



DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA

LÁGRIMAS CORRIENDO

Canciones de Alonso Mudarra
y Miguel de Fuenllana

CENTRO DE DOCUMENTACION MUSICAL DE ANDALUCÍA

SERIE
CLÁSICA

CARLOS MENA,
contratenor

JUAN CARLOS RIVERA,
vihuela



LÁGRIMAS CORRIENDO

Canciones de Alonso Mudarra
y Miguel de Fuenllana

1.	¡O más dura que mármol! (<i>Fuenllana</i>)	7'6"
2.	Si por amar, el hombre ser amado (<i>Mudarra</i>)	2'52"
3.	La carta de Boscán (<i>Fuenllana</i>)	2'53"
4.	O Geloía d'amanti (<i>Mudarra</i>)	2'21"
5.	Isabel, perdiste la tu faja (<i>Mudarra</i>)	1'38"
6.	¿Qué llantos son aquestos? (<i>Mudarra</i>)	9'09"
7.	Quiero dormir (<i>Fuenllana</i>)	1'57"
8.	Las Endechas (<i>Fuenllana</i>)	6'23"
9.	No sé qué me bulle (<i>Fuenllana</i>)	1'01"
10.	Covarde caballero (<i>Fuenllana</i>)	1'38"
11.	De los álamos vengo (<i>Fuenllana</i>)	2'20"
12.	La vita fugge (<i>Mudarra</i>)	3'51"
13.	Claros y frescos ríos (<i>Mudarra</i>)	5'47"
14.	Triste estava el Rey David (<i>Mudarra</i>)	4'00"
15.	Passeavase el rey moro (<i>Fuenllana</i>)	7'19"
16.	Recuerde el alma domida (<i>Mudarra</i>)	6'01"
17.	Durmiendo yva el Señor (<i>Mudarra</i>)	3'59"

Duración total: 71'25"

Carlos Mena, *contratenor*
Juan Carlos Rivera, *vibuela*

NOS encontramos ante lo que podemos calificar como un disco de encuentros: lo popular o pseudo-popular y lo culto; la poesía castellana y la italiana; Mudarra, Fuenllana, Pedro Guerrero y Juan Vázquez. Encuentros en los que Sevilla es su centro geográfico y los numerosos cenáculos culturales en los que se reunían escritores, músicos, eruditos y gentes destacadas de profesiones diversas, el ambiente en los que estos repertorios musicales se escuchan y gestan.

El embajador veneciano Andrea Navagero presenció en Sevilla la boda de Carlos V e Isabel de Portugal y nos dejó curiosas observaciones sobre la ciudad que, a su parecer, era la que más se parecía a las italianas de aquellas que ya había visitado. Sevilla cosmopolita en la que conviven alemanes, flamencos, franceses e italianos, con más de 100.000 habitantes y una nobleza titulada donde destacan algunos de los linajes castellanos más poderosos, tales como los del Duque de Medina Sidonia, duque de Arcos y duque de Medinaceli; junto a ella, se asienta otra nobleza que emparenta de manera simbiótica con los grandes mercaderes y banqueros a la búsqueda, los unos, de dinero; los otros, de noblezas e hidalguías. En ese ambiente sevillano, pletórico de vida, florece una actividad cultural que transcurre paralela a la mer-

cantil, igualmente fecunda y en la que las corrientes humanistas encuentran un rico caldo de cultivo.

En 1534 se publica la traducción al castellano del libro de Baldassare de Castiglione *Il cortigiano* (1528) a cargo de Juan Boscán y requerimiento de Garcilaso de la Vega. El embajador papal en la corte de Carlos V debió asistir a la ascensión de la popularidad de este instrumento en Castilla y posiblemente conocer a los grandes vihuelistas Luis de Guzmán, Luis de Narváez y Alonso de Mudarra. En el texto traducido de Boscán (en palabras de Juan Luis Alborg, uno de los mejores ejemplos de la prosa en los días del Emperador), podemos leer: *"Muy buena música me parece el cantar diestramente por el libro; más aun pienso que es mejor cantar con una vihuela. Porque toda la dulzura consiste casi en uno que cante solo, y con mayor atención se nota y entiende el buen modo y el aire no ocupándose los oídos en más de una voz que si se ocupan en muchas"*.

En Sevilla se promulgarán las primeras Ordenanzas para el oficio de violero en 1502 (publicadas en 1527), lo cual pone de manifiesto la pujanza de este gremio en la ciudad desde los albores del siglo XVI. En estas ordenanzas se recoge que el aspirante a maestro de violero debía saber construir vihuelas de

distintos tamaños, amén de otros instrumentos. La vihuela coexistió, a mediados del siglo XVI, con el laúd y la guitarra. Con el primero comparte afinación, número de órdenes de cuerdas, técnica de tañido y repertorio; la guitarra puede considerarse como el hermano menor de ambos, de pequeño tamaño, menor número de cuerdas (las de cuatro órdenes tenían siete cuerdas: la primera simple y las seis restantes formando tres órdenes dobles) y forma de ocho, su tañer rasgueado era una de sus señas de identidad. Si el arte de la violería gozará de buena salud en Sevilla, no le irá a la zaga el de la tipografía y dentro de él, la imprenta sevillana contará con cierta tradición en publicar obras de música. Juan de León, el mismo que había impreso en Osuna, en 1551, los *Villancicos y canciones a tres y cuatro* de Juan Vázquez será el encargado de la publicación, en 1546, de los *Tres libros de música en cifras para vihuela* de Alonso de Mudarra. Todo parece indicar que el impresor Martín de Montesdeoca será el que recogerá la labor iniciada por Juan de León, llevando el arte de la impresión musical a una singular perfección. Así, en 1554, se encargará de imprimir el *Libro de música para vihuela intitulado Orphénica lyra* que según reza el contrato *agora nuevamente a compuesto y fecho Miguel de Fuenllana, músico*. Debido al amplio espectro social en el que la vihuela se desarrolla,

tanto del gusto burgués como del nobiliario, tocada por músicos diletantes y no sólo por una minoría de profesionales, su repertorio tenía posibilidades comerciales, lo cual se pone de manifiesto por el elevado número de ejemplares con que cuentan sus ediciones; en el caso de *Orphenica lyra*, mil ejemplares que se vieron aumentados por una edición fraudulenta aparecida pocos meses después, posiblemente a cargo del propio impresor Montesdeoca y que enfatiza el éxito de la misma.

