

Ac 2
1536

Les Luthistes espagnols du XVI^e Siècle

(Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts)

Von

G. MORPHY

Mit 5 Tafeln und einem Vorwort von **F. A. Gevaert**

Französischer Text revidiert von **Charles Malherbe**

Deutsche Übersetzung von **Hugo Riemann**

✱

BAND I

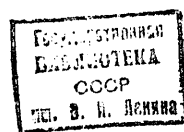


LEIPZIG 1902

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

ПОСЛУЖИТЕЛЬНЫЙ МАГАЗИНЪ
ПОСЛУЖИТЕЛЬНЫЙ МАГАЗИНЪ
ПОСЛУЖИТЕЛЬНЫЙ МАГАЗИНЪ

Alle Rechte vorbehalten.



U-22891-62

À. S. M. LA REINE RÉGENTE D'ESPAGNE

HOMMAGE RESPECTUEUX DE L'AUTEUR

Les luthistes espagnols du XVI^e siècle.

PRÉFACE.

n présentant ce volume au public spécial des musiciens curieux du passé de leur art, je remplis un engagement contracté, il y a plus de trente ans, envers un homme auquel m'unissaient les liens d'une amitié restée toujours sans nuage. Je me sens très honoré d'être le premier à signaler l'apparition d'un travail appelé à jeter une vive lumière sur un des points les plus intéressants et les plus ignorés de l'histoire de la musique occidentale. Au reste, je me suis senti d'autant mieux préparé à cette tâche, que les origines de l'ouvrage du comte Morphy font partie de mes souvenirs personnels, et que j'ai suivi l'élaboration du volume depuis le début jusqu'à la fin. Le lecteur prendra donc peut-être quelque intérêt aux faits que je vais raconter brièvement.

A la suite des événements politiques qui bouleversèrent l'Espagne en 1868, Morphy avait quitté son pays et s'était réfugié à Paris avec les plus fidèles serviteurs de la dynastie. J'y fis sa connaissance vers la fin de cette année, et captivé bientôt par son abord sympathique, intéressé par son talent de musicien, par sa conversation distinguée, je me liai avec lui. A cette époque Directeur général de la musique à l'Opéra, je profitais souvent de mes heures de loisir pour aller travailler à la Bibliothèque de la rue de Richelieu. Un des plus anciens conservateurs, M. Richard, grand amateur de chant et de théâtre, m'avait pris en amitié et me signalait les raretés musicales de ce riche dépôt. C'est ainsi que le *Libro de Vihuela* de Don Luis Milan m'était tombé sous la main, deux ou trois mois avant l'arrivée du comte Morphy à Paris. Séduit, dès le premier coup d'oeil, par les mélodies des *romances viejos* et des *villancicos*, notées sur la portée, je m'étais mis patiemment à traduire aussi dans notre usuelle écriture musicale les accompagnements de luth, notés en tablature, de quelques-unes de ces cantilènes, ainsi qu'une couple de *pavanes* et de *fantasias*.

La première fois que Morphy vint me voir chez moi, je lui montrai et lui fis entendre les pièces déchiffrées par moi. Il en fut aussi frappé que je l'avais été, et nous fûmes d'accord pour constater qu'en fait de musique instrumentale et mono-

Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts.

VORWORT.

ndem ich den vorliegenden Band dem Sonderkreise derjenigen Musiker vorstelle, welche nach Aufschlüssen über die Vergangenheit ihrer Kunst verlangen, erfülle ich ein Versprechen, dass ich vor mehr als dreissig Jahren einem Manne gegeben, mit dem mich das Band einer durch keine Wolke getrübbten Freundschaft verknüpfte. Ich schätze es mir zur besonderen Ehre, als erster auf das Erscheinen einer Arbeit hinweisen zu dürfen, die berufen ist, über eine der wichtigsten und am wenigsten erforschten Phasen der abendländischen Musikgeschichte helles Licht zu verbreiten. Übrigens fühlte ich mich für diese Aufgabe um so besser vorbereitet, als die ersten Anfänge des Werks des Grafen Morphy Gegenstand meiner persönlichen Erinnerungen sind und ich die Ausarbeitung des Bandes von Anfang bis zu Ende verfolgt habe. Vielleicht nimmt der Leser einiges Interesse an dem Sachverhalt, den ich in Kürze darstellen werde.

Zufolge der politischen Umwälzungen des Jahres 1868 in Spanien hatte Morphy sein Vaterland verlassen und war mit den ergebensten Anhängern der Dynastie nach Paris geflüchtet. Ich machte seine Bekanntschaft gegen Ende des Jahres; durch sein sympathisches Wesen gefesselt und durch seine musikalische Begabung und seine gewählte Unterhaltung angezogen, trat ich ihm bald näher. Ich war damals Generalmusikdirektor der Grossen Oper und benutzte häufig meine Mussestunden, um in der Bibliothek der Rue Richelieu zu arbeiten. Einer der ältesten Konservatoren derselben, M. Richard, der sich speziell für Gesang und Theater interessierte, hatte mich in sein Herz geschlossen und machte mich auf die musikalischen Raritäten dieser reichen Sammlung aufmerksam. So kam es, dass mir der *Libro de Vihuela* von Don Luis Milan in die Hände kam, etwa zwei oder drei Monate vor der Ankunft des Grafen Morphy in Paris. Gleich beim ersten Anblick fesselten mich die auf Linien notierten Melodien der *Romances viejos* und der *Villancicos*, und ich begann in geduldiger Arbeit auch die in Tabulatur notierten Lautenbegleitungen einiger dieser Gesänge, sowie auch ein paar *Pavanas* und *Fantasias* in unsere heutige Notenschrift zu übertragen.

Als mich Morphy zum ersten Male in meiner Wohnung aufsuchte, zeigte ich ihm die von mir übertragenen Stücke und spielte sie ihm vor. Er war durch dieselben nicht minder überrascht als ich selbst es gewesen, und übereinstimmend.

dique nous n'avions pas soupçonné jusque là l'existence, au XVI^e siècle, d'œuvres aussi remarquables. Voyant mon nouvel ami sans occupation régulière à Paris, désœuvré comme tout homme jeté brusquement dans l'émigration, tandis que mes fonctions à l'Opéra ne me laissaient guère le temps de me consacrer à un travail de longue haleine, je lui conseillai de ressusciter les œuvres du génial luthiste espagnol, contemporain de Charles-Quint, en traduisant sur la portée le contenu entier du précieux volume de la grande bibliothèque parisienne. Il se déclara prêt à entreprendre une besogne déjà intéressante pour tout musicien, à plus forte raison pour un musicien espagnol attaché de cœur à son pays. Je le menai à la Bibliothèque, où je le présentai à mon ami Richard, qui lui procura toutes les facilités possibles pour mener à bout l'entreprise projetée. D'abord un peu rebuté par la maussade tablature, Morphy se familiarisa bientôt avec ce grimoire, et poursuivit son labeur avec une passion telle qu'au printemps de 1870 il avait achevé de transcrire en notation ordinaire, non-seulement le recueil de Milan, mais encore un autre volume espagnol de contenu analogue, celui de Pisador, le luthiste de Philippe II.

