^(v).

"EL DELFÍN DE MÚSICA"

Obras de Luys de Narváez

Juan Carlos Rivera

Vihuela

Marta Almajano

Soprano ()*

Pedro Ormazábal

*Tenor (**)*



Luys de Narváez "Los seis libros del Delphin"

Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer Vihuela. Hechos por Luys de Narbaez. Dirigidos al muy Illustre Señor el Señor don Francisco de los Couos. Comendador mayor de León, Adelantado de su Majestad Cesarea, re. y este primer libro tracta de los ocho tonos para tañer por diversas partes en Vihuela. M.D.XXX.VIII. Con privilegio Imperial para Castilla y Aragón y Valencia y Cataluña por diez años.

Bajo este título fue publicada en Valladolid el 30 de octubre de 1538 la obra del vihuelista granadino Luis de Narváez que representa uno de los auténticos monumentos de la música española, tanto como de la música instrumental renacentista europea. En este libro su autor introduce varias novedades al estilo de música practicada por los vihuelistas españoles y estableció un modelo cuyo eco se oye en el repertorio posterior hasta la extinción del instrumento a finales del S. XVI. El estilo musical del *Delphin* corresponde tanto a un cambio de gusto musical en España como a una

aproximación hacia las corrientes principales de la música europea. Fue, en gran parte, un proceso natural iniciado por la llegada a España de Carlos V en 1516, su preferencia por la música que había conocido desde su infancia en los Países Bajos, y la creación de su capilla flamenca para acompañar la celebración del culto en la corte. Narváez fue el primer compositor español en adaptar obras vocales de compositores franco-flamencos para tocar en versiones instrumentales, el primero en componer nuevas fantasías originales basadas en la misma estética que la polifonía vocal adaptadas a los recursos instrumentales, y el primero en consolidar en notación musical las variaciones improvisadas que parecen haber sido parte de una previa tradición no documentada de la práctica instrumental. Todo esto logró con gran arte, ingenio y maestría.

Si alguna de estas afirmaciones se considera especulativa, se debe solamente a que nuestro conocimiento de la música instrumental en España anterior al libro

de Narváez es limitado. El punto de referencia más concreto que poseemos es el libro *El Maestro* de Luis Milán editado en Valencia en 1536, dos años anterior al de Narváez. La música de Milán está firmemente atada a una tradición improvisatoria, y sus fantasías muestran rasgos de una tradición de improvisación espontánea más que de un ambiente en que florecía una polifonía culta instrumental. A pesar de su belleza y atractivo, la obra de Milán parece ser más la culminación de una etapa primaria que el heraldo de un movimiento de vanguardia. Aunque en una edición posterior a la de Narváez, tenemos otra semblanza de cómo puede haber sido la música instrumental en España a principios del S. XVI en forma del homenaje que rinde Mudarra en su *Fantasia que contrahaze la harpa* (1546) al arpista Ludovico que sirvió a Fernando II de Aragón que está compuesto de variaciones basadas sobre la pavana-folía. Además, se conservan unas piezas de origen español en el libro de laúd del italiano Joan Ambrosio Dalza (Venecia, 1508), en un fragmento de música primitiva para vihuela en la British Library

de Londres, y en unas pocas e imprecisas referencias literarias respecto al uso de la vihuela en manos de ministriles y *oracioneros* para acompañar romances. Todos estos fragmentos muestran una práctica musical que incluía danzas improvisadas, improvisaciones sobre secuencias armónicas populares, sencillas elaboraciones contrapuntísticas sobre cantus firmus, y fantasías discursivas espontáneamente improvisadas a base de recursos instrumentales. Era música creada por instrumentistas que carecían de formación en la polifonía vocal y que probablemente no sabían leer música aunque fuesen improvisadores de habilidad extraordinaria.

En ese mundo musical nació Narváez en Granada a principios del S. XVI, posiblemente entre 1503 y 1505 como ha propuesto Emilio Pujol. Llegó a ser uno de los vihuelistas más destacados del S. XVI. Adquirió gran renombre dentro de España donde sirvió a la casa imperial, y es el vihuelista que logró mayor fama internacional durante su vida. Aparte de su obra instrumental, se conservan dos motetes vocales suyos, ambos publicados fuera de España. Su versión del salmo *De*

profundis clamavi fue editado en el *Quartus Liber cum Quatuor vocibus: Motteti Del Fiore* de Jacques Moderne (Lyon, 1539), y reimpresso por Berg y Neuber en el *Tomus Tertius Psalmorum Selectorum, Quatuor et Plurium Vocum* (Nuremburgo, 1553); y su motette a 5 voces *O salutaris hostia* fue incluido por Moderne en su *Quintus Liber Mottetorum ad Quinque, et Sex, et Septem Vocem* (Lyon, 1542).

De la vida de Narváez se sabe poco. Las dos fuentes principales que iluminan la primera etapa de su vida son el privilegio concedido en 1537 para la publicación de *Los seys libros del Delphin*, y el prólogo del mismo. Puesto que estos documentos constan que ya era un músico maduro cuya vida se había dedicado a la música y a la vihuela, solamente podemos ofrecer una reconstrucción verosímil, aunque aproximada del período que corresponde a su formación y aprendizaje. Habría nacido en Granada en la primera década del S. XVI, dato que nos llega a través de la anónima historia de Granada (c. 1621) publicada por Gallardo que incluye a Narváez entre los músicos famosos de la ciudad, nombrándole como “famosísimo maestro de vihuela. Fuélo de Felipe II.” Es

posible que Narváez aprendió la vihuela de otro maestro granadino, Luis Guzmán (†1528) ya que el privilegio de 1537 consta que tenía en su posesión entre otras, una recopilación de obras de este vihuelista. Por haber dedicado *Los seys libros del Delphin* a don Francisco de los Cobos, Comendador de León, se ha supuesto que, en algún momento, Narváez entró a su servicio. Los méritos de esta conclusión también encuentran apoyo en diversos otros aspectos indirectos de la historia subsiguiente del vihuelista, y no solamente por lo que se encuentra en el libro. Existe una estrecha relación entre la trayectoria profesional de Francisco de los Cobos y el desarrollo artístico de Luis de Narváez. Francisco de los Cobos había ocupado puestos oficiales administrativos en Granada desde 1508 hasta por lo menos 1526, aunque estableció su residencia en Valladolid después de su nombramiento como secretario de Carlos V en 1516, casándose con María de Mendoza, camarera de la emperatriz Isabel. Entre los que sirvieron a la emperatriz durante este período se encuentra como paje a Luis Zapata que años después recopiló su *Miscelánea* en

que cuenta su famosa anécdota “De la habilidad de un músico. Fue en Valladolid, en mi mocedad, un músico de vihuela llamado Narváez, de tan extraña habilidad en la música, que sobre cuatro voces de canto de órgano de un libro, echaba en la vihuela de repente otras cuatro, cosa—a los que no entendían la música—milagrosa, y a los que la entendían, milagrosísima.” Parece probable que Narváez y su mecenas se habrían conocido durante la estancia de la corte en Granada en 1526, momento en que Narváez entrará a su servicio. Como consecuencia, es de suponer que Narváez acompañara a Cobos a Italia donde residió la corte en Bolonia y Mantua durante 1529-1530 con motivo de la coronación imperial de Carlos V. De regreso a España en 1533 después de otras misiones a Alemania, Flandes e Italia, Cobos fue nuevamente enviado a Roma en 1536 donde sus entrevistas con el papa Paulo III, mecenas de Francesco da Milano, resultaron en su cargo de intermediario entre Carlos V y François I. Los dos años siguientes residió nuevamente en Valladolid. Coinciden estos años de 1537 y 1538 con los de la

concesión del privilegio a Narváez y la publicación de *Los seys libros del Delphin*. La estancia de Cobos en Roma y el probable contacto entre Narváez y Francesco da Milano y su círculo ofrece una explicación verosímil de la asimilación del nuevo estilo instrumental italiano que abunda en la música de Narváez. También ofrece una explicación al comentario del prólogo del *Delphin* en que Narváez declara que su libro aporta música “que hasta estos tiempos en España no se ha dado principio”, sobre todo teniendo en cuenta que fue solamente en el año 1536 que se publicaron los primeros libros italianos de laúd de Francesco da Milano y Castelvione en los cuales se divulga por primera vez este nuevo estilo basado en el de la polifonía imitativa vocal. No habría sido posible que Narváez asimilara estas ideas en apenas un año sin contacto directo y en persona, ni de haber adquirido de otra manera en tan rápido tiempo un estilo tan logrado y maduro.