Poco sabemos de la biografía de Alonso de Mudarra en los años que precedieron a la publicación de su libro de vihuela (1546), fecha que coincidió con su ingreso como canónigo en la catedral de Sevilla. Natural de la diócesis de Palencia, se crió en la casa de los duques del Infantado y, al parecer, bajo el auspicio de estos viajó, acompañando al emperador, en 1529, por los territorios españoles en Italia. Basta este fragmentario perfil para comprender el espíritu humanista que impregna la obra de Mudarra. Podemos considerarlo como el escritor de canciones por excelencia entre los vihuelistas. Todas las composiciones de Mudarra, incluidas en esta grabación, están extraídas del *Libro Tercero de Musica, en cifras y canto de organo para tañer y cantar con la Vihuela: en el cual ay Motetes, Psalmos, Romances, Canciones, Sonetos, Versos en latin*,

Villancicos... Recorreremos la poesía italiana e italianizante a través de los sonetos de Petrarca *La vita fugge* y de Sannazaro *O gelosia d'amanti* o de la segunda canción del poeta Boscán *Claros y frescos ríos*, dónde están presentes la imitación de Petrarca y reminiscencias de Castiglione. Junto a ella, la tradición castellana vendrá representada por los romances *Durmiendo iba el señor* y el melancólico *Triste estaba el rey David* o el pícaro villancico *Isabel perdiste la tu faja*, verdadero alarde de artificio contrapuntístico. Podemos escuchar también su particular lamento por la prematura muerte de la princesa Doña María de Portugal, primera mujer de Felipe II, en el soneto en forma de diálogo *¿Qué llantos son aquéstos?*, con alternancia de compás binario y ternario, y en el planto latino *Regina qui mesto*, de intensa emoción dramática. La muerte igualmente está presente en el doble homenaje musical y textual de *Recuerde el alma dormida*, coplas de Jorge Manrique que, del mismo modo que a Mudarra, inspiraron también a sus contemporáneos Juan Navarro, Pere Alberch Vila y Melchor Robledo, entre otros. Desde los madrigalismos que animan *La vita fugge* ó *Claros y frescos ríos* al estilo más sobrio de los romances, en todas las canciones de Mudarra podremos apreciar el lirismo que las impregna y la perfecta fusión de texto y música que logra alcanzar en sus composiciones.

Miguel de Fuenllana pertenece a la categoría de vihuelistas profesionales. Es posible que la vinculación sevillana se remonte a sus días al servicio de la marquesa de Tarifa, tal y como nos relata fray Juan Bermudo. En todo caso, en torno a las fechas de la publicación de su libro en Sevilla, era vecino de esta ciudad y en ella contraerá matrimonio con Graciana Salazar. Desde 1560 lo encontramos al servicio de Isabel de Valois, tercera mujer de Felipe II, ambiente cortesano en el cual las canciones para voz y vihuela debieron ocupar un lugar de privilegio. La predilección de Fuenllana por este repertorio, tan característico del siglo XVI, queda puesto de manifiesto en las siguientes palabras extraídas del prólogo a su *Orphenica lyra*: "*Viniendo pues a tratar de la música compuesta digo, que en todas estas obras, así a tres como a cuatro a cinco y a seis, con todas la demás que en el libro se contienen (excepto dúos), fue mi intención ponerles letra, porque me parece que la letra es el ánima de cualquiera composición, pues aunque cualquier obra compuesta de música sea muy buena, faltándole la letra parece que carece de verdadero espíritu*".

Del repertorio de Fuenllana encontramos en esta grabación dos obras destinadas originalmente a la guitarra de cuatro órdenes. En estilo homofónico, adecuado a su carácter narrativo, el romance

Paseavase el rey moro había sido puesto en música también por Luis de Narváez y Diego Pisador y entronca con la tradición de romances fronterizos dedicados a la conquista del Reino de Granada, donde la narración y el lamento por la perdida Alhama se constituye en una de las páginas más notables de nuestro romancero. Relacionadas con estos romances están las endechas, de tintes elegíacos, representadas por la canción *Si los delfines mueren de amores*. El estilo popular o de imitación de lo popular viene de la mano de los villancicos de Juan Vázquez, todos ellos pertenecientes al impreso *Villancicos y canciones a tres y cuatro* (Osuna, 1551). Conservado sólo uno de los libros de partes del impreso original, la integridad musical de estos villancicos se hace posible gracias al favor del que gozaron entre los vihuelistas. Al parecer la relación de Juan Vázquez a Sevilla se remonta a la década de 1550, como protegido del noble sevillano Antonio de Zúñiga; fácilmente podemos suponer su encuentro con Fuenllana.

El vihuelista se reencuentra también aquí con Pedro Guerrero, otro eminente compositor sevillano cuya biografía sigue siendo todavía bastante esquiva. De nuevo nos transportamos a la poesía italianizante y a los ambientes cultivados de la ciudad con el madrigal *O más dura que mármol*, cuyo

texto procede de la Égloga I de Garcilaso. El comienzo de la epístola de Boscán *El que sin ti bivir* fue publicada en el volumen de Juan Vázquez *Recopilación de Villancicos y Sonetos a cuatro y a cinco* (Sevilla, 1560). En la versión de Fuenllana se hace la precisión: "*en el primer verso se tañe el canto llano a la letra. En el segundo van tres voces de contrapunto del author sobre el mismo canto llano*".

En estas composiciones se pone de manifiesto la preferencia, declarada por Fuenllana en el texto introductorio a su *Orphenica lyra*, por los arreglos de música vocal sin glosas, aparte de las añadidas en las cadencias y en algunos pasajes, para no restar claridad al entramado contrapuntístico.

Es mucho más que probable que estas canciones sonaran entre los dedos y voces del alférez Cristóval de Sayas y Alfaro, el poeta Baltasar de Alcázar, el pintor Luis de Vargas, el compositor Francisco Guerrero y los vihuelistas Pedro de Mesa, Pedro de Madrid y Manuel Rodríguez, pléyade de humanistas presentes en la galería de retratos de Francisco Pacheco, muestra de una Sevilla que bajo la protección de la vihuela de Apolo vive en el quinquenio uno de sus períodos artísticos más fructíferos.

Juan Ruiz Jiménez

WE find ourselves with what could be termed a CD of encounters, of the popular or pseudo-popular and the cultured; Spanish and Italian poetry, Mudarra, Fuenllana, Pedro Guerro and Juan Vázquez. These meetings had Seville as their centre point and numerous cultural reunions united writers, musicians, the learned and all those who excelled in their particular profession. In this atmosphere such musical repertoires were heard and developed.