Vers la fin de l'année 1871 le comte Morphy fut nommé par la Reine Isabelle précepteur du jeune roi Alphonse XII, et accompagna à Vienne son auguste pupille appelé à y compléter ses études. Pendant son séjour dans la capitale de l'Autriche, mon studieux ami ne perdit pas de vue son projet et visita assidûment les riches collections musicales de la Palatine. Le catalogue bibliographique inséré parmi les notes suivantes prouve avec quel soin minutieux ont été relevés les ouvrages relatifs à la littérature du luth. En 1875 le roi Alphonse rentra dans l'Espagne pacifiée et monta sur le trône de ses pères. Le comte Morphy resta à son service en qualité de secrétaire privé et, après sept ans d'absence, revit son pays où il fixa désormais sa résidence.

A partir de cette époque il consacra ses moments de liberté, bien rares, à l'œuvre dont il avait fait le but intellectuel de son âge mûr, et qu'il résolut d'étendre en y comprenant tous les livres de luth publiés en Espagne au XVI^e siècle. Il avait terminé sa besogne en 1897; je le vis alors pour la dernière fois. Déjà souffrant depuis quelque temps, il s'occupait de trouver un éditeur (ce qui se rencontre difficilement pour un travail d'érudition musicale), lorsqu'il fut enlevé à la tendre affection d'une compagne dévouée et d'une fille qu'il idolâtrait. Ces deux femmes d'élite ont vaillamment accepté la tâche ardue de réaliser la publication de l'ouvrage posthume, et c'est à leur soin pieux, à leur persévérance inlassable que le monde musical devra de connaître les productions des luthistes espagnols du XVI^e siècle.

Il est presque superflu de faire ressortir ici l'intérêt

gestanden wir, dass wir auf dem Gebiete der Instrumentalmusik und der begleiteten Monodie des 16. Jahrhunderts die Existenz so bedeutsamer Werke bis dahin nicht geahnt hatten. Da ich meinen neuen Freund ohne regelmässige Beschäftigung in Paris zum Müssiggang verdammt sah, wie es ja für einen plötzlich ins Ausland verschlagenen nur natürlich war, während mir meine Thätigkeit an der Grossen Oper schwerlich Zeit liess, mich einer so langwierigen Arbeit zu widmen, so riet ich ihm, die Werke des genialen spanischen Lautenmeisters, des Zeitgenossen Karls V., zu neuem Leben zu erwecken, indem er den Gesamthalt des kostbaren Bandes der grossen Pariser Bibliothek in die moderne Notenschrift übertrüge. Er erklärte sich bereit, eine Arbeit zu unternehmen, die an sich schon für jeden Musiker interessant sei, ganz besonders aber für einen von Herzen seinem Vaterlande anhängenden spanischen Musiker. Ich führte ihn nun in die Bibliothek und stellte ihn meinem Freunde Richard vor, der ihm alle möglichen Bequemlichkeiten vermittelte, um das ins Auge gefasste Unternehmen durchführen zu können. Anfangs etwas abgeschreckt durch die umständliche Tabulaturnotierung, befreundete er sich doch bald mit den unheimlichen Zeichen und förderte seine Arbeit mit solchem Eifer, dass er im Frühjahr 1870 nicht nur die Übertragung der Sammlung Milans, sondern auch diejenige eines anderen spanischen Werkes von ähnlichem Umfange, desjenigen von Pisador, dem Lautenisten Philipps II. beendet hatte.

Gegen Ende des Jahres 1871 wurde Graf Morphy von der Königin Isabella zum Erzieher des jungen Königs Alfons XII. ernannt und begleitete seinem erlauchten Schüler nach Wien, wo derselbe seine Studien abschliessen sollte. Während des Aufenthalts in der Hauptstadt Österreichs verlor mein eifriger Freund seinen Plan nicht aus dem Auge und durchforschte fleissig die reichen Musikbestände der Hofburgbibliothek. Das bibliographische Verzeichnis, welches die folgende Arbeit enthält, beweist, mit welcher peinlichen Sorgfalt alle auf die Litteratur der Laute bezüglichen Werke ausfindig gemacht worden sind. 1875 kehrte König Alfons in das beruhigte Spanien zurück und bestieg den Thron seiner Väter. Graf Morphy blieb in seinen Diensten als Privatsekretär und sah so nach siebenjähriger Abwesenheit sein Vaterland wieder, in welchem er nun dauernd seinen Wohnsitz nahm.

Seit dieser Zeit widmete er die freilich nur mehr seltenen Momente der Freiheit dem Werke, in welchem er den geistigen Abschluss seiner Lebensarbeit erblickte, und das er auf Einbeziehung sämtlicher im 16. Jahrhundert in Spanien veröffentlichten Lautenbücher zu erweitern beschloss. 1897 hatte er die Arbeit beendet; damals sah ich ihn letzten Male. Schon seit einiger Zeit leidend, bemühte er sich, einen Verleger zu finden (was für musikwissenschaftliche Arbeiten nicht leicht ist), als er der zarten Fürsorge seiner treuen Lebensgefährtin und einer ihn vergötternden Tochter entrissen wurde. Diese beiden auserwählten Frauen haben heldenmütig die schwere Aufgabe übernommen, die Herausgabe des nachgelassenen Werkes zur That zu machen, und ihrer pietätvollen Sorge, ihrer nicht nachlassenden Beharrlichkeit verdankt die musikalische Welt die Bekanntschaft mit den Leistungen der spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts.