El privilegio, fechado el 18 de mayo 1537, un año y medio anterior a la edición de *Los seys libros del Delphin* en octubre de 1538 aporta detalles

importantes sobre la formación, experiencia y estética de Narváez. Al responder a la petición ahora desconocida del vihuelista, el rey le escribe: "ha muchos años que estudias en el ejercicio y arte de la música así de componer en canto de órgano obras para cantar como de cifras para tañer en la vihuela, y continuando vuestro deseo habeis compuesto en canto muchas misas y salmos y otras obras de las que canta Nuestra Madre Santa Iglesia por estilo muy sabido y nuevo, y asimismo, muchos motetes y villancicos de cifras para poner en la vihuela por arte muy gençioso y claro y tan nuevo que hasta ahora no se ha visto en España y también teneis otras muchas obras de canto de órgano para cantar de muchos autores que no se han imprimido en estos reinos y otras de Francisco Milanés y Luis de Guzmán para tañer vihuela, las cuales vos habeis colegido e copilado..." Este documento, nuevamente encontrado (Ruiz Jiménez, 1991), amplía el conocimiento de la actividad de Narváez como compositor de música vocal religiosa, anteriormente conocido solamente a través de los dos motetes ya mencionados. Añade el rey que

"la mayor parte de vuestra vida os habeis ocupado en lo susodicho" y le concede a Narváez derechos para imprimir sus obras, tanto vocales como instrumentales, en España por diez años. En 1538 aparece en Valladolid *Los seys libros del Delphin*, convertido en una colección de proporciones menores a las que se proyectan en el documento de privilegio, pero cuyo prólogo contiene comentarios de Narváez que ofrecen una perspectiva aún más amplia que el privilegio mismo. Declara que "el estudio de mi vida a sido en el exercicio de la música, así en saber la proporción que tiene como en la práctica y ordenación della. Y junto a esto, que lo que más del tiempo he empleado en la música de la Vihuela, por ser mi principal fin este, con buen deseo y voluntad he trabajado de hazer estos seys libros de música de cifras... a hazer un libro como este nuevo y provechoso que hasta estos tiempos en España no se ha dado principio de cosas muy buenas en la Vihuela y para virtuoso pasatiempo y honesto deleyte. Si yo viere que sacan fruto dél (plaziendo a Dios) sacaré en público otras mayores obras y de más fundamento que hasta ver el successo desta

que va a descubrir voluntades no sacaré; y como fuere, así será de las otras." Lo que añaden las últimas frases no aclara si se ignoraba del libro editado por Luis Milán en 1536, posibilidad que dudamos, o que más bien quería reivindicar su papel de músico de la vanguardia y primer importador del novedoso estilo instrumental italiano. De su referencia final a las proyectadas publicaciones futuras—que nunca fueron realizadas—se concluye que entre ellas iba a incluir las demás obras para vihuela a que se aluden en el sobredicho privilegio del rey, entre ellas, transcripciones de obras vocales y otras para vihuela de Guzmán y Francesco Canova da Milano.

El supuesto mecenas de Narváez, Francisco de los Cobos, murió el 10 de mayo de 1547 y, si aceptamos la supuesta trayectoria del vihuelista a su servicio, no es de sorprender que se encuentra la primera aparición del nombre de Narváez entre los músicos de la capilla real en septiembre de 1548, donde fue encargado con el cuidado de los mozos de la capilla. Al margen de la lista de pagos a los cantores de la capilla en el Libro de Veeduría de 1548 se lee: "Luys de Narváez,

que ha de tener cargo de enseñar a los mochachos cantorcicos de la capilla con otros mil [mrs] cada año desde setiembre del dicho año en adelante." Posterior a esta cita, su nombre figura entre los músicos que acompañaron a Felipe II en su primer viaje que partió a finales de 1548 a Mantua, Trento, Innsbruck, Ulm, Heidelberg, Bruselas, Lovaina, etc, residiendo en Flandes durante el invierno de 1549. Esta referencia es la última noticia que tenemos en cuanto a la vida del brillante vihuelista. El hecho de que Bermudo incluye a Narváez entre los mejores vihuelistas de la época, nombrándole en su *Declaración* de (1555) en primer lugar, seguido por Martín de Jaén, Hernando de Jaén, López, Fuenllana, Mudarra y Enríquez de Valderrábano, no debe implicar que Narváez todavía viviese. Este mismo prestigio musical también se mide a través de los otros autores y editores que nuevamente publicaron obras de Narváez en años siguientes. Cinco de sus fantasías aparecen como anónimas en el *Libro de cifra nueva* (1557) de Venegas de Henestrosa, en tres casos en versiones parodiadas. Ocho de sus fantasías junto

con algunas canciones y diferencias fueron reimpresas por Phalèse en Louvain en *Des chansons reduictz en Tablature* (1546), *Carminum Quae chely vel testudi* (1546), *Luculentum Theatrum Musicum* (1568) y *Thesaurus Musicus* (1574).

Los seys libros del Delphin comienza con unas páginas prefatorias diseñadas para familiarizar al lector con su notación y su contenido. En el reverso de la portada del libro se encuentra un grabado de un vihuelista sentado en la espalda de un delfín que explica el título elegido por Narváez. Se trata de la leyenda de Arion, que fue salvado de un naufragio en alta mar por un delfín atraído por los sonidos de su lira, y en cuya espalda fue llevado a la orilla. Claro está la relación con el más famoso Orfeo, ídolo espiritual de otros vihuelistas como Milán y Fuenllana, también protagonista de una leyenda que muestra el extraordinario poder de la música. Fue natural para los vihuelistas formados en un ambiente humanista identificar la lira clásica con su propia vihuela. Siguen en los tres folios siguientes el ya citado prólogo dirigido a Francisco de los Cobos, un poema dedicatorio

titulado “Coplas al muy Illustre S. el S. comendador de León”, la explicación de la tablatura y de los símbolos o(Φ) y o(ϕ) que respectivamente señalan las piezas que se tocan “apriessa” o “muy de espacio”—otra novedad del libro. Narváez termina sus instrucciones con una explicación de las proporciones métricas que se encuentran en su obra, y de los tonos. El contenido musical está repartido entre seis libros o capítulos organizados según los distintos géneros musicales. Los primeros dos contienen catorce fantasías, el siguiente recopila intabulaciones de obras de Josquin, Gombert y Richafort, y las últimas tres tratan respectivamente de variaciones sobre himnos, villancicos, y temas obstinados, junto con unas canciones para canto y vihuela, y una danza baja.

El libro primero es un ciclo de ocho fantasías por los tonos, a las cuales añade seis más en el segundo libro. Las del primer libro son de mayor proporción y dificultad que las del segundo libro. Lo que caracteriza todas estas fantasías es la agilidad del autor en crear auténtica polifonía en la vihuela. Es la primera muestra en la música instrumental

española de la incorporación de la estética y técnica de la polifonía vocal, una tendencia que nace simultáneamente en Italia en los 1530. Once de las catorce fantasías son del tipo politemático, construidas de distintas secciones imitativas enlazadas para crear entidades unidas y coherentes. De las otras, dos son monotemáticas, construidas sobre un tema obstinado, y la tercera está indicada por el autor como “de consonancia”, efectivamente desarrollándose como un estudio en contrapunto libre. Aparte de esta obra, las demás fantasías están conformes a un esquema básico de tres partes: exposición—extensión—conclusión. En general, comienzan con un episodio que presenta el tema inicial en forma imitativa, y que crea una textura gradualmente expansiva, a veces llevada a su cadencia final por polifonía libre. Los episodios internos que funcionan para extender y desarrollar las ideas y ambiente del comienzo. Narváez emplea una variedad de recursos, principalmente imitación de motivos más cortos que los temas iniciales, contrapunto libre, o las secuencias que son muy típicas de su lenguaje. Lo que caracteriza los episodios

finales no es el material temático ni el contrapunto, sino su repetición. En nueve de las fantasías, Narváez repite el episodio entero para indicar que se acerca al final. Incluso en las fantasías sin repeticiones de este tipo, el autor normalmente añade una breve coda que comprende una melodía arqueada acompañada por repetidas progresiones plagales.

El libro tercero comprende partes de misas de Josquin, más unas canciones francesas del mismo autor, y otras de Gombert y de Richafort. Son las primeras versiones de obras vocales en el repertorio para vihuela. Corresponden al “Sanctus” y “Ossanna” de dos misas de Josquin (c.1460-1521), la *Missa Hercules Dux Ferrara* y *Missa Faysant regretz*, juntos con el “Cum sancto spiritu” de la *Missa Sine nomine*—y no de la *Missa ad fugam* como advierte en el libro. Todos estos arreglos son fieles transcripciones de las obras originales que glosan ligeramente la polifonía original en algunos compases. De las canciones francesas es *Mille regretz* de Josquin—*La canción del Emperador* como Narváez lo llama—que sobresale, no únicamente debido a su belleza sencilla y singular sino también por su relación a su mecenas

imperial. Es posible que esta canción que data de la última etapa de la vida de Josquin corresponda a una obra encargada por Carlos V en forma de obsequio para su tía melancólica, Margarita de las Austrias, agradeciendo su papel en la formación del emperador. Complementa perfectamente las múltiples canciones sobre "regretz" que se encuentran en los cancioneros preparados a principios del S. XVI para esta hija del emperador Maximiliano después de la muerte prematura de sus dos esposos Juan de Castilla y Filiberto de Savoya. Completan el tercer libro dos canciones de Nicolás Gombert (c. 1495-c. 1560), uno de los más importantes compositores de la generación que siguió a Josquin, y que pasó una estancia larga en la corte de Carlos V desde su boda con Isabel de Portugal en marzo de 1526 hasta 1540, y una de Jean Richafort (c. 1480-1547). Presentadas sin título en el *Delphin*, la primera de las canciones de Gombert es su chanson *Jamais je n'euz tant de soulas* y la segunda no ha sido identificada. El libro de Narváez es la única fuente que conserva la canción de Richafort *Je veux laysser melancolie*. En todo el contenido de

este libro Narváez se muestra al tanto de las corrientes musicales europeas más importantes de su tiempo.

En el cuarto libro se encuentran seis diferencias sobre el himno *O gloriosa Domina*; y otras cinco sobre el himno *Sacris solemnis*. En ambos casos se trata de variaciones contrapuntísticas sobre las melodías gregorianas de los himnos, empleando varias configuraciones de voces y ritmos, siguiendo los modelos estilizados de los compositores vocales de la época. Aunque aparezca cada diferencia en el libro como si fuera una obra independiente, es evidente que las diferencias sobre cada cantus firmus forman ciclos bien diseñados. Las diferencias sobre *O gloriosa Domina*, por ejemplo, muestran variedad en la voz que lleva el cantus firmus, el tiempo, y la textura empleada. La primera presenta una exposición clara del cantus firmus al llevarlo en la voz superior; en las siguientes alterna entre tiple y tenor, entre ritmo binario y ternario, y texturas distintas, y las últimas dos variaciones emplean el cantus firmus en forma imitativa, casi como una fantasía, en la última reduciendo los valores rítmicos del

cantus a la mitad para lograr más intensidad. Un proceso muy parecido da forma a la estructura de la diferencias sobre *Sacris solemnis*.