The Venetian ambassador Andrea Navagero attended the wedding of Charles V and Isabel of Portugal in Seville. He left us some interesting observations about the city. In his opinion, of all the cities in Spain that he had visited, Seville was the most similar to those of Italy. Germans, Flemish, French and Italians lived in cosmopolitan Seville. This city that had more than 100,000 inhabitants also boasted some of the most influential Spanish lines of titled nobility, such as the Duke of Medina Sidonia, the Duke of Arcos and the Duke of Medinaceli. Such people rubbed shoulders with other nobles and the great merchants and bankers of the city, with some on a quest for fortune and others in search of a title. The atmosphere in Seville was full of life, and so it flowered culturally in line with an equally fertile

mercantile activity. Thus the humanist wave found a rich source of inspiration.

In 1534 the book by Baldassare de Castiglione *Il cortigiano* (1528) was translated into Spanish by Juan Boscán for Garcilaso de la Vega. The papal ambassador of the court of Carlos V helped increase the popularity in Castille of the vihuela and the great *vihuela* players Luis de Guzmán, Luis de Narváez and Alonso de Mudarra. In the text translated by Boscán we are able to read the words of Juan Luis Alborg, which form one of the best examples of prose from the time of the Emperor: *"To me, music made skilfully by the book is very tuneful; but I think it is even better to sing with a vihuela. Nearly all the sweetness is in that which is sung alone, and one sees and understands this good style and its air by paying much attention and not distracting one's hearing with more than one voice as is often the case"*.

The first laws applicable to the *violero* were enacted in 1502 (published in 1527), highlighting the importance of this profession in the city from the beginnings of the 16th century onwards. These laws stated that the aspiring violero instructor must know how to construct vihuelas of various sizes as well as other instruments. Mid-way through the 16th century the vihuela co-existed with the lute

and the guitar. With the former it shared tuning, number of chords, playing technique and repertoire. Meanwhile the guitar may be considered as the younger brother of the two instruments. It was smaller with fewer strings (those with four chords had seven strings: the first string being single while the remaining six formed three double chords) and shaped in a figure of eight. Its ability to be strummed was one of its identifiable features. As the art of the *violeria* enjoyed good health in Seville, so did that of typography. The printing profession of Seville had a certain tradition of publishing works of music. Juan de León, who had printed in Osuna in 1551 *Villancicos y canciones de tres y cuatro* by Juan Vázquez would be responsible for the publication of *Tres libros de música en cifras para vihuela* by Alonso de Mudarra.

It appears that the printer Martín de Montesdoca would be the person to take up the work begun by Juan de León, carrying the art of the musical press to a point of singular perfection. Thus in 1554, he was responsible for printing the book of music for the vihuela titled *Orphénica lyra*., *"agora nuevamente a compuesto y fecho el músico Miguel de Fuenllana"*, according to its contract. Given the wide social sphere in which the *vihuela* developed, appreciated as much by the nobility as by the bourgeois, and

played not only by a minority of professionals but by amateur musicians also, its repertoire had commercial possibilities. This was highlighted by the significant number of copies published in each edition. In the case of *Orphénica lyra* a fraudulent edition that appeared only a few months later, possibly by the very same printer Montesdoca, added more copies to the thousand already printed. Clearly this increased the success of said publication.

We know little about the biography of Alonso de Mudarra in the years that preceded the publication of his book on the *vihuela* (1546), a date that coincided with his entry into the cathedral of Seville as a canon. Originally from the diocese of Palencia, he grew up in the house of the Duques del Infantado and under their auspices it appears that he travelled accompanying the Emperor in 1529 to Spanish territories in Italy. This fragmented profile is sufficient in order to understand the humanist spirit that is impregnated in the work of Mudarra. He may be considered as the quintessential writer of songs amongst all players of the vihuela. All compositions by Mudarra, included in this recording, are taken from the *Libro Tercero de Música*, scored for the organ to be played and sung with the vihuela; and in which there are Motetes, Psalms, Songs, Sonnets, Verses in Latin and *Villancicos*.

We discover Italian and Italianate poetry through the sonnets of Petrarch, *La vita fugge*, Sannazaro *O gelosía d'amanti* and the second verse by the poet Boscán *Claros y frescos ríos* where we see imitation of Petrarch and words reminiscent of Castiglione. Alongside this, Spanish tradition was to be represented by the ballads *Durmiendo iba el señor* and the melancholy *Triste estaba el rey David* or the picaresque *villancico*, *Isabel perdiste la tu faja*, a true example of contrapuntal artifice. We can also hear the lament written specifically for the premature death of the princess Doña María of Portugal, the first wife of Phillip II, in the sonnet with the form of a dialogue ¿*Qué llantos son aquéstos?*. This has an alternating double and triple beat, as does the latin planto *Regina qui mesto*, with its intense and dramatic emotions. Death equally is present in the double musical and textual homage *Recuerde el alma dormida*, coplas by Jorge Manrique who inspired his contemporaries Juan Navarro, Pere Alberch Vila and Melchor Robledo amongst others in the same way as Mudarra did. From the madrigals that inspire *La vita fugge* and *Claros y frescos ríos* to the more sober style of the ballads, we are able to appreciate the lyricism that Mudarra injects to all his songs and the perfect fusion of text and music that he achieves in his compositions.

Miguel de Fuenllana pertains to the category of professional *vihuela* players. It is possible that his

connection to Seville was based in his time in service of the Marquis of Tarifa, as is related to us by Brother Juan Bermudo. Anyway, around the time of the publication of his book in Seville, he was resident there and was married to Graciana Salazar. From 1560 he was to be found in the service of Isabel de Valois, the third wife of Phillip II. In this courtly atmosphere songs for both the voice and *vihuela* took up a privileged position. Fuenllana's predilection for the type of repertoire that was characteristic of the 16th century, is clearly visible in the following lines taken from the prologue of his *Orphénica lyra*: "*Turning now to consider the music that has been composed, I say that in all works, be they for three, four or six, all which are contained in this book (with the exception of duets), it was my intention to put words to them. It seems to me that the lyric is the soul of any composition and although a work that has been composed may be very good, without lyrics it truly appears to lack its spirit*"

Two works from Fuenllana's repertoire that were originally intended for the guitar with four chords feature on this recording. In a homophonic style, appropriate to its narrative character, the ballad *Paseavase el rey moro* also had been put into music by Luis de Narváez and Diego Pisador. It is linked to the tradition of frontier ballads dedicated to the

conquest of the Kingdom of Granada, where narration and the lament for the loss of Alhama forms one of the most outstanding pages of this collection of ballads. Also related to these ballads are the laments, with elegiac overtones, represented by the song *Si los delfines mueren de amores*. The popular style or imitation of the popular stems from the *villancicos* by Juan Vázquez, pertaining to the publication *Villancicos y canciones a tres y cuatro* (Osuna, 1551). Conserved in only one book of the original print, the musical integrity of these *villancicos* was made possible by the popularity they enjoyed amongst *vihuela* players. It would appear that the connection that Juan Vázquez had with Seville dates back to the decade of 1550, as a protégé of the sevillian noble Antonio de Zúñiga. In this way we can easily imagine him encountering Fuenllana.