Es ist fast überflüssig hier hervorzuheben, in wie hohem

qu'offrent les compositions contenues dans les pages suivantes. Les personnes tant soit peu initiées au passé de notre art savent que les monuments de la musique instrumentale sont de date très récente, comparés à ceux qui se rapportent à la musique vocale, collective ou individuelle, non associée à des instruments. Tout musicien, qui veut se donner la peine d'étudier sur le vif le développement progressif du chant polyphone, réussit sans difficulté à remonter de Palestrina à Guillaume Dufay (1430), le père des contrepontistes franco-belges. S'il n'a en vue que la simple mélodie homophone, liturgique ou populaire, il peut encore atteindre quelques siècles plus haut. Mais dès qu'il essaie d'explorer les origines de la polyphonie instrumentale, de l'art symphonique, la merveilleuse création de l'Europe moderne, il se voit déjà arrêté net au dernier quart du XVI^e siècle. Au-delà de Frescobaldi et de ses précurseurs, le claveciniste anglais William Byrd (1585) et l'organiste vénitien Claude Merulo (1570), il n'aperçoit plus devant soi qu'un immense vide, hors une seule œuvre, un vrai incunable de l'art instrumental, le *Fundamentum organisandi* du maître aveugle de Nuremberg, Conrad Paumann (1470), antérieur de plus de cent ans à Merulo¹⁾. S'agit-il de chant monodique avec accompagnement, les monuments accessibles au musicien studieux s'arrêtent plus tôt encore: les *Nuove musiche* de Caccini, publiées en 1602, passent pour le plus ancien recueil d'œuvres de cette classe.

Et cependant tout le monde sait que ces vieux artistes ont eu de nombreux et de célèbres devanciers. En outre personne n'ignore le puissant développement qu'a pris au XVI^e siècle la culture des instruments à cordes, et en particulier la pratique du luth, non-seulement parmi les artistes de profession, mais dans les classes élevées de la société. Bien mieux, nos artistes contemporains, quand ils visitent les grandes bibliothèques musicales de l'Europe, ont l'occasion d'y contempler une assez importante quantité de livres de luth, manuscrits ou imprimés, recueils contenant des pièces instrumentales (morceaux d'exercice, airs à danser, transcriptions de motets ou de madrigaux), souvent aussi des cantilènes à une seule voix, de caractère courtoisanesque ou vulgaire, composées sur des textes italiens, espagnols, français, allemands, anglais, néerlandais, et accompagnées d'une partie instrumentale écrite d'un bout à l'autre.

Malheureusement le contenu musical de ces volumes précieux reste absolument inintelligible aux musiciens actuels, caché qu'il est sous une cryptographie abstruse et bizarre, la *tablature*, notation qui indique, non pas les sons musicaux eux-mêmes, mais, s'il s'agit d'un instrument à clavier, la touche qui sert à produire le son voulu, si la musique est destinée à la viole ou au luth, la corde et le point de la corde à toucher par le doigt. Ce procédé d'écriture musicale, comportant une application distincte pour cha-

Grade die im vorliegenden Bande abgedruckten Kompositionen Anspruch auf Interesse haben. Wer nur einigermaßen sich um die Vergangenheit unserer Kunst gekümmert hat, weiss, dass die Denkmäler der Instrumentalmusik sehr jungen Datums sind im Vergleich zu denen der Vokalmusik, sowohl der mehrstimmigen als der nicht mit Instrumenten begleiteten einstimmigen. Ein Musiker, der sich der Mühe unterziehen will, an Musikwerken selbst die fortschreitende Entwicklung des mehrstimmigen Gesangs zu studieren, vermag dieselbe ohne Schwierigkeit von Palestrina zurück zu verfolgen bis zu Wilhelm Dufay (1430), dem Vater der französisch-niederländischen Kontrapunktisten. Für die einfache homophone Melodie, die kirchliche wie die weltliche, kann er noch mehrere Jahrhunderte weiter zurück gelangen. Aber sobald er versucht, die Anfänge der instrumentalen Mehrstimmigkeit, der symphonischen Kunst, der Wunderschöpfung des modernen Europa zu erforschen, sieht er sich gezwungen, schon beim letzten Viertel des 16. Jahrhunderts plötzlich halt zu machen. Jenseits Frescobaldis und seiner Vorläufer, des englischen Klavierkomponisten William Byrd (1585) und des venezianischen Organisten Claudio Merulo (1570) sieht er vor sich nur mehr eine endlose Leere, ausgenommen ein einziges Werk, eine wahre Inkunabel der Instrumentalmusik, das *Fundamentum organisandi* des blinden Nürnberger Meisters Konrad Paumann (1470)¹⁾, über hundert Jahre vor Merulo. Für die begleitete Monodie hören die dem Musik studierenden zugänglichen Monumente noch früher auf: Caccinis 1602 veröffentlichte *Nuove musiche* gelten als die älteste Sammlung von Werken dieser Klasse.

Doch weiss alle Welt, dass die alten Meister zahlreiche berühmte Vorgänger gehabt haben. Obendrein ist Niemandem unbekannt, welchen gewaltigen Aufschwung im 16. Jahrhundert die Pflege der Saiteninstrumente, besonders das Lautenspiel, nicht nur seitens der Berufsmusiker sondern auch in der höheren Klasse der Gesellschaft genommen hat. Ja, wenn die Künstler unserer Zeit die grossen Musikbibliotheken Europas besuchen, so haben sie Gelegenheit, daselbst eine recht ansehnliche Menge Lautenbücher, geschriebene und gedruckte, zu sehen, Sammlungen von Instrumentalstücken (Übungen, Tänze, Bearbeitungen von Motetten und Madrigalien) oft auch von einstimmigen Melodien höfischen oder volksmässigen Charakters auf italienische, spanische, französische, deutsche, englische, niederländische Texte mit einer von Anfang bis zu Ende begleitenden Instrumentalpartie.

Unglücklicherweise bleibt der musikalische Inhalt dieser kostbaren Bände den heutigen Musikern gänzlich unverständlich, weil er in einer seltsamen und verwinkelten Geheimschrift, der *Tabulatur*, verborgen ist, einer Notierungsweise, welche nicht sowohl die musikalischen Töne als vielmehr, wenn es sich um ein Klavierinstrument handelt, die Tasten anzeigt, welche die gewünschten Töne hervorbringen oder, wenn die Musik für Viole oder Laute bestimmt ist, die Saiten und die Stellen welche die greifenden Finger berühren sollen. Diese

1) Le manuscrit, traduit en notation moderne par Arnold, révisé et annoté par Henri Bellermann, a été publié dans le t. II des «*Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*» de Chrysander. (Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1867.)