Narváez describe las obras que constituyen el quinto libro como "romances y villancicos para tañer y cantar y contrapuntos sobre algunos villancicos." Tres diferencias sobre el villancico *Si tantos halcones* y seis variaciones sobre *La mi cinta dorada* ocupan la mayor parte de este libro junto con otras cinco canciones arregladas para canto y vihuela. Estos villancicos están elaborados como diferencias virtuosas instrumentales sobre las melodías populares aunque el autor ofrece la voz vocal para ser cantada. Las primeras dos variaciones de *Si tantos halcones* solamente tratan el estribillo, y hay que esperar hasta la tercera diferencia para escuchar la canción entera, con su copla. Este tanto como *Y la mi cinta dorada*, que también se conserva en versión de Mateo Flecha, aparecen ser melodías de origen popular. Los demás tres villancicos se encuentran en forma más tradicional, equipados de melodías cuya belleza se debe a su sencillez, y con acompañamientos deliciosos aunque sin

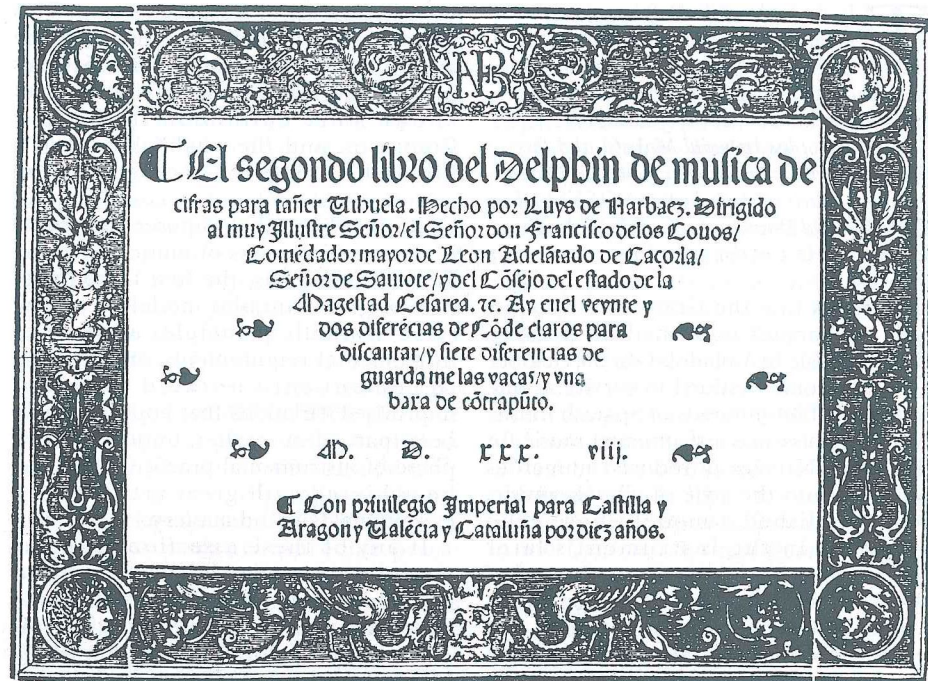
grandes adornos. Dos de ellos *Arded coraçon arded* y *Con qué la lavaré* pertenecen sin duda al ambiente cortesano popular español, pero se encuentran muchas correspondencias al tema de *La bella mal maridada* en los cancioneros europeos que incluyen obras de sabor popular. De semejante origen popular son los dos romances que complementan este libro. *Ya se asienta el rey Ramiro* y *Paseábase el rey Moro* contrastan hechos de dos reyes españoles de culturas muy distintas, el uno cristiano y el otro moro. El primero está presentado con un acompañamiento glosado que recuerda a los de Milán, y su letra, según Menéndez y Pelayo es del romance viejo popular que alude al rey Ramiro I o II de Aragón. Del género del romance fronterizo, *Paseábase el rey moro* relata la angustiada reacción del rey moro al enterarse de la pérdida de Alhama. Ginés Pérez de Hita en *Guerras civiles de Granada* refiere que en Granada hubo de prohibirse el cantar de este romance de melodía y letra igualmente emocionante porque cada vez que se cantaba en cualquier parte, provocaba llanto y dolor."

El sexto y último libro recopila variaciones sobre temas obstinados de

origen popular como las veintidos diferencias sobre *Conde claros*, cuatro sobre *Guárdame la vacas*, tres sobre un variante del *passamezzo antico*, y una *Baxa de contrapunto*, única obra directamente relacionada con la música de danza, siendo un contrapunto sobre un tenor conocido. En este libro que da fin al *Delphin* encontramos continuamente esa brillantez de creación idiomática que ha procurado la fama duradera de Luis de

Narváez y que se ve a través de la totalidad de su producción. Es el conocimiento íntimo y práctico de su instrumento, la inteligencia de su concepción polifónica, y la profundidad de su sensibilidad humana que, en su conjunto, caracterizan a Narváez como uno de los grandes genios instrumentales de su época.

◆ JOHN GRIFFITHS



Luys de Narváez "Los seis libros del Delphin"

The six books of the Dolphin of music in ciphers for playing the Vihuela. By Luys de Narvaez. Dedicated to the most Illustrious Lord, Don Francisco de los Cobos, Comendador Mayor of León, Adelantado of his Imperial Majesty, and this first book deals with the eight modes for playing on diverse parts of the Vihuela. MDXXXVIII. With Imperial Privilege for Castile & Aragon & Valencia & Catalonia for ten years.

Under this title the Granadine vihuelist Luis de Narváez published his book of vihuela music in Valladolid on 30 October 1538, a volume destined to survive as one of the great monuments of Spanish music, and of renaissance instrumental music. In this book, Narváez introduced numerous novelties into the style of vihuela music, and established a model whose echo resounds in the instrument's later repertory until its extinction at the end of the sixteenth century. One significant feature of the music of the *Delphin* is that it corresponds to a change in Spanish musical taste and a gravitation towards the

central currents of European music. This was, in part, a natural repercussion of the arrival in Spain of Charles V in 1516, his preference for the music that he had known since childhood in the Low Countries, and the establishment of a Flemish Chapel to accompany the celebration of the liturgy at court. Narváez is the first Spanish composer to provide instrumental versions of music of Franco-Flemish musicians, the first to compose new original fantasias modelled on the same aesthetic principles adapted to instrumental requirements, and the first to cement into notated form the improvised variations that appear to have been part of an earlier, undocumented phase of instrumental practice. All of this he achieved with great artistry, with exceptional flair and mastery.

If any of these assertions appears somewhat speculative, it is only due to our incomplete knowledge of instrumental music in Spain prior to Narváez's book. The strongest point of comparison is with Luis Milán's book *El Maestro* published in

Valencia two years earlier in 1536. Milán's music is strongly tied to an improvisatory tradition, and his fantasias demonstrate a style that belongs more to the world of spontaneous improvisation than to that of cultured instrumental polyphony. Despite its beauty and immediacy, it appears to be more the culmination of an earlier practice than the herald of an avant-garde movement. Earlier suggestions of what Spanish instrumental music may have been like around the turn of the sixteenth century are found in the form of Mudarra's *Fantasia que contrahaze la harpa* which, although published in 1546, is a homage to the harpist Ludovico who served Ferdinand II of Aragon, and which is composed as variations on the *pavana-folia* formula. In addition, a few pieces of Spanish origin are preserved in the Italian lutebook of Joan Ambrosio Dalza (Venice, 1508), a fragment of primitive vihuela music survives in the British Library in London, and scant imprecise prose references allude to the use of vihuelas in the accompaniments to romances improvised by minstrels and *oracioneros*. These fragments point to a musical style that included improvised dance music,

improvisations on popular chord sequences, simple contrapuntal elaborations of cantus firmus melodies, and spontaneously improvised discursive fantasias based largely on instrumental resources. It was music created by instrumentalists unskilled in the ways of sophisticated polyphony and who probably had no knowledge of written music, irrespective of the level of their improvisatory skill.

It is into this musical world that Narváez was born in Granada in the early sixteenth century, possibly between 1503 and 1505, as proposed by Emilio Pujol. He attained great renown within Spain where he served the imperial household, and he is the only vihuelist to have achieved international fame during his lifetime. In addition to his instrumental works, two motets by Narváez survive in collections published outside Spain. His setting of the psalm *De profundis clamavi* was published in the *Quartus Liber cum Quatuor vocibus: Motteti Del Fiore* of Jacques Moderne (Lyon, 1539), and reprinted by Berg & Neuber in the *Tomus Tertius Psalmorum Selectorum, Quatuor et Plurium Vocum* (Nuremberg, 1553); and his five-voice motet *O salutaris*

hostia was included by Moderne in his *Quintus Liber Mottetorum ad Quinque, et Sex, et Septem Vocem* (Lyon, 1542).

Little is known of Narváez's life. The two principal sources that illustrate his early years are the privilege granted in 1537 for the publication of *Los seys libros del Delphin*, and the prologue of the book itself. Given that these documents confirm that he was already a mature musician whose life had been dedicated to music and to the vihuela, it is only possible to offer a probable although likely reconstruction of the period that corresponds to his education and apprenticeship. He would have been born in the first decade of the sixteenth century, a detail that is found transmitted by the anonymous history of Granada (c. 1621) published by Gallardo which includes Narváez among the famous musicians of the city, naming him as a "most famous master of the vihuela, and this he was to Philip II." It is possible that Narváez may have studied with another Granadine master, Luis Guzmán (d.1528) given that the printing privilege states that he had in his possession, amongst other things, a collection of works by Guzmán.