In addition, this *vihuela* player coincided once again in Seville with Pedro Guerrero, another eminent composer of the city, whose biography continues to be quite elusive. Once more we return to Italianate poetry and to the cultured environments of the city with the *madrigal* *O más dura que mármol*, with text that comes from Garcilaso's *Égloga* I. The opening of the epistle by

Boscán *El que sin ti bivar* was published in the volume by Juan Vázquez *Recopilación de Villancicos y Sonetos a cuatro y cinco*, (Seville, 1560). The version by Fuenllana is precise: in the first verse the plainsong is played note for note. In the second, three voices are in counterpoint to the writer on the same plainsong. These songs highlight the preference declared by Fuenllana in the introductory text of *Orphénica lyra* for musical arrangements without glosses, apart from those added to the cadences and that are found in certain passages, in order not to diminish clarity in the contrapuntal framework.

It is more than likely that these songs rang out from the fingers and voices of the second lieutenant Cristóval de Sayas y Alfaro, the poet Baltasar de Alcázar, the painter Luis de Vargas, the composer Francisco Guerrero and the *vihuela* players Pedro de Madrid and Manuel Rodríguez. The illustrious group of humanists that feature in the portrait gallery of Francisco Pacheco present a Seville that enjoyed one of its most fruitful artistic epochs in the 16th century due to its protection by Apollo's lyre.

Juan Ruiz Jiménez

L'OUVRAGE que nous trouvons ici peut être qualifié de disque de rencontres: l'art populaire ou pseudo-populaire et l'art savant; la poésie castillane et la poésie italienne; Mudarra, Fuenllana, Pedro Guerrero et Juan Vázquez. Des rencontres où Séville sert de pôle de référence géographique et où les innombrables cénacles culturels qui accueillaient écrivains, musiciens, érudits et la fine fleur des cercles professionnels les plus divers constituaient l'ambiance où l'on venait écouter ces répertoires musicaux et où ils voyaient le jour.

L'ambassadeur vénitien Andrea Navagero, qui avait assisté à Séville au mariage de Charles Quint et d'Isabelle du Portugal, nous laisse d'intéressantes observations concernant la ville qui, à son avis, était, de toutes les villes espagnoles qu'il avait connues, celle qui ressemblait le plus aux villes italiennes: cette Séville cosmopolite de plus de 100 000 habitants où Allemands, Flamands, Français et Italiens cohabitaient avec les plus hauts titres de la noblesse castillane appartenant aux familles les plus puissantes, comme les ducs de Medina Sidonia, les ducs d'Arcos et les ducs de Medinaceli; d'autres familles nobles y étaient aussi installées, plus

apparentées, dans une symbiose parfaite, aux grands marchands et banquiers; les premiers étaient en quête d'argent tandis que les autres recherchaient plutôt les titres de noblesse et les honneurs d'hidalgos. C'est dans cette ambiance sévillane, débordante de vie, que prend essor une grande activité culturelle qui se déroule parallèlement aux activités commerciales, tout aussi prospères, et où les courants humanistes découvrent un riche bouillon de culture.

En 1534, est publiée la traduction espagnole du livre de Baldassare de Castiglione, *Il cortigiano* (1528) ou *Le Parfait Courtisan*, réalisée par Juan Boscán à la demande de Garcilaso de la Vega. Le nonce du pape à la cour de Charles Quint fut sans doute témoin de l'ascension de la popularité de la *vihuela* en Castille et a dû connaître probablement les grands interprètes de cet instrument musical: Luis de Guzmán, Luis de Narváez et Alonso de Mudarra. Dans la traduction de Boscán, au dire de Juan Luis Alborg, un des meilleurs auteurs d'ouvrages en prose à l'époque de l'empereur, nous pouvons lire: "*Il me semble que c'est une bonne musique que de chanter habilement comme l'explique le livre; mais je pense qu'il conviendrait*

d'avantage de chanter accompagné d'une vihuela. Parce que toute la douceur réside pratiquement dans le fait de chanter seul; on est de cette manière beaucoup plus attentif et on apprécie davantage la bonne manière et la chanson si l'oreille doit entendre une seule voix plutôt que si elle doit porter son attention sur plusieurs."

Les premières Ordonnances régissant le métier de fabricant de violes seront promulguées à Séville en 1502 —elles ne seront pas publiées avant 1527—, ce qui reflète bien l'implantation importante de ce métier dans la ville depuis les premières années du XVI^e siècle. Ces ordonnances disposent que l'aspirant à la profession de maître de viole devait savoir construire des *vihuelas* de différentes tailles, ainsi que d'autres instruments. Vers le milieu du XVI^e siècle, la *vihuela* cohabitait avec le luth et la guitare. Par rapport au premier, elle partage l'accordement, le nombre de jeux de cordes, la technique de l'interprétation et le répertoire; la guitare peut être considérée comme la "petite sœur" de ces deux instruments: elle possède une taille plus réduite, moins de cordes (celles à quatre jeux disposaient de sept cordes: la première était simple et les six autres formaient trois jeux doubles) et adoptait la forme d'un huit; sa technique du *rasgueado* (accords plaqués) constituait un de ses

grands traits d'identité. Certes, l'art de la lutherie jouira d'une bonne santé à Séville, mais celui de la typographie ne sera pas en reste et, en particulier, l'imprimerie sévillane acquerra une tradition dans le domaine de la publication d'ouvrages musicaux. Juan de León, qui avait imprimé à Osuna, en 1551, les *Chants de Noël et chansons à trois et à quatre voix* de Juan Vázquez, sera chargé de la publication, en 1546, des *Trois livres de musique chiffrée pour vihuela* d'Alonso de Mudarra. Tout semble indiquer que c'est l'imprimeur Martín de Montesdeoca qui poursuivra le labeur engagé par Juan de León, donnant à l'art de l'impression musicale un cachet d'une singulière perfection. Ainsi donc, en 1554, il se chargera de l'impression du *Livre de musique pour vihuela*, intitulé *Orphenica lyra* qui, dans les termes figurant sur le contrat, a été à nouveau composé et réalisé par Miguel de Fuenllana, musicien. Si nous considérons le vaste éventail social où la *vihuela* est à l'ordre du jour, fort prisée par la bourgeoisie mais aussi par la noblesse, interprétée aussi bien par des musiciens dilettantes et non seulement par une minorité de professionnels, son répertoire offrait d'innombrables possibilités commerciales, compte tenu de la grande quantité d'exemplaires correspondant aux différentes éditions; *Orphenica lyra* sera tiré à mille exemplaires auxquels il faudra

ajouter une édition frauduleuse apparue quelques mois plus tard que l'on peut imputer à l'imprimeur Montesdeoca en personne, lequel ne cessait d'en magnifier le succès.