1) Das Manuskript wurde, übertragen in moderne Notenschrift von Arnold, revidiert und mit Anmerkungen von Heinrich Bellermann, im 2. Bande der Chrysanderschen «*Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*» herausgegeben. (Leipzig, Breitkopf und Härtel 1867.)

que genre d'instrument, différait encore, pour le même instrument, de pays à pays, et chacun des maîtres y introduisait par surcroît quelques variantes particulières¹⁾. Tout ceci nous explique pourquoi l'abondante production de musique instrumentale du XVI^e siècle est restée à peu près lettre morte jusqu'à ce jour. La tablature du luth ne se lit pas, comme la notation sur la portée, à livre ouvert; elle n'évoque pas dans le cerveau du lecteur-musicien l'impression spontanée de l'exécution effective. Avant de devenir un langage vivant pour l'artiste, il faut qu'elle ait été traduite dans l'écriture usuelle des sons, opération qui à la vérité n'offre pas de difficulté réelle, — on y réussit à coup sûr dès que l'on a reconnu l'accord de l'instrument, — mais qui ne peut se faire que lentement, patiemment, note à note. Or comme cette besogne fastidieuse n'est pas toujours récompensée par une trouvaille, l'on conçoit que peu de musicologues aient eu le courage de l'aborder jusqu'à ce jour. Aussi ce qui à l'heure actuelle se trouve être publié de cette riche littérature se réduit à quelques rares et courts fragments.

On voit quelle lacune énorme dans l'histoire de la musique instrumentale le comte Morphy est parvenu à combler par la publication en notes ordinaires de l'œuvre des luthistes espagnols du XVI^e siècle. Grâce au travail ingrat qu'il a eu le courage d'entreprendre et la constance d'achever, les monuments de la musique écrite pour des instruments à cordes deviennent accessibles jusqu'au règne de Charles-Quint, soixante ans avant les plus anciennes pièces de clavecin, un demi-siècle avant les toccates d'orgue de Claude Merulo.

Nos musiciens entrent en possession d'une anthologie embrassant tous les genres de musique mondaine pratiqués à cette époque en Espagne: préludes (*tientos*), fantaisies, airs de danse, chansons monodiques pourvues d'une partie instrumentale, et, chose intéressante entre toutes, *romances viejos*, chants épiques du moyen âge, avec leur mélodie traditionnelle, telle qu'on la chantait encore au XVI^e siècle, et leur accompagnement de luth.

Une nouvelle et abondante source d'informations historiques est mise ainsi à la portée des musiciens désireux d'élargir le cercle de leurs connaissances en ce qui touche aux choses de leur art. Sur beaucoup de questions restées très obscures jusqu'à ce moment, les livres de luth viennent apporter des lumières que l'on demanderait vainement aux œuvres qui nous sont parvenues en notation ordinaire. Ils exhibent les premières ébauches d'un style musical spécialement conçu en vue des instruments et affranchi en grande partie des observations rigoureuses du contrepoint vocal. Ils nous mettent sous les yeux les essais rudimentaires de figuration mélodique, de traits; ils nous donnent l'accompagnement des chants à une voix avec ses accords et ses dessins notés tout au long, au lieu de la simple basse chiffrée dont les clavecinistes et les

Art von Notierung bedingt nicht nur eine besondere Gestaltung für jede Gattung von Instrumenten, sondern differiert auch für dasselbe Instrument von Land zu Land und oben-drein führte noch jeder Meister einige persönliche Abweichungen ein¹⁾. Alles dies macht es erklärlich, warum die in Menge produzierte Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts bis heute beinahe ganz toter Buchstabe geblieben ist. Man kann die Lautentabulatur nicht einfach wie unsere Noten auf Linien vom Blatt lesen; dieselbe weckt nicht ohne weiteres in der Vorstellung des musikalischen Lesers das Bild klingender Musik. Bevor sie für den Künstler eine lebendige Sprache werden kann, muss sie erst in die übliche Tonschrift übertragen werden, eine Massnahme, die zwar in Wirklichkeit keine eigentlichen Schwierigkeiten macht (sie gelingt mit Sicherheit, sobald man die Stimmung des Instruments erkannt hat), die aber nur langsam, mit Geduld, Note für Note ausgeführt werden kann. Da aber dieses langweilige Geschäft nicht immer mit einem glücklichen Funde lohnt, so begreift man, warum bis heute nur wenige Musikgelehrte den Mut gehabt haben, dasselbe in Angriff zu nehmen. Was zur Stunde von dieser reichen Litteratur übertragen vorliegt, beschränkt sich auf einzelne kurze Bruchstücke.

Man sieht, welche gewaltige Lücke in der Geschichte der Instrumentalmusik dem Grafen Morphy durch die Veröffentlichung der Werke der spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts auszufüllen gelang. Dank darum der unangenehmen Arbeit, die er zu unternehmen den Mut und zu Ende zu führen die Ausdauer hatte! Denkmäler der für Saiteninstrumente geschriebenen Musik werden nun zugänglich bis in die Zeit Karls V., sechzig Jahre vor den ältesten Virginalstücken und ein halbes Jahrhundert vor den Orgeltokkaten von Claudio Merulo.

Unsere Musiker gelangen in Besitz einer Anthologie, welche alle Arten der um diese Zeit in Spanien geübten weltlichen Musik umfasst: Vorspiele (*Tientos*), Fantasien, Tanzstücke, Sologesänge mit Instrumentalbegleitung und, was besonders interessant ist, *Romances viejos*, mittelalterliche epische Gesänge mit ihrer überlieferten Melodie, wie man sie noch im 16. Jahrhundert sang, und ihrer Lautenbegleitung.

Somit wird den Musikern, welche den Kreis ihrer Kenntnisse in Bezug auf ihre Kunst zu erweitern wünschen, eine neue und ergiebige Quelle historischer Aufschlüsse zugänglich gemacht. Über viele bis zu diesem Augenblicke sehr im Dunkel gebliebene Fragen werden die Lautenbücher Aufklärungen bringen, die man vergebens in den in gewöhnlicher Notierung auf uns gekommenen Werken suchen würde. Sie zeigen die ersten Versuche eines speziell in Hinblick auf die Instrumente erfundenen musikalischen Stils, der die strengen Vorschriften des vokalen Kontrapunkts grossenteils durchbricht, sie führen uns die ersten Ansätze zu reicherer Auszierung der Melodie und zu Passagenwerk vor Augen, und sie geben uns die Begleitung einstimmiger Gesänge mit ihren Akkorden und motivischen Bildungen in ausführlicher Notierung anstatt

¹⁾ On distingue pour le luth la tablature italienne-espagnole, la française et l'allemande. Voir plus loin l'explication de la tablature chez les luthistes espagnols du XVI^e siècle.