From the dedication of *Los seys libros del Delphin* to Don Francisco de los Cobos, Comendador de León, it has been supposed that Narváez must have been in his employ at some time or other. This probability of this conclusion is also supported by several other indirect aspects relating to the subsequent career of the vihuelist, as well as other internal details of his book. There is a very close relationship between the professional career of Francisco de los Cobos and Narváez's artistic development. Francisco de los Cobos had held official administrative positions in Granada from 1508 until at least 1526 although, after being named as secretary to Charles V in 1516, he established his residence in Valladolid where he married María de Mendoza, lady in waiting to the Empress Isabel. Amongst others who served the empress during this period was Luis Zapata, then a page and who, years later, recalled in his *Miscelánea* his famous anecdote "On the ability of a musician. There was in Valladolid in my youth, a player of the vihuela named Narváez, of such extraordinary musical ability who, over four voices of polyphony from a

book, improvised on the vihuela another four—for those who knew nothing of music—this was miraculous; and for those who understood music, even more miraculous." It seems probable that Narváez and his patron would have met in Granada around 1526, and at that point entered his employ. As a consequence, it is likely that Narváez would have accompanied Cobos to Italy where the court resided in Bologna and Mantua during 1529-30 for the purpose of Charles V's coronation as Holy Roman Emperor. Back in Spain in 1533 after further missions to Germany, Flanders and Italy, Cobos was once again sent to Rome in 1536 where his interviews with Pope Paul III, patron of lutenist Francesco da Milano, resulted in his position as intermediary between Charles V and François I. The two following years were spent once again in Valladolid. These years 1537 and 1538 coincide with the granting of privilege to Narváez and the publication of *Los seys libros del Delphin*. Cobos' sojourn in Rome and the probable contact between Narváez and Francesco da Milano and his circle offers a probable explanation of the Spaniard's assimilation

of the new style of Italian instrumental music that abounds in his works. It also offers an explanation of the comments in the prologue of the *Delphin* in which Narváez declares his book to contain music "until this time in Spain never to have been produced", above all, taking into account that it was only in 1536 that the first Italian lutebooks of Francesco da Milano and Castelione presented music in the new style heavily reliant on the imitative vocal polyphony for the first time. It would have been impossible for Narváez to have assimilated these ideas in scarcely more than a year without any direct contact with its creators, nor for him otherwise to have achieved such rapid maturity and mastery.

The privilege, dated 18 May 1537, a year and a half prior to the publication of *Los seys libros del Delphin* in October 1538, provides important details concerning Narváez's background, his experience and his aesthetic ideals. In reply to Narváez's petition, the King writes: "for many years you have studied the practice and art of music, composing in mensural notation works to be sung, and also in ciphers for playing on the vihuela and, pursuing your

desires, you have composed many polyphonic masses and psalms and other works of the kind that are sung in Our Holy Mother Church in a most learned and new style and, as well, many motets and villancicos in ciphers to play on the vihuela with most ingenious and lucid art, and so new that nothing like this has ever been seen in Spain, and also you have many polyphonic vocal works by many composers that have not been printed previously in these realms and others by Francesco da Milano and Luis de Guzmán for vihuela, all of which you have collected and compiled..." This newly-found document (Ruiz Jiménez, 1991) broadens our knowledge of Narváez as a composer of sacred vocal music, a knowledge previously limited to the two motets cited above. Recognising that for "the greater part of your life you have devoted to the above" the King granted Narváez the right to publish his works, both instrumental and vocal, in Spain for ten years. In 1538, *Los seys libros del Delphin* appeared in Valladolid, converted into a collection of smaller proportion than projected in the privilege, but whose prologue contains comments by Narváez that offer a

perspective of even greater breadth than the privilege document. He states that "my life's study has been in the field of music, in knowing its proportions as well as its practice and systems. And together with this, given that most of my time has been devoted to the music of the vihuela, this being my main purpose, with good intention and goodwill I have laboured to make these six books of music in ciphers... to make a new and useful book of the type that until now has not been known in Spain, and containing very good things for the vihuela and for virtuous pastime and honest delight. If I see that this should prove fruitful (and pleasing to God) I will publish further works of greater substance, but until I see the result of this present one, I shall not embark upon publishing; but if it should be, thus will be the other works." From these comments, it is impossible to determine whether or not Narváez was aware of the Milán's book of 1536, although it would seem highly probable, or whether his intention in these sentences was to assert his position as a musician of the avant garde and the first importer of the novel Italian instrumental style. Concerning his

reference to projected future publications—that never came to fruition—it may be concluded that, according to the document of royal privilege, he was planning to include further transcriptions of vocal works plus works for the vihuela by Luis Guzmán and Francesco da Milano.

Narváez's presumed patron Francisco de los Cobos died on 10 May 1547 and, if we accept the projected path of the vihuelist in his service, it is not surprising to find the first appearance of Narváez's name among the musicians of the royal chapel in September 1548, where he was charged with the care of the choirboys. In the margin of the list of payments to the singers of the chapel in the *Libro de Veeduría* of 1548 is a note to this effect: "Luys de Narváez, who in charge of teaching the choirboys: another thousand maravedíes each year from September of this year henceforth." After this date, Narváez's name appears among those who travelled in Philip II's retinue on his first voyage which departed at the end of 1548 for Mantua, Trent, Innsbruck, Ulm, Heidelberg, Brussels, Louvain, etc, residing in Flanders during the winter of 1549.

This is the last known reference to the outstanding vihuelist. The fact that Bermudo names Narváez in pride of place among the finest vihuelists of his time in his *Declaración* (1555), followed by Martín de Jaén, Hernando de Jaén, López, Fuenllana, Mudarra and Enríquez de Valderrábano, should not be construed as an indication that he was still living. This same prestige is echoed in those authors and publishers who reprinted Narváez's works in following years. Five of his fantasias appear anonymously in the *Libro de cifra nueva* (1557) of Venegas de Henestrosa, parodied in three cases. Eight of his fantasias together with several songs and were reprinted by Phalèse in Louvain in *Des chansons reduictz en Tablature* (1546), *Carminum Quae chely vel testudi* (1546), *Luculentum Theatrum Musicum* (1568) and *Thesaurus Musicus* (1574).

Los seys libros del Delphin begins with a number of prefatory pages designed to familiarise the reader with the notation and contents of the book. On the verso side of the title page is a woodcut of a vihuelist seated on the back of a dolphin, designed to explain the title chosen by Narváez. It depicts the legend of Arion,

who was saved from a shipwreck by a dolphin attracted by the sounds of his lyre and upon whose shoulder he was returned safely to shore. There is a clear relationship to the more famous Orpheus, spiritual idol of other vihuelists such as Milán and Fuenllana, and also the protagonist of a legend that demonstrates the extraordinary power of music. It was a natural association for vihuelists educated in a humanist environment to identify the classical lyre with their own vihuela. This illustration is followed by the above mentioned prologue directed to Francisco de los Cobos, a dedicatory poem entitled "Couplets to the most Illustrious Lord, the Comendador de León", the explanation of the tablature and the symbols o (Φ) y o (⊙) which respectively indicate the tempos "apriessa" (fast) and "muy de espacio" (very slow)—another novelty of the book. Narváez concludes his instructions with an explanation of the metrical proportions found in his music, and of the modes. The musical contents are divided into six *libros*, chapters organised according to the various musical genres. The first two contain fourteen fantasias, the second gather

together intabulations of music by Josquin, Gombert and Richafort, and the last three respectively contain variations on hymn melodies, villancicos and grounds, together with a selection of songs for vihuela and voice, and a basse dance.

The first book comprises eight fantasias in a modal cycle, to which are added six more in the second book. Those of the first book are of greater length and difficulty than those in the second. One of the characteristics of all these fantasias is the agility with which the author creates genuine polyphony on the vihuela. It is the first example in Spanish instrumental music of the incorporation of the aesthetic and technique of vocal polyphony, a tendency that arose simultaneously in Italy in the 1530s. Eleven of the fantasias are of the polythematic type, constructed in sections that are woven together to create cogent unified works. Of the remaining three, two are monothematic built on ostinato themes, while the other is denominated "de consonancia", and develops as an essay in free counterpoint. Apart from this last work, the fantasias are built on a

general tripartite scheme of exposition—extension—conclusion. Generally, they commence with an episode that presents an initial imitative theme in a gradually expanding texture, directed to a final cadence with free polyphony. The internal episodes function to extend and develop the opening ideas and mood. Narváez employs a variety of devices, principally the imitation of short motives, free counterpoint, or sequences that are a hallmark of his language. The feature that characterises the closing episodes is neither the thematic material nor the counterpoint, rather their repetition. In nine of the fantasias, Narváez repeats the closing episode in its entirety to foretell the imminent conclusion. Even in the fantasias without such repetitions, the composer normally adds a brief coda comprising an arched melody, accompanied by repeated plagal harmonic progressions.

The third *libro* contains mass movements by Josquin as well as several French chansons by the same composer, as well as Gombert and Richafort. These are the earliest arrangements of vocal polyphony in the vihuela repertory. They comprise

the "Sanctus" y "Ossanna" movements from two masses by Josquin (c.1460-1521), the *Missa Hercules Dux Ferrara* and the *Missa Faysant regretz*, together with the "Cum sancto spiritu" from the *Missa Sine nomine*—not from the *Missa ad fugam* as Narváez's title claims. In all cases, these are faithful transcriptions of the vocal originals, lightly glossed in places. Among the French chansons, it is Josquin's *Mille regretz*—*La canción del Emperador* as Narváez dubs it—that stands out, not only due to its simple and singular beauty, but also for its relationship to his imperial patron. It is possible that this song dates from the last years of Josquin's life and that it was commissioned by Charles V as a gift to his melancholy aunt Marguerite of Austria in gratitude for her role in his upbringing. It is the perfect complement to the numerous *regretz* songs contained in the chansonniers prepared in the early sixteenth century for this daughter of the Emperor Maximilian after the premature deaths of her husbands Juan of Castile and Philibert of Savoy. The third *libro* is completed by two chanson of Nicholas Gombert (c. 1495-c. 1560), one of the most important composers of the post-

Josquin generation, who spent a number of years at the Court of Charles V in the period from his marriage to Isabel of Portugal in March 1526 until 1540, and another by Jean Richafort (c. 1480-1547). Printed without title in the *Delphin*, the first of the Gombert chansons is *Jamais je n'euz tant de souldas* and the second has not been identified. Narváez's book is the only source known to preserve Richafort's chanson *Je veux laysser melancolie*. By the very nature of the contents of this *libro* Narváez shows his awareness of the predominant currents in European polyphony of his time.