Nous savons très peu de choses concernant la biographie d'Alonso de Mudarra relative à la période antérieure à la publication de son livre de *vihuela* (1546), date à laquelle il entre comme chanoine à la cathédrale de Séville. Originaire du diocèse de Palencia, il fut éduqué chez les ducs del Infantado et, semble-t-il, grâce aux faveurs de ceux-ci, il put accompagner l'empereur, en 1529, dans ses voyages dans les territoires espagnols situés en Italie. Mais ce profil succinct est suffisant pour comprendre l'esprit humaniste qui imprègne l'œuvre de Mudarra. Nous pouvons le considérer comme le compositeur de chansons par excellence parmi les joueurs de *vihuela*. Toutes les compositions de Mudarra figurant sur cet enregistrement sont extraites du *Libro Tercero de Música, en cifras y canto de órgano para tañer y cantar con la Vihuela* où apparaissent des motets, des psaumes, des *romances*, des chansons, des sonnets, des vers en latin, des *Villancicos*, etc. Nous verrons un bref panorama de la poésie italienne et italianisante à travers les sonnets de Pétrarque, *La vita fugge*, et de Sannazaro, *O gelosía d'amanti*, ou

la deuxième chanson du poète Boscán *Claros y frescos ríos*, où l'on peut déceler une certaine imitation de Pétrarque et quelques réminiscences de Castiglione. En guise de juxtaposition, la tradition castillane sera représentée par les *romances* *Durmiendo iba el señor* et le mélancolique *Triste estaba el rey David* ou le *villancico* picaresque *Isabel perdiste la tu faja*, véritable démonstration d'art contrapuntique. Nous pouvons apprécier également ses singulières lamentations à l'occasion de la mort prématurée de la princesse Marie de Portugal, la première femme de Philippe II, dans le sonnet présenté sous forme de dialogue *¿Qué llantos son aquestos?*, où alternent les mesures binaires et ternaires, ou dans le *planctus* latin *Regina qui mesto*, d'une intense émotion dramatique. La mort est aussi présente dans le double hommage musical et textuel de *Recuerde el alma dormida*, couplets de Jorge Manrique qui, à l'instar de Mudarra, constituèrent une source d'inspiration pour ses contemporains Juan Navarro, Pere Alberch Vila et Melchor Robledo, entre autres. Depuis le style caractéristique du madrigal qui donne vie à *La vita fugge* ou à *Claros y frescos ríos* jusqu'au style plus sobre des *romances*, dans toutes les chansons de Mudarra nous pourrions apprécier le lyrisme qui les imprègne et la parfaite fusion qu'il obtient entre le texte et la musique de ses compositions.

Miguel de Fuenllana appartient à la catégorie des professionnels de la *vihuela*. Il est fort possible que ses rapports avec Séville remontent à l'époque où il fut au service de la marquise de Tarifa, comme il nous est rapporté par frère Juan Bermudo. Quoi qu'il en soit, à l'époque où son livre fut publié à Séville, il habitait bien cette ville et bien là d'ailleurs qu'il épousera Graciana Salazar. A partir de 1560, nous le trouvons au service d'Elisabeth de Valois, la troisième femme de Philippe II: un milieu courtois dans lequel les chansons pour une voix destinées à être accompagnées à la *vihuela* occupèrent sans aucun doute une place privilégiée. La prédilection de Fuenllana pour ce répertoire si caractéristique du XVI^e siècle est bien exprimée dans les commentaires suivants extraits de la préface de son *Orphenica lyra*: "*Si l'on parle de la composition musicale, je dirai que dans toutes ces œuvres, ainsi que celles à trois, à quatre, à cinq ou à six voix, ainsi que toutes les autres recueillies dans ce livre (à l'exception des duos), mon intention fut d'y ajouter les paroles, parce qu'il me semble que les paroles sont l'âme de toute composition, et même si toute composition musicale peut sembler excellente, sans les paroles on dirait qu'elle est dépourvue de tout esprit*".

Cet enregistrement a repris deux œuvres appartenant au répertoire de Fuenllana, destinées initialement à la

guitare à quatre jeux de cordes. Dans le style de l'homophonie antique, tout à fait adapté à son caractère narratif, le *romance* *Paseavase el rey moro* avait été aussi mis en musique par Luis de Narváez et Diego Pisador et rejoint la tradition des *romances* frontaliers consacrés à la conquête du Royaume de Grenade, dans lesquels la narration et les lamentations à l'occasion de la perte d'Alhama constituent une des plus belles pages de notre *romancero*. Les *endechas* (sortes de plaintes aux traits élégiaques), qui se trouvent en union étroite avec ces *romances*, sont représentées ici par la chanson *Si los delfines mueren de amores* (*Si les dauphins meurent d'amour*). Le style populaire ou imitant l'art populaire est représenté par les *villancico* de Juan Vázquez, lesquels appartiennent tous au recueil *Villancicos y canciones a tres y cuatro* (Osuna, 1551). Un seul livre seulement de ce recueil original put être conservé, mais la version intégrale de ces *villancicos* est devenue possible grâce au succès que ceux-ci acquirent auprès des joueurs de *vihuela*. Les rapports de Juan Vázquez avec Séville remontent, semble-t-il, aux années 1550, quand il était placé sous les auspices du noble sévillan Antonio de Zúñiga; il n'est pas difficile d'imaginer qu'il put connaître Fuenllana.

Le joueur de *vihuela* fait aussi la connaissance de Pedro Guerrero, autre compositeur célèbre de

Séville dont la biographie, dans une grande mesure, nous reste bien secrète encore aujourd'hui. Nous avons affaire de nouveau à la poésie italianisante et aux milieux cultivés de la ville grâce au madrigal *O más dura que mármol*, dont le texte précède l'*Eglogue I* de Garcilaso. Le début de l'épître de Boscán, *El que sin ti bivar*, apparut dans la publication du volume de Juan Vázquez, *Recopilación de Villancicos y Sonetos a cuatro y a cinco* (Séville, 1560). Dans la version de Fuenllana, une précision est apportée: dans le premier vers, les paroles sont interprétées en plain-chant. Dans le deuxième, nous trouvons trois voix en contrepoint de l'auteur sur le même plain-chant.

Ces compositions reflètent bien la préférence que Fuenllana n'hésite pas à reconnaître, dans l'introduction de son *Orphenica lyra*, pour les arrangements musicaux vocaux sans variations, à

l'exception des modifications apportées aux mesures et dans certains passages, dans le but de conserver la clarté de la composition contrapuntique.