¹⁾ Für die Laute unterscheidet man eine italienisch-spanische, eine französische und eine deutsche Tabulatur. Vgl. im Text die Erklärung der Tabulaturen der spanischen Lautenmeister im 16. Jahrhundert.

organistes devaient se contenter aux XVII^e et XVIII^e siècles. Mais il est une question beaucoup plus intéressante encore sur laquelle les œuvres originairement écrites en tablature sont seules capables de nous renseigner d'une manière satisfaisante. Grâce au mécanisme de cette notation, fondé sur l'échelle chromatique, il nous est possible d'observer et de suivre pas à pas le long travail d'élaboration qui, après des tâtonnements sans nombre, fit découvrir au XVII^e siècle l'harmonisation rationnelle des deux échelles-types de la musique européenne, déjà prédominantes dans les mélodies homophones du peuple au moyen âge. En effet, tandis que la notation sur la portée, telle qu'on s'en servait au XVI^e siècle, négligeait ordinairement d'indiquer l'altération chromatique de la sous-tonique ou du IV^e degré, la tablature, en vertu même de son principe, était tenue de transcrire rigoureusement ce qui devait être joué et chanté par l'exécutant. L'évolution la plus importante et la plus mystérieuse de la musique européenne se déroule ainsi sous nos yeux et nous devient intelligible dans ses phases successives.

Les nombreux livres de luth imprimés en Espagne au XVI^e siècle témoignent d'une culture très active de cette branche de la pratique musicale pendant les règnes de Charles-Quint et de Philippe II. Toutefois l'examen des compositions publiées ci-après ne nous donne pas l'occasion de constater au cours de cette longue période un progrès réel, soit dans la facture musicale, soit dans la technique de l'instrument. Des neuf volumes mis à contribution par mon regretté ami, le plus remarquable à tous égards est, sans contredit, le premier en date. Le *Maestro* de Luis Milan (1535); indépendamment de son importance documentaire, garde jusqu'à ce jour une haute valeur artistique. Chacune des deux catégories d'œuvres (productions purement instrumentales, monodies accompagnées) offre à l'artiste des spécimens inattendus d'invention musicale, à l'érudit une abondante source d'observations instructives. Les quatre pavanés, toutes en majeur, font entendre une harmonisation si naturelle et si modérément archaïque qu'on les dirait antidatées de plus d'un siècle; les n^{os} III et IV, modèles de mélodie gracieuse et piquante, feraient honneur à un des devanciers immédiats de J. S. Bach. Il est permis d'en dire presque autant des fantaisies VI, VII, VIII, que l'auteur, conformément à la doctrine musicale de son temps, attribue aux V^e et VI^e modes ecclésiastiques¹⁾; d'un bout à l'autre du morceau le sentiment du majeur moderne se maintient intact pour l'auditeur. Les fantaisies I, II, III, IV, V, assignées à des tons ecclésiastiques dont le troisième degré est une tierce mineure, ont un parfum de vétusté plus fort, et produisent par moment des successions d'accords étrangères à nos tendances harmoniques; mais aux cadences finales elles font déjà pressentir le mineur moderne, en introduisant la note sensible dans l'accord de dominante. Dans les cinq dernières pièces instrumentales, intitulées également *fantasias*, notre oreille se trouve assez souvent déroutée par

des nur bezifferten Bässen, mit dem sich die Cembalisten und Organisten des 17. und 18. Jahrhunderts begnügen mussten. Aber über eine noch viel interessantere Frage vermögen allein die von Hause aus in Tabulatur notierten Werke uns in befriedigender Weise Aufschluss zu geben. Dank der besonderen Einrichtung dieser auf die chromatische Skala basierten Notierungsweise wird es uns möglich, die langdauernde allmähliche Ausgestaltung des Satzes zu erkennen und Schritt für Schritt zu verfolgen, welche nach zahllosen tastenden Versuchen im 17. Jahrhundert zur Entdeckung der rationellen Harmoniebehandlung der beiden typischen Skalenformen der europäischen Musik führte, welche bereits in den homophonen volkmässigen Melodien des Mittelalters dominieren. Während nämlich die Notierung auf Linien im Gebrauche des 16. Jahrhunderts gewöhnlich die chromatischen Veränderungen der unter der abschliessenden Tonika liegenden Stufe, sowie auch der vierten Stufe der Skala nicht anzeigt, war die Tabulatur durch das Prinzip ihrer gesamten Anlage gezwungen, ausnahmslos vorzuschreiben, was der Ausführende spielen oder singen sollte. Die wichtigste und rätselhafteste Seite der Entwicklung der abendländische Musik vollzieht sich daher hier unter unsern Augen und wird in ihren einzelnen Phasen erkennbar.

Die grosse Zahl der im 16. Jahrhundert in Spanien gedruckten Lautenbücher bezeugt eine sehr lebhaft gepflegte dieses Zweiges der Musikübung unter den Regierungen Karls V. und Philipps II. Indessen giebt uns die Prüfung der hier nachstehend veröffentlichten Kompositionen keinen Anlass, für den Verlauf dieser langen Periode einen wirklichen Fortschritt festzustellen, weder hinsichtlich der musikalischen Faktur noch hinsichtlich der technischen Behandlung des Instruments. Von den neun Werken, aus denen mein heimgegangener Freund diesen Band zusammenstellte, ist ohne Widerrede das der Zeit nach erste in jeder Hinsicht das Bemerkenswerteste. Der *Maestro* von Luis Milan (1535) hat ganz abgesehen von seiner Bedeutung als Dokument, auch heute noch einen hohen Kunstwert. Jede der beiden Kategorien von Werken (rein instrumentale Werke und Gesänge mit Begleitung) bietet dem Künstler unerwartete Belege musikalischer Erfindung und dem Gelehrten eine ausgiebige Quelle lehrreicher Beobachtungen. Die vier Pavanen, sämtlich in Dur, zeigen eine so natürliche und so wenig archaische Harmonisierung, dass man sie für mehr als ein Jahrhundert jünger halten möchte; die dritte und vierte, Muster graziöser und pikanter Melodieführung würden einem der unmittelbaren Vorgänger J. S. Bachs Ehre machen. Beinahe ebenso darf man über die 6., 7. und 8. Fantasie urteilen, welche der Komponist gemäss der Musiklehre seiner Zeit dem 5. und 6. Kirchentone zurechnet²⁾, in denen aber von Anfang bis zu Ende der Charakter des modernen Dur für den Hörer ungestört bleibt. Die Fantasien 1, 2, 3, 4, 5 welche Kirchentönen zugerechnet sind, deren Terz eine kleine ist, atmen einen erheblich älteren Geist und bringen zeitweilig Akkordfolgen, die unser Harmoniegefühl fremdartig anmuten; aber in den Schlussklauseln lassen sie bereits das moderne Moll ahnen, indem sie in der Dominanharmonie den Leitton einführen. In den fünf letzten, ebenfalls *Fantasias* genannten Instrumen-

1) La détermination théorique des deux modes de la musique moderne ne remonte pas au delà du *Traité d'Harmonie* de Rameau (1722).