The fourth *libro* comprises six variations on the hymn *O gloriosa Domina*; and another five on the hymn *Sacris solemniss*. Both sets are treated as contrapuntal variations on the plainsong melodies, and employ various configurations of voices and meters following the stylised models established by vocal composers of the era. Although each variation appears as an independent unit, it is clear that the variations on each hymn form well designed cycles. The variations on *O gloriosa Domina*, for example, show variety in the voice that carries the cantus firmus,

in tempo, and in texture. The first variation presents a clear exposition of the cantus firmus in the uppermost voice, while in the following variations it alternates between cantus and tenor, between duple and triple meter and different textures, while the last two variations use the cantus firmus in imitation in the style of a fantasia and, in the final one, reducing the values of the melody by half to achieve greater intensity. A very similar procedure is used to structure the variations on *O sacris solemniss*.

Narváez describes the works included in the fifth *libro* as "romances and villancicos to be played and sung, and counterpoints on several villancicos." Three variations on the villancico *Si tantos halcones* and six variations on *La mi cinta dorada* make up the bulk of this *libro*, together with other songs arranged for vihuela and voice. These villancicos are elaborated as virtuosic instrumental variations on popular melodies, although the composer provides the vocal part for each. The first two variations on *Si tantos halcones* only present the refrain, and it is not until the third variation that the entire song is heard, including its *copla*. This villancico,

just like *La mi cinta dorada*, whose melody is also preserved in a setting by Mateo Fecha, appear to be of popular origin. The remaining three villancicos are presented in traditional format, comprising melodies whose beauty derives from their simplicity, set with accompaniments that are delicious even if devoid of excessive embellishment. Two of these, *Arded corazón arded* and *Con qué la lavaré* undoubtedly belong to the courtly-popular tradition of Spanish music, while many links between the theme of *La bella mal maridada* are to be found in other European chansonnières that include works in courtly-popular style. Of similar popular origin are the two romances that complete the *libro*. *Ya se asienta el rey Ramiro* and *Paseábase el rey Moro* contrast the deeds of two Spanish kings of vastly different culture, the former a Christian and the latter a Moor. The first is presented with a glossed accompaniment that recalls the songs of Milán, and its text, according to Menéndez y Pelayo is a traditional popular ballad that alludes to either Ramiro I or II of Aragon. Of the frontier ballad genre, *Paseábase el rey moro* relates the anguished reaction of the Moorish king on learning of the fall of Alhama. Giner Pérez de Hita,

in *Guerras civiles de Granada*, refers to the fact that the singing of this ballad in Granada was prohibited as the emotive nature of both its melody and text provoked tears and sadness.

The sixth and final *libro* is a compilation of variations on popular grounds such as the twenty-two variations on *Conde Claros*, four on *Guárdame las vacas*, three on a variant of the passamezzo antico, and a *Baxa de contrapunto*, the only work in the book directly related to dance music, being a counterpoint on a well-known basse dance melody. In this, the closing *libro* of the *Delphin*, we are constantly confronted with the creative idiomatic brilliance which has ensured Narváez's lasting fame, and which is seen throughout his entire production. It is the intimate and practical knowledge of his instrument, the intelligence of his contrapuntal conception and the depth of human sensibility that combine exquisitely to make Narváez one of the great instrumental composers of his time.

Luys de Narváez

Los seis libros del Delphin

Les six livres du Dauphin, de musique de cifras pour jouer de la Vihuela. Écrits par Luys de Narbaez. Adressés au très Illustre don Francisco de los Cobos. Premier Commandeur de Leon, Officier de Justice de Sa Majesté. Ce premier livre traite des huit tons pour jouer de la Vihuela. Année MDXXXVIII. Avec le privilège impérial pour la Castille et l'Aragon et Valence et la Catalogne, pour dix ans.

C'est sous ce titre que fut publiée à Valladolid, en 1538, l'oeuvre du joueur de *vihuela* de Grenade, Luis de Narváez, qui constitue un authentique monument de la musique espagnole et de la musique instrumentale européenne de la Renaissance. Dans son livre, l'auteur introduit plusieurs nouveautés par rapport au style de musique pratiqué alors par les joueurs de *vihuela* espagnols et établit un modèle qui laissera ses traces dans le répertoire postérieur jusqu'à la disparition de cet instrument à la fin du XVIème siècle. Le style musical du *Delphin* correspond à un changement dans le goût

musical en Espagne ainsi qu'à un rapprochement vers les principaux courants de la musique européenne. Il s'agit principalement d'un processus naturel qui prit naissance lors de l'arrivée de Charles Quint en Espagne, en 1516, du fait de sa préférence pour la musique qu'il avait connue pendant son enfance aux Pays-Bas et de la création de sa chapelle flamande chargée d'accompagner la célébration du culte à la Cour. Narváez fut le premier compositeur espagnol à adapter des oeuvres vocales de compositeurs franco-flamands pour en donner des versions instrumentales; il fut le premier à composer de nouvelles fantaisies originales basées sur la même esthétique que la polyphonie vocale et adaptées aux ressources instrumentales; il fut le premier également à transcrire en notation musicale les variations improvisées qui semblent avoir existé dans une tradition antérieure, non documentée, de la pratique instrumentale. Pour ce faire, il dut montrer tout son art, son génie et sa maîtrise.

Si quelques-unes de ces affirmations peuvent être qualifiées de spéculatives, il faut en chercher la cause dans notre connaissance limitée de la musique instrumentale espagnole antérieure à la publication du livre de Narváez. Le point de repère le plus concret dont nous disposons est le livre de Luis Milan, *El Maestro*, paru à Valence en 1536, deux ans avant celui de Narváez. La musique de L. Milan est solidement liée à une pratique traditionnelle de l'improvisation et ses fantaisies révèlent des traits d'improvisation spontanée plus que l'existence d'un milieu où prospérait la polyphonie instrumentale savante. Malgré sa beauté et son intérêt, l'oeuvre de Milan semble être le point culminant d'une étape primaire plutôt que le fer de lance d'un mouvement d'avant-garde. Néanmoins, dans un ouvrage publié après celui de Narváez, nous avons une référence de ce que pouvait être la musique instrumentale en Espagne au début du XVIème siècle. Il s'agit de l'hommage que rend Mudarra, dans *Fantasia que contrahaze la harpa* (1546), au harpiste Ludovico qui était au service de Ferdinand II d'Aragon: une oeuvre

composée de variations basées sur la pavane-folie. En outre, on conserve des pièces d'origine espagnole dans le livre de luth de l'italien Joan Ambrosio Dalza (Venise, 1508), un fragment de musique primitive pour *vihuela* à la British Library de Londres ainsi que quelques références littéraires imprécises sur l'usage de la *vihuela* par les ménestrels et les *oracioneros* pour accompagner des romances. Tous ces fragments révèlent une pratique musicale qui comprenait des danses improvisées, des improvisations à partir de séquences harmoniques populaires, de simples élaborations contrapuntiques à partir de cantus firmus et des fantaisies discursives improvisées spontanément sur des instruments. Il s'agissait d'une musique créée par des instrumentistes qui n'avaient reçu aucune formation en matière de polyphonie vocale et qui, probablement, ne savaient pas lire la musique, même s'ils s'avéraient être des improvisateurs doués d'une habileté extraordinaire.

C'est donc dans ce monde musical que Narváez naquit à Grenade au début du XVIème siècle, probablement entre 1503 et 1505, comme l'a proposé Emilio Pujol. Il fut un des joueurs de *vihuela* les plus

remarquables du XVIème siècle. Il fut renommé dans toute l'Espagne où il fut engagé au service de la famille impériale et fut, de son vivant, le joueur de vihuela le plus célèbre à l'échelle internationale. Outre son oeuvre instrumentale, on conserve deux motets vocaux qui sont parus hors d'Espagne. Sa version du psaume *De profundis clamavi* fut publiée dans le *Quartus Liber cum Quatuor vocibus: Motteti Del Fiore* de Jacques Moderne (Lyon, 1539) et rééditée par Berg et Neuber dans le *Tomus Tertius Psalmorum Selectorum, Quatuor et Plurium Vocum* (Nuremberg, 1553); et son motet à 5 voix, *O salutaris hostia* a été inclus par Moderne dans son *Quintus Liber Mottetorum ad Quinque, et Sex, et Septem Vocem* (Lyon, 1542).