Il est fort probable que ces chansons aient été jouées et chantées par l'officier porte-drapeau Cristóval de Sayas y Alfaro, le poète Baltasar de Alcázar, le peintre Luis de Vargas, le compositeur Francisco Guerrero et les interprètes de *vihuela* Pedro de Mesa, Pedro de Madrid et Manuel Rodríguez, toute une pléiade d'humanistes que l'on retrouve dans la galerie de portraits réalisés par Francisco Pacheco, témoignage d'une Séville qui, sous la protection de la lyre d'Apollon, vit ces années du XVI^e siècle comme une de ses périodes artistiques les plus fertiles.

Juan Ruiz Jiménez

1.- O MAS DURA QUE MARMOL (Garcilaso)

O más dura que mármol a mis quejas,
y al encendido fuego en que me quemo
más elada que nieve, Galatea!
Estoy muriendo y aun la vida temo;
témola con razón, pues tu me dexas
que no hay sin ti el bivar para qué sea.
Vergüenza he que me vea
ninguno en tal estado,
de ti desamparado,
y de mí mismo yo me corro agora.
¿De un alma te desdénas ser señora,
donde siempre moraste
no pudiendo d'ella salir una ora?

Salid sin duelo, lágrimas corriendo.

Tu dulce habla, ¿en cuya oreja suena?
Tus claros ojos, ¿a quien los bolviste?
¿Por quién tan sin respecto me trocaste?
Tu quebrantada fe, ¿do la pusiste?
¿Cual es el cuello que, como en cadena
de tus hermosos brazos añudaste?

No hay corazón que baste,
aunque fuese de piedra,
viendo a mi amada yedra

1.- OH GALATEA, HARDER THAN MARBLE (Garcilaso)

*Oh Galatea, harder than marble to my repinings
colder than snow
to the blazing flame I burn in
I die but must endure a living death
because you left
the point of life has gone with your rejection
ashamed am I thus to be seen
by you cast off
I blush with shame*

*You now scorn the soul wherein you used to dwell
Unable to leave it for an hour.*

Flow tears shamelessly

*On whose ears does your sweet voice now sing
Into whose eyes do your fair eyes respond?
¿For whom so cruelly did you exchange your slave
your broken faith, where did you bestow it
whose is the neck your silken arms entwine?*

*There is no heart that could endure
Even it were made of stone
To feel its ivy like beloved*

de mí arrancada, en otro muro asida,
y mi parra en otro olmo entretejida,
que no se esté con llantos deshaziendo
hasta acabar la vida.

Salid sin duelo, lágrimas corriendo.

2.- SONETO II. SI POR AMAR, EL HOMBRE SER AMADO

(Anónimo)

Si por amar, el hombre ser amado
merece y por querer bien, ser querido,
no sé yo, por qué soy aborrecido,
mas se que siempre duro en este estado.

Si un coração senzillo y no doblado,
merece un amar cierto y fingido,
Quàn desdichado devo de aver sido,
pues, lo que se me deve aùn no me an dado.

Y, si por servir siempre a porfía,
se alcança galardón de estos oficios,
sin que más repliques ni me alegues.

Ámame, pues que te amo, ánima mía;
Quiéreme, pues te adoro y no me niegues
el galardón devido a mis servicios.

*Prune out, and to another wall firmly climbing,
Its vine on to another elm entwined?
There is no heart that would no melt in tears
Until its life would, thus, consume.*

Flow tears, shamelessly.

2.- IF MAN DESERVES BY LOVING, TO BE LOVED

(Anonymous)

*If man deserves, by loving, to be loved
By wishing well to be reciprocated
I do not know why I am so abhorred
But such a fate I know I must endure*

*If the true heart, not twisted
Deserves a true and not pretended love
How wretched must I be,
For what is owed to me, was never paid?*

*If by faith relentlessly
One should achieve reward by thus behaving
Love me, for I thee love, my soul.*

*Oh cease your cold indifference!
Love me for I do thee adore. Deny me not
The prize that to my favours is thus justly owed.*

3.- LA CARTA DE BOSCAN

(Boscán)

El que sin ti bivar ya no querría,
y ha mucho tiempo que morir dessea,
por ver si tanto mal, se acabaría,
a tu merced suplica que esta lea,
porque no es para durar más parte,
sin que de algún alivio se provea.

4.- SONETO VI EN ITALIANO. O GELOSÍA D'AMANTI (Sannazzaro)

O gelosía de amanti horribil freno,
Che in un punto mi tiri et tien si forte;
O sorella de le empia et cruda morte,
Che con tua vista turbi il ciel sereno.

O serpenti nascosto in dolce seno
Che con tue voglie mie speranze (hai) morte;
Tra felice successi adversa sorte;
Tra soave vivan de aspro beneno:

Di cual boca infernal nel mondo uscisti,
O crudel mostro, O peste di mortali,
Per far gli giorni miei si oscuri et tristi?

Tornati in già, non aumentar miei mali;
infelice paura, ad quid venisti?
Hor non bastaba amor con li suoi strali?.

3.- BOSCAN'S LETTER

(Boscan)

*He whom, without you, life does not exist?
And simply longs to die,
And put and end to so much sorrow,
Begs thee to read these words
So much a longing will not long survive
If no relief at all is brought to him.*

4.- SONETO VI. O GELOSÍA D'AMANTI (Sannazzaro)

*Oh, jealousy, lover's horrible restraint,
which instantly pull and hold me so hard
Oh, impious and cruel death's sister
whose sight clouds the serene sky.*

*Oh, in sweet bosom hidden snakes
which have killed my hopes with your wishes
adverse fate after happy event,
bitter poison after sweet food.*

*Which infernal mouth you did come from,
Oh, cruel monster, Oh, mortal's plague,
to wake my day so dark and sad?*

*Holdback, do not return my grieves
unhappy fear, why did you come?
Was love with his arrows not enough?*

5.- YSABEL
(Anónimo)

Ysabel, perdiste la tu faja;
Hèla, por do va, nadando por el agua.
¡Ysabel, la tan garrida!

6.- SONETO I y VERSO I EN LATIN
(Anónimo)

A la muerte de la Serenísima princesa Doña
Maria Nuestra Señora

¿Que llantos son aquestos? ¿que fatiga
Es esta? ¿que tristeza es la que veo?.
Murio nuestra princesa, la qual creo,
Que fue mas de virtud que nadie, amiga.
Como en los mesmos dioses, la enemiga
Del hombre asi ejecuta su deseo.
Si que la muerte puede, segun beo,
Hazer que lo mortal el alma siga.
¿Pues que es de su poder, de su grandeza?
Agora todo le es sin fruto y vano;
Desamparole todo, al paso fuerte.
¡O, miserable y frágil ser humano!
¡O, quan poca zeniza en tal tristeza
La llama y resplandor claro, convierte!