Morphy, Les Luthistes espagnols du XVI^e siècle.

2) Die theoretische Definition der beiden Tongeschlechter der modernen Musik reicht nicht über Rameaus *Traité d'Harmonie* zurück (1722).

l'absence de détermination tonale, d'unité harmonique; toutefois il y a grand intérêt pour le musicien moderne à remarquer les tentatives de modulation par lesquelles le compositeur s'efforce de sortir du cercle étroit de tonalités où il se trouve confiné.

Un intérêt plus vif encore pour nous s'attache aux morceaux où l'instrument à cordes est associé à la voix. Parmi les canzonettes (*villancicos*) nous rencontrons quelques mélodies d'une douceur pleine de charme (nos I, II et VI des *villancicos* espagnols, nos I, III, IV des *villancicos* portugais); d'autre part les accompagnements ont de quoi nous étonner par la plénitude des accords, par la variété ingénieuse des dessins mélodiques. Enfin les quatre *romances* chevaleresques méritent de captiver notre attention au plus haut degré, car elles montrent clairement (bien que sous une forme déjà raffinée) le style mélodique et le mode d'accompagnement des chantres épiques du moyen âge espagnol, semblables aux aèdes de l'épopée homérique. Le premier de ces chants, «*Durandarte, Durandarte*», un des plus célèbres du Romancero, n'a rien perdu jusqu'aujourd'hui de sa fraîcheur et de son charme mélancolique. Sa mélodie dolente et ses interludes d'un archaïsme si savoureux se combinent le plus naturellement du monde, vers le milieu de la strophe (*palabras son lisonjeras* etc.), avec une surprenante modulation à la tierce mineure aiguë (c'est-à-dire au relatif du mineur de même base), transition qui en 1800 pouvait passer encore pour rare. (Elle se rencontre aussi dans le IV^e *villancico* espagnol). En résumé plusieurs des compositions vocales et instrumentales du luthiste contemporain de Charles-Quint sont encore capables de charmer un auditoire de nos jours; plus d'une fois j'en ai fait l'expérience personnelle.

Ainsi, de toute la musique instrumentale actuellement connue, les pièces de luth composées par Luis Milan sont les plus anciennes qui possèdent encore aujourd'hui le don de procurer des sensations esthétiques. D'autre part elles sont évidemment supérieures aux productions des luthistes espagnols de date plus récente. L'œuvre de Milan contenue dans le *Maestro* ne peut donc représenter à nos yeux le début d'un genre d'art, mais son efflorescence. Elle implique une tradition technique déjà solidement établie, et suppose conséquemment une succession d'artistes habiles remontant à plusieurs générations. L'éminent musicien-gentilhomme affirmait n'avoir jamais eu de maître; en tout cas il avait eu de nombreux devanciers. Dans ses observations préliminaires Morphy incline à croire que le talent du luthiste espagnol s'est formé en Italie; il croit aussi que la tablature de luth, reconnue généralement pour être d'origine orientale, a pénétré en Europe par l'intermédiaire de Venise. Pour ma part je ne saurais actuellement me rallier à cette manière de voir. Je tiens l'art dont les monuments remplissent les pages suivantes pour indigène dans la péninsule hispanique, et je pense que de là cette technique instrumentale, y compris sa notation particulière, s'est répandue dans les pays italiens, qui, à leur tour, l'ont transmise aux peuples du Nord. Voici, à cet égard, mon hypothèse.

talstücken findet sich unser Ohr öfters auf Irrwegen zufolge des Mangels tonaler Bestimmtheit und harmonischer Einheitlichkeit; doch ist es für den modernen Musiker hochinteressant, die Anläufe zur Modulation zu erkennen, durch welche der Komponist sich dem engen Kreise von Tonarten zu entziehen sucht, auf den er angewiesen ist.

Ein noch lebhafteres Interesse knüpft sich für uns an die Stücke, in denen sich das Saiteninstrument der Singstimme gesellt. Unter den Kanzonetten (*Villancicos*) begegnen wir einigen Melodien von reizvoller Zartheit (Nr. 1, 2 und 6 der spanischen Nr. 1, 3 und 4 der portugiesischen *Villancicos*) und die Begleitpartien sind erstaunlich durch die Vollstimmigkeit der Akkorde und den gewandten Wechsel in der Form der Motivbildungen. Endlich verdienen auch die vier ritterlichen *Romansen* in hohem Masse unsere besondere Beachtung; denn sie zeigen deutlich (freilich in bereits verfeinerter Gestalt) den Melodiestyl und die Begleitmanier der den Aöden der homerischen Epen vergleichbaren Romanciers des spanischen Mittelalters. Der erste dieser Gesänge «*Durandarte, Durandarte*», einer der berühmtesten des Romancero hat bis heute nichts von seiner Frische und seinem melancholischen Reiz eingebüsst. Seine klagenden Melodiephrasen und die Zwischenspiele mit ihrer köstlichen archaischen Haltung verbinden sich auf das natürlichste von der Welt gegen die Mitte der Strophe (*palabras son lisonjeras* etc.) mit einer überraschenden Modulation zur Tonart der kleinen Oberterz (der Parallele der Molltonart gleichen Grundtones), ein Übergang der noch um 1800 für selten gelten konnte (derselben kommt auch im vierten der spanischen *Villancicos* vor). Kurz, manche der Vokalsätze und Instrumentalsätze dieses Lautenmeisters der Zeit Karls V. sind imstande, auch noch eine Zuhörerschaft unserer Tage zu entzücken; mehr als einmal habe ich selbst diese Erfahrung persönlich gemacht.