On sait bien peu de choses de la vie de Narváez. Les deux principales sources d'information ayant trait à la première étape de sa vie sont le privilège accordé en 1537 pour la publication de *Los seys libros del Delphin* et la préface de celui-ci. Étant donné que ces documents révèlent que c'était alors un musicien accompli qui avait consacré sa vie à la musique et à la *vihuela*, nous ne pourrions présenter qu'une

reconstruction vraisemblable, mais assez proche, de la période correspondant à sa formation et à son apprentissage. Il naquit probablement à Grenade au cours de la première décennie du XVIème siècle, selon l'histoire anonyme de Grenade (vers 1621) publiée par Gallardo, lequel inclut Narváez parmi les musiciens célèbres de la ville et le qualifie de la manière suivante: "très célèbre maestro de la vihuela au service de Philippe II." Il est possible que Narváez ait appris à jouer de la *vihuela* d'un autre maestro de Grenade, Luis Guzman (mort en 1528), car le privilège de 1537 affirme qu'il possédait, entre autres, un recueil d'oeuvres de ce musicien. La dédicace de *Los seys libros del Delphin* à Don Francisco de los Cobos nous laisse supposer qu'il était entré à son service à un moment ou à un autre. Cette conclusion, ainsi que d'autres aspects indirects de l'histoire immédiatement postérieure du musicien trouvent également une explication, non seulement à partir du livre mentionné. En effet, il existe une étroite relation entre la carrière professionnelle de Francisco de los Cobos et l'évolution artistique de Luis de Narváez. Depuis 1508 et au moins jusqu'en 1526, Francisco de los Cobos avait

occupé plusieurs postes administratifs officiels à Grenade, bien qu'il ait fixé sa résidence à Valladolid après avoir été nommé secrétaire de Charles Quint en 1516, épousant alors Maria de Mendoza, dame de confiance de la reine Isabelle. Parmi les serviteurs de l'impératrice de cette époque-là, nous trouvons un page appelé Luis Zapata et qui, quelques années plus tard, dans son recueil *Miscelánea*, racontera sa célèbre anecdote: "De l'habileté d'un musicien. Il existait, à Valladolid, au temps de ma jeunesse, un joueur de vihuela appelé Narváez, si étrangement habile dans sa musique, que sur quatre voix de chant d'orgue d'un livre, il en interprétait soudain quatre autres avec la vihuela, ce qui - pour ceux qui ne comprenaient pas la musique - était un simple miracle, et pour ceux qui la comprenaient, un miracle merveilleux." Il est probable que Narváez et son mécène se soient connus en 1526, lors du séjour à Grenade de la famille royale, lorsque Narváez fut engagé à la Cour. Par conséquent, l'on peut supposer que Narváez accompagna Cobos en Italie, lieu de résidence de la Cour, à Bologne et à Mantoue, en 1529-1530, à l'occasion du couronnement impérial de Charles Quint.

De retour en Espagne en 1533, après d'autres missions en Allemagne, en Flandres et en Italie, Cobos fut à nouveau envoyé à Rome, en 1536, où il eut plusieurs entretiens avec le pape Paul III, mécène de Francesco da Milano, comme intermédiaire entre Charles Quint et François Ier. Les deux années suivantes, il se réétablit à Valladolid. Ces deux années-là - 1537 et 1538 - coïncident avec la concession du privilège à Narváez et la publication de *Los seys libros del Delphin*. Le séjour de Cobos à Rome et les contacts probables entre Narváez et le cercle de Francesco da Milano offre une explication vraisemblable de l'assimilation du nouveau style instrumental italien qui abonde dans la musique de Narváez. Cela peut expliquer également le commentaire de la préface du *Delphin* dans lequel Narváez déclare que son livre apporte une musique "inconnue jusqu'à présent en Espagne", d'autant plus que ce n'est qu'en 1536 que furent publiés les premiers livres de luth italiens de Francesco da Milano et de Castelione qui divulguent pour la première fois ce nouveau style basé sur la polyphonie vocale imitative. Il n'est pas pensable que Narváez ait pu assimiler ces

idées en moins d'un an sans avoir eu de contacts directs et personnels, ou qu'il ait pu acquérir autrement, en si peu de temps, un style aussi mûr et aussi parfait.

Le privilège, qui date du 18 mai 1537, - un an et demi avant l'édition de *Los seys libros del Delphin*, en 1538 - fournit d'importants détails sur la formation, l'expérience et l'esthétique de Narváez. En réponse à la requête (inconnue) du musicien, le roi lui écrit en ces termes: *"il y a longtemps que vous étudiez l'exercice et l'art de la musique, ainsi que la composition d'oeuvres de chant d'orgue pour chanter et les cifras pour jouer de la vihuela, et comme vous le désirez, vous avez composé en chant nombre de messes, de psaumes et d'autres oeuvres que chante Notre Sainte Mère l'Eglise dans un style très savant et nouveau, ainsi que nombre de motets et de villancicos en cifras pour les interpréter sur la vihuela, avec un art très ingénieux, clair et nouveau, jusqu'alors inconnu en Espagne, et vous avez aussi beaucoup d'oeuvres de chant d'orgue pour chanter appartenant à d'autres auteurs et qui n'ont pas été imprimés dans ces royaumes, des oeuvres de Francesco da Milano et de Luis de Guzman pour vihuela, que vous avez réunies et compilées..."* Ce document, découvert récemment (Ruiz Jimenez,

1991), apporte de nouvelles données sur l'activité de Narváez comme compositeur de musique vocale religieuse, dont on ne connaissait auparavant que les deux motets mentionnés ci-dessus. Le roi ajoute que *"vous avez consacré la plupart de votre temps à ces activités"* et accorde à Narváez les droits d'impression de ses oeuvres, aussi bien vocales qu'instrumentales, en Espagne, pour une période de dix ans. En 1538, paraît à Valladolid *Los seys libros del Delphin*, un recueil qui, finalement, ne contiendra pas tout ce que prévoyait le document du privilège mais dont la préface présente des commentaires de Narváez qui s'avèrent plus éloquents que le texte du privilège. Il déclare que: *"toute ma vie, j'ai étudié l'exercice de la musique et cherché à savoir la proportion qu'elle a, sa pratique et son arrangement. En plus, j'ai employé la plupart de mon temps à étudier la musique de vihuela, mon but principal, et avec ferveur et bonne volonté j'ai travaillé à l'élaboration de ces six livres de musique de cifras, un livre comme celui-ci, nouveau et profitable, parce qu'en Espagne on ignorait jusqu'à maintenant les bonnes choses de la vihuela, pour en faire un divertissement vertueux et un plaisir honnête. Si je voyais qu'il donne ses fruits (plût-il à Dieu), je publierais*

d'autres oeuvres plus importantes et plus documentées mais que je n'écrirai pas avant de constater que celle-ci a découvert des volontés. Je ferai de même avec les autres oeuvres." Le contenu des dernières phrases ne révèle pas s'il connaissait le livre édité par Luis Milan en 1536, supposition probable; plutôt entendait-il revendiquer son rôle de musicien d'avant-garde et de premier importateur du nouveau style instrumental italien. Sa référence finale à des publications futures - elles n'ont jamais vu le jour - nous laisse entendre qu'il prévoyait d'y inclure les autres oeuvres pour *vihuela* auxquelles fait allusion le privilège du roi, dont les transcriptions d'oeuvres vocales et autres pour *vihuela* de Guzman et de Francesco Canova da Milano.

Le mécène présumé de Narváez, Francisco de los Cobos, mourut le 10 mai 1547 et, si nous acceptons l'hypothèse que le musicien ait été à son service, il n'est pas surprenant de voir apparaître pour la première fois le nom de Narváez sur la liste des musiciens de la Chapelle Royale en septembre 1548, où il eut à sa charge la formation des jeunes chanteurs. En marge de la liste des paiements effectués aux

chanteurs de la Chapelle, dans le Registre de la Jurande, on peut lire: *"Luis de Narváez, qui a la charge d'enseigner aux jeunes chanteurs de la chapelle: mille (mrs) de plus par an à compter du mois de septembre de cette année."* A une date ultérieure, son nom figure parmi les musiciens qui accompagnèrent Philippe II lors de son premier voyage, fin 1548, à Mantoue, Trente, Innsbruck, Ulm, Heidelberg, Bruxelles, Louvain, etc, pour résider en Flandres pendant l'hiver 1549. Cette référence est la dernière dont nous disposons concernant la vie du brillant musicien. Le fait que Bermudo inclut Narváez au rang des meilleurs interprètes de *vihuela* de l'époque, le citant même en premier lieu dans sa *Declaración* de 1555, avant Martin de Jaen, Hernando de Jaen, Lopez, Fuenllana, Mudarra et Enriquez de Valderrabano, ne veut pas forcément dire que Narváez était encore en vie. Ce même prestige musical est reconnu par d'autres auteurs et éditeurs qui, les années suivantes, continuèrent de publier des oeuvres de Narváez. Cinq de ses fantaisies sont présentées comme anonymes dans le *Libro de cifra nueva* de Venegas de Henestrosa, trois d'entre elles en versions

parodiées. Huit fantaisies, plusieurs chansons et variations furent réimprimées par Phalèse à Louvain dans *Des chansons reduictz en Tablature* (1546), *Carminum Quae chely vel testudi* (1546), *Luculentum Theatrum Musicum* (1568) et *Thesaurus Musicus* (1574).

Los seys libros del Delphin commence par quelques pages de présentation conçues pour familiariser le lecteur avec sa notation et son contenu. Au dos de la couverture du livre figure une gravure représentant un interprète de *vihuela* assis sur le dos d'un dauphin, pour illustrer le titre choisi par Narváez. Il s'agit de la légende d'Arion, qui fut sauvé d'un naufrage en mer par un dauphin charmé par les sons de sa lyre et sur le dos duquel il put regagner le continent. Le rapprochement est évident avec la plus célèbre légende d'Orphée, idole spirituelle d'autres joueurs de *vihuela* comme Milan et Fuenllana, et qui illustre le pouvoir extraordinaire de la musique. Il était naturel, pour les interprètes de *vihuela* formés dans l'atmosphère humaniste, d'identifier la lyre classique avec leur *vihuela*. Les trois pages suivantes contiennent la préface citée auparavant,

adressée à Francisco de los Cobos, un poème dédicatoire intitulé *Coplas al muy Illustre S. el S. comendador de León*, l'explication de la tablature et des symboles Φ et $\mathbb{C}$ qui signalent, respectivement, les morceaux que l'on doit jouer "rapide" ou "très lent" - une autre nouveauté du livre. Narváez termine ses instructions par une explication des proportions métriques que l'on trouve dans son oeuvre ainsi que des tons. Le contenu musical est divisé en six livres ou chapitres correspondant chacun à un genre musical différent. Les deux premiers contiennent quatorze fantaisies; le suivant contient des notations d'oeuvres de Josquin des Prés, Gombert et Richafort; les trois derniers sont consacrés, respectivement, à des variations sur des hymnes, villancicos et des séquences harmoniques; des chansons pour chant et *vihuela* et, finalement, une danse basse.