5.- ISABEL
(Anonymous)

*Isabel, you lost complexion.
There she is, swimming in the water.
Isabel, most beautiful.*

6.- SONETO I Y VERSO I EN LATIN
(Anonymous)

In the death of Our Lady the Princess Doña María

*What are these tears? What troubles do
Fatigue me? What sorrow is this I feel?
Our princess died, whom I knew well to be
The friend of virtue, more than all.
How dares the enemy of man thus on the very gods
Cause death?
For death can, so it seems,
Make mortal flesh follow immortal soul.
What has become of all her grace an grandeur,
Now it is all but fruitless and in vain?
For on her final step by all she was abandoned
Oh miserable, Oh fragile human being.
How very little ash can snuff
The flame so only sorrow shines.*

Regina qui mesto spectas cenotaphia vultu,
Quid stas quin largo perluis imbregenas?
Occidit, occidirem princeps, sed qualen
nulla dederunt tempora]
Sed qualem tempora nulla dabunt.

Corripit accipiter meliorem examine praedam
mors ¡o, crudelis! ¡o, rimaque, quae rapis!
Philipus in terris mihi sponsus in ethere Christus
si sors plus posset plura datura fuit.

Nil nihi vobis cum iam mors et vita valet,
nan vivo faelix non moritura Deo.
Hec mihi sit vita; haec requies eterna laboram
cetera nam semper, sors violenta rapit.

7.- QUIERO DORMIR
(Anónimo)

Quiero dormir y no puedo,
que el amor me quita el sueño.
Manda pregonar el rey
por Granada y por Sevilla
que todo hombre enamorado
que se case con su amiga.
¿Que haré? triste, cuitado,
que era casada la mía.

*Ye, Queen, sadly looking at the Royal cenotaph
Why are you remaining without tears?
A princess died, a princess like no other.
The hawk took hold the most precious prey.
Oh Death, the most cruel!*

*Oh sweeping breakup!
On earth, Philip is my husband,
Christ in Heaven.
I'll give more, if I could.*

*Farewell to life and death, since had happily lived,
I shall live in God.
Thus here is my eternal rest
Fate always blows the remains away.*

7.- I WANT TO SLEEP
(Anonymous)

*I want to sleep but I can not
For love does steal my dream away
The king proclaims
In Granada and Seville
That every man in love
Shall marry his beloved
But me? What shall I do?, sad and distraught
For mine has been elsewhere bestowed?*

8.- LAS ENDECHAS

(Anónimo)

Si los delfines mueren de amores,
triste de mí, ¿qué harán los hombres
que tienen tiernos los coraço-
nes?

Si cuando viene el penar durase,
no habría mármol que no quebrase.
¿Qué no hará el corazón de carne?

No cogerás flores del valle,
sino del risco do no ando nadie,
porque aunque tarde siempre los halle.

¿Para qué es, dama, tanto quereros?
para perderme y a vos perderos,
más valiera nunca veros.

9.- NO SÉ QUÉ ME BULLE

(Anónimo)

No sé qué me bulle en el carcañar,
que no puedo andar.
Yéndome y viniéndome a las mis vacas,
no sé qué me bulle entre las calças
que no puedo andar.

8.- ENDECHAS

(Anonymous)

*If dolphins die of love
Oh wretched self! How will the men survive
Whose hearts are only mellow?*

*If when sorrow comes, it will not part
No marble could endure it
What harm does then await the hearts of flesh?*

*Pick'st not the valley flowers
But from the cliff where no one walks
For, e'en if late, they can oft be found.*

*That's for dear lady, so much love
To get you lost and get myself lost too?
Would better be to see thee never more.*

9.- I DO NOT KNOW WHAT STIRREST IN

MY HEEL (Anonymous)

*I do not know what stirrest in my heel
That I cannot walk
To and fro amongst my cows
I do not know what stirs in my breeches
That I cannot walk.*

10.- COVARDE CAVALLERO

(Anónimo)

- Covarde cavallero,
¿de quién avedes miedo,
durmiendo connigo?
- De vos, mi señora,
que tenéis otro amigo.
- ¿Y desso aveys miedo,
covarde cavallero?

11.- DE LOS ÁLAMOS VENGO, MADRE

(Anónimo)

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

12.- SONETO IV. LA VITA FUGGE

(Petrarca)

La vita fugge, et non se arresta un hora;
Et la morte ven diestro a gran giornate;
Et le cose presente et le passate
Mi danno guerra, et le future ancora.

10.- COWARDLY KNIGHT

(Anonymous)

*Of whom are you afraid
when with me lying?
Of you, my lady,
for you have a lover
and that do you fear
cowardly knight?*

11.- I COME FROM THE POPLARS

(Anonymous)

*I come from the poplars, mother
from watching them sway in the air
from the poplars of Seville
where I saw my sweet heart.*

12.- SONETO IV. LA VITA FUGGE

(Petrarca)

*Life flies and does not stop a minute
and death comes at a short distance,
and things past and present
and even future ones, torment me.*

E'l rimembrar, et l'aspettar m'accora
Or quinci or quindi sì, che'n veritate,
Se non ch'i ho dime stesso pietate,
Y sarei già di questi pensier fora.

Torna mi avanti se alcun dolce mai
Ebbe'l cor tristo; et poi dall'altra parte
veggio al mio navigar turbati y venti.

Veggio fortuna in porto, et stanco mai
il mio nocchier, et rotte arbore et sarte;
E il lumi bei, che mirar soglio, spenti.

13.- CANCION III. CLAROS Y FRESCOS
RÍOS (Boscán)

Claros y frescos ríos que mansamente vais
siguiendo vuestro natural camino;
desiertos montes míos, que en un estado estáis
de soledad muy triste de contino;
aves, en quien hay tino
de estar siempre cantando;
árboles que vivís,
y en fin también morís,
perdiendo a veces tiempo y ganando;
oidme juntamente
mi box amarga, ronca y tan doliente!
Pues quiso mi ventura
que hubiese de apartarme

*Both remembering and hoping worry me
The same way, and it is very true
That if I did not pity myself
I would not about such things.*

*I evoke heart's sweetness
if I ever had it and besides
I prevent my stormy sailing.*

*I see fortune at harbour, and tired is
my pilot, and broken my wasts
and beautiful lights, extinguished.*

13.- SONG 3. CLEAR AND FRESH RIVERS
(Boscán)

*Oh fresh and clear rivers
that tamely flow
following your natural course
Oh my most deserted hills
for ever lonely.
Oh birds in whom there is a wish
to always sing
Oh trees that live and eventually die
sometimes losing your time and sometimes gaining it
listen to me,
listen to my bitter, sorrowful voice.
Because my fate was so
I had to part from whom*

de quien jamás osé pensar partirme;
en tanta desventura
conviene consolarme,
que no es agora tiempo de morirme.