So sind also von der gesamten gegenwärtig bekannten Instrumentalmusik die von Luis Milan komponierten Lautenstücke die ältesten, welche auch heute noch starke ästhetische Wirkungen hervorzubringen vermögen. Andererseits sind sie den Leistungen späterer spanischen Lautenmeister offenbar überlegen. Das in dem *Maestro* enthaltene Kunstschaffen Milans repräsentiert daher in unseren Augen nicht ein Anfangsstadium, sondern die Hochblüte einer Kunstgattung. Diese bedingt zugleich eine bereits fest fundierte Tradition in der technischen Behandlung des Instruments und setzt eine durch mehrere Generationen reichende Kette geschickter Künstler voraus. Wenn auch der hervorragende edelgeborene Musiker versichert, nie einen Lehrer gehabt zu haben, so hat er doch auf alle Fälle zahlreiche Vorgänger gehabt. Morphy neigt in seinen einleitenden Ausführungen zu der Meinung, dass das Talent des spanischen Lautenmeisters in Italien seine Ausbildung erfahren habe; er glaubt auch, dass die Lautentabulatur, deren orientalische Herkunft allgemein anerkannt ist, durch die Vermittelung Venedigs nach Europa gelangt sei. Ich für meine Person vermöchte mich zur Zeit dieser Art, die Dinge zu sehen, nicht mehr anzuschließen. Ich halte die Kunst, deren Denkmäler die folgenden Blätter füllen, für durchaus auf dem Boden der spanischen Halbinsel erwachsen und denke, dass von dort diese Instrumentaltechnik einschliesslich ihrer besonderen Notierungsweise nach Italien gekommen ist, das sie weiter den

Le luth est d'origine arabe, ceci n'est pas contesté. Son nom authentique (*al-éoud*) a passé dans toutes les langues occidentales (portugais *aloud*, esp. *laud*¹⁾, ital. *liuto*, *leuto*, franç. *luth*, all. *laute*, angl. *lute*, néerl. *luit*). De tout temps l'*éoud* a été, et aujourd'hui il est encore, depuis le Maroc jusqu'à l'Inde, l'instrument classique de la musique des Musulmans, cultivé par les poètes, les musiciens et les gens de distinction²⁾, employé pour les démonstrations des théoriciens musicaux. Ses cordes et son doigté ont servi de point de départ à une nomenclature des sons dont la tablature est l'expression graphique. Or les Espagnols, qui pendant sept siècles ont eu à supporter la présence de ces étrangers, ennemis de leur foi, mais possesseurs d'une civilisation plus raffinée que la leur, ne se sont pas fait faute de leur emprunter des éléments de culture intellectuelle et artistique, d'autant que les deux races n'ont pas constamment vécu en état d'hostilité déclarée. De bonne heure les Castillans et les Aragonais (pour ne pas parler des Andalous), en contact fréquent avec les Maures, ont dû s'initier à l'usage de l'*éoud* et apprendre à y exécuter leurs propres chants nationaux. Plus tard, parvenus à une culture musicale plus avancée, les instrumentistes chrétiens auront élaboré leur tablature à l'imitation de celle des Musulmans, en même temps que, sous l'influence de l'art de leurs coreligionnaires septentrionaux, ils adaptaient aux cordes de l'instrument arabe les harmonies polyphones de la musique occidentale. Le manuscrit inappréciable publié par feu mon ami Barbieri, il y a onze ans, *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, recueil ayant contenu originairement plus de 500 chansons espagnoles à trois et à quatre voix, démontre clairement combien l'art d'écrire à plusieurs parties était commun en Espagne à l'époque de la Renaissance, bien longtemps avant la venue des musiciens flamands sous le règne de Charles-Quint. Le siècle qui vit se rétablir l'intégrité territoriale de la nation espagnole par la prise de Grenade (1492) et l'expulsion de la dernière dynastie arabe, fut pour la péninsule une époque de grande expansion littéraire, et, l'on peut ajouter aujourd'hui, de brillante culture musicale. Soixante-cinq compositeurs sont nommés dans le *Cancionero* de Barbieri³⁾, et l'on remarque parmi eux, non-seulement des maîtres de chapelle, mais aussi de simples musiciens, des chanteurs et même des poètes. Leur style polyphonique se distingue aisément de celui des contrepontistes franco-belges

1) Le mot *laud* ne se rencontre guère que chez les littérateurs et les poètes; les musiciens emploient habituellement la désignation générale des instruments à cordes munis d'un manche, *vihuela* (du bas-latin *vitula*, fr. *vielle*, *virole*, it. *viola*, all. *fidel*, angl. *fiddle*, néerl. *vedel*); ils distinguent la *vihuela de mano*, le luth, dont les cordes sont touchées par les doigts, de la *vihuela de arco*, la viole, qui résonne au moyen d'un archet.

2) Je me rappelle avoir entendu, il y a quelque vingt ans, un jeune seigneur marocain, qui, étant venu visiter notre Musée instrumental (il voyageait en Europe pour son instruction), détacha un bel *éoud* suspendu à la muraille, et, après l'avoir accordé avec une justesse parfaite, se mit à jouer et à chanter des productions musicales de son pays, de manière à nous tenir sous le charme, M. Mahillon et moi, pendant plus d'une heure.

3) La plupart d'entre eux sont absolument inconnus. Ceux dont on sait qu'ils ont vécu au XV^e siècle sont Badajoz (*Canc.*, p. 24), Lopez de Baena (p. 24), Madrid (p. 37), Román (d. 43), Sanchez (p. 44).

Völkern des Nordens vermittelte. Meine Hypothese in Bezug hierauf ist folgende.

Die Laute ist unbestrittenermassen arabischer Herkunft. Ihr authentischer Name (*al-éoud*) ist in alle abendländischen Sprachen übergegangen (portug. *aloud*, span. *laud*¹⁾, ital. *liuto*, *leuto*, franz. *luth*, engl. *lute*, niederl. *luit*). Zu allen Zeiten war und noch heute ist von Marokko bis nach Indien das *éoud* das klassische Instrument der Musulmanen, wird durch die Dichter, die Musiker und die vornehme Welt²⁾ bevorzugt und auch für die theoretischen Erörterungen der Musiker angewandt. Ihre Saiten und ihr Fingersatz bilden den Ausgangspunkt einer Tonbenennung, deren graphischer Ausdruck die Tabulatur ist. Nun haben die Spanier, die durch sieben Jahrhunderte die Anwesenheit dieser Fremden im Lande ertragen mussten, die zwar Feinde ihres Glaubens aber in Besitz einer der ihren überlegenen feineren Kultur waren, sich nicht entgehen lassen, ihnen Elemente ihrer Geistes- und Kunstbildung zu entnehmen, um so mehr als ja die beiden Rassen nicht stetig im Zustande offener Feindseligkeit gelebt haben. Schon früh müssen die Castilianer und Aragonier (von den Andalusiern nicht zu reden) bei der fortgesetzten Berührung mit den Mauren das *éoud* in Gebrauch genommen und gelernt haben, auf demselben ihre eigenen Volksgesänge auszuführen. Später, nachdem sie eine höhere Stufe der Musikbildung erreicht, werden die christlichen Musiker in Nachahmung derjenigen der Muselmanen ihre eigene Tabulatur ausgearbeitet und zugleich unter dem Einflusse ihrer nördlichen Glaubensgenossen die mehrstimmigen Harmonien der abendländischen Musik auf die Besaitung des arabischen Instruments übertragen haben. Das vor elf Jahren von meinem verstorbenen Freunde Barbieri herausgegebene unschätzbare Manuskript *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, eine ursprünglich mehr als 500 drei- und vierstimmige spanische Gesänge enthaltende Sammlung beweist deutlich, wie sehr die Kunst des mehrstimmigen Tonsatzes im Zeitalter der Renaissance in Spanien Gemeingut war, schon lange vor der Ankunft niederländischer Musiker unter der Regierung Karls V. Das Jahrhundert, welches die Wiederherstellung ungeschmälerten Landesbesitzes der spanischen Nation durch die Eroberung Granadas (1492) und die Vertreibung der letzten arabischen Dynastie sah, war für die Halbinsel die Epoche eines grossen litterarischen Aufschwungs und zugleich, wie man heute hinzufügen kann, einer glänzenden Musikbildung. Fünfundsechzig Komponisten sind in Barbieris *Cancionero*³⁾ genannt; darunter befinden sich