Le premier livre est un cycle de huit fantaisies par les tons, auxquelles il en ajoute six autres dans le second. Celles du premier livre possèdent une proportion et une difficulté que n'ont pas celles du second livre. Toutes les fantaisies sont caractérisées par l'agilité de l'auteur à

créer une authentique polyphonie sur la *vihuela*. Nous avons là le premier échantillon, dans la musique instrumentale espagnole, de l'incorporation de l'esthétique et de la technique de la polyphonie vocale, une tendance qui voit le jour simultanément en Italie dans les années 1530. Onze des quatorze fantaisies sont de type polythématique, construites au moyen de différentes sections imitatives soudées entre elles pour créer des entités unies et cohérentes. Quant aux autres, deux sont monothématiques, construites sur un thème répétitif, et la troisième est qualifiée par l'auteur de "consonance", qui se développe effectivement comme une étude en contrepoint libre. Indépendamment de cette oeuvre, les autres fantaisies suivent un schéma de base qui se compose de trois parties: exposition - extension - conclusion. En général, elles commencent par un épisode qui présente le thème initial d'une manière imitative et qui crée une texture progressivement expansive, qui débouche parfois sur sa cadence finale en polyphonie libre. Les épisodes internes consistent à étendre et à développer les idées et l'atmosphère créée

au début. Narváez a recours à toute une variété de moyens, notamment l'imitation de motifs plus courts que les thèmes initiaux, le contrepoint libre ou les séquences, très typiques de son langage. Ce qui caractérise les épisodes finaux, ce n'est ni le matériau thématique, ni le contrepoint, mais leur répétition. Dans neuf fantaisies, Narváez répète l'épisode complet pour indiquer que la fin approche. Y compris dans les fantaisies sans répétitions de ce genre, l'auteur rajoute généralement une brève coda constituée par une mélodie cadencée accompagnée de progressions plagales répétées.

Le troisième livre comprend des parties de messes de Josquin des Prés, plus quelques chansons françaises du même auteur, ainsi que des oeuvres de Gombert et de Richafort. Ce sont les premières versions d'oeuvres vocales dans le répertoire de la *vihuela*. Elles correspondent au *Sanctus* et à l'*Ossanna* de deux messes de Josquin (v.1460-1521), la *Missa Hercules Dux Ferrara* et *Missa Faysant regretz*, ainsi qu'au *Cum sancto spiritu* de la *Missa Sine nomine* - et non pas de la *Missa ad fugam* comme il est indiqué dans le

livre. Tous ces arrangements sont de fidèles transcriptions des oeuvres originales qui se démarquent légèrement de la polyphonie originale dans certaines mesures. Des chansons françaises, la plus remarquable est *Mille regrets* de Josquin des Prés - *La chanson de l'Empereur* comme l'appelle Narváez - non seulement pour sa beauté simple et singulière, mais aussi pour ses rapports avec son mécène impérial. Il se peut que cette chanson, qui date de la dernière période de la vie de Josquin, corresponde à une oeuvre commandée par Charles Quint pour l'offrir à sa tante mélancolique, Marguerite d'Autriche, en récompense de son rôle dans la formation de l'empereur. Elle constitue un parfait complément des nombreuses chansons de *regrets* qui remplissent les recueils de chansons conçus au début du XVIème siècle pour cette fille de l'empereur Maximilien après la mort prématurée de ses deux époux, Jean de Castille et Philibert de Savoie. Pour compléter le troisième livre, deux chansons de Nicolas Gombert (v.1495-v.1560), l'un des compositeurs les plus importants de la génération qui succéda à Josquin des Prés et qui séjourna longtemps

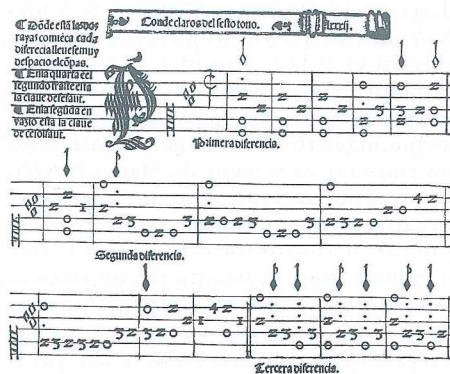
à la Cour de Charles Quint après le mariage de celui-ci avec Isabelle de Portugal, de mars 1526 à 1540; puis une chanson de Jean Richafort (v.1480-1547). Présentées sans titre dans le *Delphin*, la première des chansons de Gombert est *Jamais je n'eus tant de soulas* et la deuxième n'a pu être identifiée. Le livre de Narváez est la seule source qui conserve la chanson de Richafort *Je veux laysser mélancolie*. De la première à la dernière page de son livre, Narváez démontre qu'il connaît les principaux courants musicaux européens de son temps.

Dans le quatrième livre, on trouve six variations sur l'hymne *O gloriosa Domina*; et cinq autres sur l'hymne *Sacris solemnis*. Dans les deux cas, il s'agit de variations contrapuntiques sur les mélodies grégoriennes des hymnes qui utilisent diverses configurations de voix et de rythmes, conformes aux modèles stylisés des compositeurs vocaux de l'époque. Bien que le livre présente chaque variation comme s'il s'agissait d'une oeuvre indépendante, il est évident que les variations sur chaque cantus firmus forment des cycles parfaitement conçus. Les variations sur *O gloriosa Domina*, par

exemple, révèlent une certaine variété dans la voix du cantus firmus, dans le temps et dans la texture employée. La première présente une exposition claire du cantus firmus en le menant à la voix supérieure; dans les suivantes, il existe une alternance entre soprano et ténor, entre rythme binaire et ternaire, et différentes textures; les deux dernières variations utilisent le cantus firmus d'une manière imitative, presque comme une fantaisie, la dernière présentant une réduction à la moitié des valeurs rythmiques du cantus afin d'obtenir plus d'intensité. La structure de la variation sur *Sacris solemnis* suit un processus similaire.

Narváez qualifie les oeuvres qui constituent le cinquième livre de "*romances et villancicos pour interpréter et chanter, et contrepoints sur quelques villancicos*." Trois variations sur le chant *Si tantos halcones* et six autres sur *La mi cinta dorada* constituent la partie centrale de ce livre où l'on trouve également cinq autres chansons arrangées pour le chant et la *vihuela*. Ces villancicos sont conçus comme de brillantes variations instrumentales sur des mélodies populaires même si l'auteur offre la voix vocale pour être chantée. Les

deux premières variations de *Si tantos halcones* ne tiennent compte que du refrain et il faut attendre la troisième variation pour entendre la chanson tout entière avec ses différents couplets. De la même manière, *Y la mi cinta dorada*, dont on conserve la version de Mateo Flecha, est aussi une mélodie d'origine populaire. Les trois autres villancicos ont une forme plus traditionnelle et possèdent des mélodies dont la beauté réside dans la simplicité et des accompagnements délicieux quoique sans ornements excessifs. *Arde coraçõ arde* et *Con qué la lavaré* appartiennent sans aucun doute au milieu courtisan populaire espagnol, mais il existe de nombreux rapprochements avec le thème *La bella mal maridada* des recueils de chansons européens qui incluent des oeuvres de caractère populaire. Les deux romances qui complètent ce livre remontent aux mêmes origines populaires. *Ya se asienta el rey Ramiro* et *Paseábase el rey moro* comparent l'histoire de deux rois espagnols de cultures très différentes: l'un est chrétien, l'autre maure. La première est présentée avec un accompagnement qui rappelle Milan, et les paroles, selon Menendez y



Página de "Los seis
Libros de Delphin" de
Música de cifras de Luys
de Narváez.

Pelayo, proviennent d'une vieille romance populaire qui fait allusion au roi Ramire Ier ou II d'Aragon. Dans le genre de la romance frontalière, *Paseábase el rey moro* raconte la réaction angoissée du roi maure lorsqu'il apprend la perte de Alhama. Ginés Pérez de Hita, dans *Guerras civiles de Granada*, affirme qu'à Grenade on dut interdire de chanter cette romance

à la mélodie et aux paroles émouvantes parce que là où on la chantait, elle ne provoquait que chagrin et douleur.

Le sixième et dernier livre compile des variations sur des sequences harmoniques d'origine populaire comme les vingt-deux variations sur *Conde claros*, quatre autres sur *Guárdame las vacas*, trois sur une variante du *passamezzo antico*, et une *Baxa de contrapunto*, la seule oeuvre qui se rapporte directement à la musique de danse; il s'agit d'un contrepoint sur un ténor connu. Dans ce livre qui conclut le *Delphin*, nous trouvons en permanence cette splendeur de la création idiomatique qui est à l'origine du constant prestige de Luis de Narváez et que l'on retrouve dans toute sa production. La connaissance intime et pratique de son instrument, l'intelligence de sa conception polyphonique et la profondeur de sa sensibilité humaine sont les trois facteurs qui, dans l'ensemble, caractérisent Narváez comme l'un des grands génies instrumentaux de son époque.

JOHN GRIFFITHS

Bibliografía Bibliographie

- J. Bermudo: *Libro llamado declaracion de instrumentos musicales...* Osuna, 1555.
L. Zapata: *Miscelánea*, (ca 1592) ed P. de Gayangos, Memorial Histórico Español, vol IX; Madrid, Real Academia de la Historia, 1859.
B.J. Gallardo: *Ensayo de una Biblioteca Española de Libros Raros y Curiosos*, 4 vols, Madrid, 1863-89.
L. de Narváez: *Los seys libros del Delphin*, ed. E. Pujol, Monumentos de la Música Española, III, Barcelona: CSIC, 1945.
J. Ward: "The Editorial Methods of Venegas de Henestrosa", *Musica Disciplina*, 6 (1952) 105-13.
J. Ward: "The Use of Borrowed Material in 16th-Century Instrumental Music", *JAMS*, 5 (1952) 88-98.
J. Ward: "The vihuela de mano and its Music (1536-76)", tesis, New York University, 1953.
J. Griffiths: "The Vihuela Fantasia: A Comparative Study of Forms and Styles", tesis., Monash University, 1983.
J. M. Ruiz: "Insights into Luis de Narváez and music publishing in 16th-century Spain", *Journal of the Lute Society of America*, 27 (1994) [en preparación].