El alma ha de estar firme:
que en un tan bajo estado
vergonzosa es la muerte;
si acabo en mal tan fuerte,
todos dirán que voy desesperado;
y quien tan bien amó
no es bien que digan que tan mal murió.

Cuanto veo me carga;
muestro holgar con ello,
por pasar y vivir entre la gente.

Si cayo con la carga,
levanto, y no querello;
y sabe Dios lo que mi vida siente.
Mas tan crudo accidente
¿por qué no resiste?,
¿por qué mi sufrimiento
no esfuerza al sentimiento?

Cobra buen corazón, mi alma triste,
que yo la veré presto,
y miraré aquel cuerpo y aquel gesto.

*I never dared to think of leaving
In such unhappiness
I must console myself
For it is now not yet my time to die.*

*My soul must now be firm
for in such lowly state
death is but shameful
if I in such bad evil end
all them will say I loved in faith
and he who so well loved
must not so badly finish.*

*All things I see just burden me but
Y show pleasure in them pretend to be pleased,
to be in peace and share it with all people.*

*If I bear such burden
I get up and not complaining
and only God knows of my sufferings,
How them become such mishaps
How come they not give in?
How come my sufferings not
soften her hard heart?*

*Oh my good heart and sad soul
gain strength, for will see her briefly
and I will contemplate that body and that gesture.*

14.- ROMANCE II . TRISTE ESTAVA EL REY
DAVID (Anónimo)

Triste estava el rey David;
triste y con gran pasión,
quando le vinieron nuevas
de la muerte de Absalón.

Ellos mismos fueron patria
de tu muerte y mi pasión,
no te quisiera ver muerto
sino vivo en mi prisión,
que aunque me será desobediente
yo te otorgara perdón.
Fili mihi.

15.- PASSEAVASE EL REY MORO
(Romance anónimo)

Passeávase el rey moro,
por la ciudad de Granada,
cartas le fueron venidas,
como Alhama era ganada.
¡Ay, mi Alhama!

Por el Zacatín arriba,
subido se había'l Alhambra.
Que se toquen sus trompetas,

14.- ROMANCE 2. KING DAVID WAS SAD
(Anonymous)

*King David was sad
Sad with great love
when news to him
of Absalon's death arrives:*

*"He himself was in the land
of death and love
I would not want him killed
only alive in my prison
His disobediener I would always pardon"
Fili mii.*

15.- THE MOORISH KING RIDES UP
AND DOWN (Anonymous)

*The Moorish King rides up and down,
Through Granada's royal town;
Letters to the monarch tell
How Alhama's City fell;
Woe is me, Alhama!*

*Through the street of Zacatin
When the Alhambra's walls he gained,
On the moment he ordained*

sus añafles de plata.
¡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 viejo alfaquí,
de la barba cruda y cana:
mataste los Bencerrajes
que eran la flor de Granada.
¡Ay, mi Alhama!

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

16.- CANCION II. RECUERDE EL ALMA
DORMIDA (Jorge Manrique)

Recuerde el alma dormida
avive el seso e despierte, contemplando
cómo se pasa la vida;

*That the trumpet straight should sound
With the silver clarion round.
Woe is me, Alhama!*

*"Friends, ye have, alas, to know
Of a most disastrous blow;
That the Christians, stem and bold,
Have obtained Alhama's hold."
Woe is me, Alhama!*

*Out then spoke old Alfaqui,
With his beard so white to see,
"Good King! this thou hast deserved.
By thee were slain, in evil hour,
The Abencerrage, Granada's flower;
Woe is me, Alhama!"*

*And for this, O King is sent
On thee a double chastisement;
Thee and thine, thy crown and realm,
One last wreck shall overwhelm".
Woe is me, Alhama!*

16.- SONG 2. REMEMBER DORMANT SOUL
(Jorge Manrique)

*Let from its dream the soul awaken,
And reason mark with open eyes
The scene unfolding,*

cómo se viene la muerte
tan callando.
Cuán presto se va el placer,
como después de pasado
da dolor; cómo, a nuestro parescer,
cualquiera tiempo pasado
fue mejor.

Nuestra vidas son los ríos
que van a dar a la mar,
qu'es el morir.
Allí van los señoríos
derechos a se acabar e consumir.
Allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
e más chicos, allegados, son iguales
los que viven por sus manos
e los ricos.

Así, con tal entender,
todos sentidos humanos
conservados, cercado de su mujer
y de sus hijos, hermanos
e criados, dio el alma a quien se la dio
(el cual la ponga en el cielo
en su gloria),
que aunque la vida perdió,
dexonos hartos consuelo
su memoria.

*How lightly life away is taken, How cometh
Death in stealthy guise, At last beholding;
What swiftness hath the flight of pleasure
That, once attained, seems nothing more
Than respite cold;
How fain is memory to measure
Each latter day inferior to those of old.*

*And thus, his hopes so nobly founded,
His senses clear and unimpaired*

*So none could doubt him,
With spouse and offspring fond surrounded,
His kinsmen and his servants bared
And knelt around him,*

*He gave his soul to Him who gave it,
(May God in heaven ordain it place
And share of glory!)
And left our life as balm to save it,
And dry the tears upon our face!
His deathless story.*

17.- ROMANCE I. DURMIENDO YVA EL
SEÑOR (*Romance anónimo*)

Durmiendo yva el Señor,
en una nave en la mar;
Sus discípulos con El,
que no lo osan recordar.

El agua, con la tormenta,
començóse a levantar;
las olas cubren la nave.
que la quieren anegar.

Los discípulos con miedo,
començaron de llamar
diziendo Señor, Señor
quieras nos presto librar.

Y despierto el buen Giesú
començóles de hablar.

17.- ROMANCE 1. OUR LORD WAS ASLEEP
(*Anonymous*)

*Our Lord was asleep
in a boat on the sea;
His disciples were with him
who don't even dare to remember.*

*The water, in the storm
started to get rough
the waves covered the boat
as if wanting to sink it.*

*The disciples, full of fear
started to call,
our lord, my lord!
free us from this mortal danger.*

*And awoken to appease them
with his words.*

Agradecimientos a:

José Armenta Vergne
M.^a del Mar Rodríguez Prieto
Francisco Núñez Roldán

Por su colaboración en la traducción de los textos literarios.

Edición del libreto: José María Martín Valverde
Asesoramiento Musical: Guillermo Peñalver

© Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales, 2001

Depósito Legal: SE-1019-1