Luys de Narváez
Los seis libros del Delphin
(Letras de las canciones
contenidas en el Quinto Libro)

Paseavase el rey moro
romance

Paseábase el rey moro
por la ciudad de Granada,
cartas le fueron venidas
cómo Alhama era tomada.
¡Ay mi Alhama!

Como en el Alhambra estuvo
al mismo tiempo mandaba
que las cajas de guerra
toquen al arma.
¡Ay mi Alhama!

-Habéis de saber, amigos,
una nueva desdichada:
que cristianos de braveza
ya nos han ganado Alhama
¡Ay mi Alhama!

Allí habló un alfaquí
de barba crecida y cana:
-Mataste los Bencerrajes

Luys de Narváez
The six book of the Dauphin
(Lyrics of the songs contained
in the Fifth Book)

The Moorish King was
strolling romance

*The Moorish King was strolling
through the city of Granada,
letters were sent unto him
telling of Alhama's fall.
Alas, my Alhama!*

*Since he was at the Alhambra
the therewith ordered
the drums to beat
a call to arms.
Alas, my Alhama!*

*-You are to know, my good
friends, some recent troubling
news: for certain courageous
Christians have already seized
Alhama. Alas, my Alhama!*

*Thus spake an alfaquí
with a long white beard
-You have killed the Bencerrajes*

Luys de Narváez
Les six livres du Dauphin
(Paroles des chansons contenues dans
le Cinquième Livre)

Errance du roi maure
romance

Le roi maure errait
dans la ville de Grenade,
lisant les lettres qui lui racontaient
la prise d'Alhama.
Ah mon Alhama!

En passant par l'Alhambra
il fit mander
que les tambours de guerre battent
l'alarme.
Ah mon Alhama!

"Sachez, mes amis,
une triste nouvelle:
des chrétiens téméraires
ont conquis Alhama.
Ah mon Alhama!

Lui répondit alors un uléma,
à la longue barbe blanche:
"Tu as tué les Abencérages

que eran la flor de Granada.
¡Ay mi Alhama!

Por eso mereces, rey,
una pena muy doblada:
que te pierdas tú y el reino,
y aquí se pierda Granada.
¡Ay mi Alhama!

Ya se asienta el rey Ramiro
romance

Ya se asienta el rey Ramiro,
ya se asienta a su yantar
los tres de sus adalides
se le pararon delante
-¿Qué nuevas me traedes
del campo de Palomares?
-Buenas las traemos, señor,
pues que venimos acá;
ni entramos en poblado
ni vimos con quién hablar
sino siete cazadores
que andaban a cazar.
Que nos pasó o plugó,
hubimos de pelear:
los cuatro de ellos matamos,
los tres traemos acá.

who were the élite of Granada.
Alas, my Alhama!

*That is why thou, my king,
deserveth a twofold and deep
penance that both kingdom
and thee be lost and that here
be Granada lost. Alas...*

King Ramiro sat down to eat
romance

*King Ramiro is about to sit
and partake of his meal all
three of his best champions
stood before him.
-What tidings do you bring
from the field of Palomares?
-Good is the news we bring
thee, Sire, thus we hastened
unto ye; tarrying not at towns
and speaking to no one
save seven huntsmen staking
out their game. Whatever
transpired thence we embroiled
ourselves in combat: four were
slain on site we have brought
the other three.*

qui étaient la fleur de Grenade."
Ah mon Alhama!

C'est pourquoi tu mérites, mon roi,
une double peine:
ta propre perte et celle du royaume,
et la perte de Grenade."
Ah mon Alhama!

Le roi Ramire était assis
romance

Le roi Ramire était assis,
assis pour prendre son manger;
trois de ses chevaliers
se présentèrent auprès de lui.
- Quelles nouvelles m'apportez-vous
du pays de Palomares?
- De bonnes nouvelles, mon seigneur,
c'est pourquoi nous sommes venus;
nous n'avons vu aucun village,
ni vu personne à qui parler,
sauf sept chasseurs
qui allaient à la chasse;
Nous en plût-il ou non,
nous dûmes livrer bataille:
quatre d'entre eux nous avons tué,
Les trois autres nous accompagnent."

Con qué la lavaré
villancico

Con qué la lavaré
la tez dela mi cara,
con qué la lavaré
que vivo mal penada.

Lávanse las casadas
con agua de limones,
lávome yo cuytada
con penas y dolores,
mi gran blancura y tez
la tengo ya gastada,
con qué la lavaré
que vivo mal penada.

La bella mal maridada
villancico

La bella mal maridada
de las lindas que yo ví,
acuérdate cuán amada
señora fuiste de mí.

Lucero resplandeciente
tiniebla de mis placeres
corona de las mugeres

How shall I wash
villancico

*How shall I wash
my complexion
how shall I wash it
living in such distress.*

*Wedded ladies wash
with lemon scented waters,
I wash myself burdenned
with sorrow and pain,
the fairness of my face
is long worn away,
How shall I wash it
living in such distress.*

The ill-wed fair damsel
villancico

*The ill-wed damsel, fairest
of all the beauties I have seen,
remember how much I loved
you, my lady.*

*Shining morning star dark
mist of my pleasures
crown of women glory of our*

Avec quoi vais-je laver
villancico

Avec quoi vais-je laver
le teint de mon visage,
avec quoi vais-je le laver
si je vis l'âme en peine.

Les belles marées se lavent
avec du parfum au citron,
et moi je me lave, malheureuse,
l'bme en peine et affligée,
toute la blancheur de mon teint
est déjà bien flétrie,
avec quoi vais-je me laver
si je vis l'âme en peine.

La belle mal mariée
villancico

La belle mal mariée
des plus jolies que j'ai connues,
souviens-toi, belle dame,
combien je t'ai aimée.

Étoile scintillante,
ténèbres de mes plaisirs,
couronne de toutes les femmes,

gloria del siglo presente.
Estremada y esclente
sobre todas cuantas ví,
acuérdate cuán amada
señora fuiste de mí.

Si tantos halcones
villancico

Sy tantos halcones
la garça combaten
por dios que la maten.

La garça se quexa
de ver su ventura,
que nunca la dexa
gozar del altura,
con gozo y tristura
así la combaten
por dios que la maten.

Ardé, coração, ardé
villancico

Ardé, coração, ardé
que no os puedo yo valer.

*times the best and most
excellent amongst all beauties
I have ever seen,
remember how much
I loved you, my lady.*

If so many falcons
villancico

*If so many falcons pursue the
heron By God, would that they
kill her hastily.*

*The heron laments
her fate
that never allows her
to savour the skies,
With joy and sorrow they
pursue her By God, would that
they kill her hastily*

Burn, Heart, Burn
villancico

*Burn, Heart, Burn
for I cannot aid thee.*

gloire du siècle présent.
Bienveillante et excellente
parmi toutes celles que j'ai connues,
souviens-toi, belle dame,
combien je t'ai aimée.

Il y a tant de faucons
villancico

Il y a tant de faucons
qui attaquent la grue,
Dieu, faites qu'on la tue.

La grue se lamente
de son destin
qui veut que jamais
elle ne prenne son vol,
Avec plaisir et tristesse
ils attaquent la grue,
Dieu, faites qu'on la tue.

Brûle, mon coeur, brûle
villancico

Brûle, mon coeur, brûle
Puisque je ne puis vous servir.

Quebrántanse las peñas
con picos y açadones,
quebrántase mi coraçon
con penas y dolores.

*The rocks are shattered
with picks and mattocks,
my heart is shattered
with pain and sorrow.*

Les roches se brisent
à coups de pics et de pioches,
mon coeur se brise
de peine et de douleur.

Y la mi cinta dorada
villancico

Y la mi cinta dorada
¿por qué me la tomó
quien no me la dió?

La mi cinta de oro fino
diómela mi lindo amigo,
tomómela mi marido,
¿por qué me la tomó
quien no me la dió?

La mi cinta de oro claro
diómela mi lindo amado,
tomómela mi velado,
¿por qué me la tomó
quien no me la dió?

And my golden ribbon
villancico

*And my golden ribbon why did
he take it from me he, who
had not given it to me?*

*My ribbon of fine gold given
me my handsome friend, my
husband took it from me, why
did he take it from me he, who
had not given it to me?*

*My ribbon of bright gold
given me by my handsome
friend, my keeper took from
me, why did he take it from me
he who had not given it to me?*

Et mon ruban doré
villancico

Et mon ruban doré,
pourquoi me l'as tu volé
si ce n'est pas toi qui me l'as donné?

Mon ruban d'or fin,
c'est mon bel ami qui me l'a donné,
c'est mon mari qui l'a volé;
pourquoi me l'as-tu volé
si ce n'est pas toi qui me l'as donné?

Mon ruban d'or clair
c'est mon bel ami qui me l'a donné,
c'est mon gardien qui me l'a volé;
pourquoi me l'as-tu volé
si ce n'est pas toi qui me l'as donné?

Dirección Científica
**Centro de Documentación
Musical de Andalucía**

Editor del libreto
José María Martín Valverde

Fotografía
Javier Algarra

Realización y Producción Gráfica
Jacinto Gutiérrez

© Empresa Pública de Gestión
de Programas Culturales, 1995

Depósito Legal: SE-1055-95

Esta grabación forma parte de una
serie que con el nombre de
**"Documentos Sonoros del Patrimonio
Musical de Andalucía"**
patrocina la Consejería de Cultura
de la Junta de Andalucía

This recording is part of a series which
under the name of
"Musical Heritage of Andalucía"
is sponsored by the Department of
Culture of the Andalusian
Autonomous Government



*Esta edición
se concluyó con la llegada
de los primeros Apus apus
(Vencejos comunes)
procedentes de África del Sur
durante los primeros días
de mayo de 1995*