1) Das Wort *laud* kommt fast nur bei Litteratoren und Dichtern vor; die spanischen Musiker wenden gewohnheitsmässig nur die allgemeine Bezeichnung aller Saiteninstrumente mit Griffbrett an: *Vihuela* (vom vulgär lateinischen *vitula*, franz. *vielle*, *virole*, ital. *viola*, deutsch *fidel*, engl. *fiddle*, holl. *vedel*) und unterscheiden *Vihuela de mano*, die Laute, deren Saiten mit den Fingern gerührt werden, von der *Vihuela de arco*, der Viola, welche mit einem Bogen gespielt wird.

2) Ich erinnere mich, dass vor einigen zwanzig Jahren ein junger Marokkanischer Fürst gelegentlich eines Besuchs unseres Instrumentenmuseums (er reiste in Europa zu Studienzwecken) ein schönes *Eoud*, das an der Wand hing, herabnahm, vollendet rein einstimmte und Musikstücke seiner Heimat zu spielen und zu singen begann, sodass er Herrn Mahillon und mich während mehr als eine Stunde entzückte.

3) Die Mehrzahl derselben ist gänzlich unbekannt. Die, von denen man weiss, dass sie im 15. Jahrhundert gelebt haben, sind Badajoz (*Canc.* p. 24), Lopez de Baena (p. 24), Madrid (p. 37), Román (p. 43), Sanchez (p. 44).

par l'absence d'artifices techniques; il diffère de la manière des musiciens italiens, auteurs des *frottole* à plusieurs voix, par son caractère sérieux, sa couleur souvent mélancolique. De même que dans la musique de luth, avec laquelle ces chansons harmonisées ont une étroite affinité, la mélodie principale se trouve toujours à la partie aiguë. Musique d'écriture par moments incorrecte, mais toujours ferme, d'inspiration courte, mais originale, elle se tient à égale distance de la recherche scolastique et de la platitude vulgaire. L'essor de cet art mondain fut efficacement favorisé par les rois d'Aragon et de Castille, qui aimaient s'entourer de poètes et de chanteurs-instrumentistes. Ce fut apparemment par l'intermédiaire des musiciens de cour attachés au service des princes aragonais, rois de Sicile depuis la fin du XIII^e siècle, que la haute technique des luthistes-virtuoses pénétra en Italie, d'où elle se répandit en France, à la suite des expéditions transalpines de Charles VIII, de Louis XII et de François I^{er}, pour se propager ensuite dans les Pays-bas, en Angleterre et en Allemagne.

Telle est la manière dont je conçois aujourd'hui le premier développement artistique de cette branche initiale de la musique profane dans les pays d'Occident. J'ignore jusqu'à quel point les recherches ultérieures confirmeront les vues énoncées plus haut; en tout cas la valeur historique de l'ouvrage présent n'en saurait être atteinte, puisqu'elle repose sur ce fait incontestable: les livres de luth renferment les seuls monuments authentiques de la monodie harmonisée qui soient antérieurs à la création de l'opéra. Ils révèlent donc à nos yeux l'état embryonnaire de la musique moderne, laquelle a pour principe essentiel la réunion de la mélodie vocale à la polyphonie des instruments.

Disons de plus, pour terminer, que cette publication est en quelque sorte le complément d'une trilogie consacrée à la revivification des anciennes gloires musicales de l'Espagne: la *Lira sacro-hispana* de l'illustre maître Don Hilarion Eslava, anthologie des chefs-d'œuvre de l'art religieux; le *Cancionero* de Don Francisco Asenjo Barbieri, riche trésor de cantilènes polyphones de style profane; et enfin *les Luthistes espagnols du XVI^e siècle* de Don Guillermo Morphy, recueil des incunables de la musique instrumentale et de la mélodie chantée avec accompagnement. J'éprouve un vif sentiment de fierté, en pensant que trois hommes dont je fus l'ami personnel ont eu l'honneur de mettre en lumière la part importante qu'a prise dans la création de la musique moderne l'héroïque et magnanime nation à laquelle me rattachent quelques-uns des plus précieux et des plus chers souvenirs de ma jeunesse.

Bruxelles, 3 Février 1902.

F. A. Gevaert.

nicht nur Kapellmeister sondern auch einfache Musiker, Sänger und sogar Dichter. Ihr polyphoner Styl ist leicht von dem der französisch-niederländischen Kontrapunktiker zu unterscheiden durch das Fehlen technischer Künsteleien; von der Manier der italienischen Musiker, der Komponisten mehrstimmiger *frottole* sticht er ab durch seinen ernsten Charakter und die oft melancholische Färbung. Gerade wie in der Lautenmusik, mit welcher diese harmonisierten Gesänge nah verwandt sind, ihre Hauptmelodie liegt stets in der Oberstimme. Es ist eine manchmal im Satz inkorrekte Musik, aber immer bestimmt im Ausdruck, mit kurzen aber originellen Ideen, gleich entfernt von gelehrter Gesuchtheit wie von platter Gemeinheit. Das schnelle Aufblühen dieser weltlichen Kunst wurde erfolgreich begünstigt durch die Könige von Aragonien und Castilien, welche es liebten, Dichter, Sänger und Instrumentenspieler um sich zu scharen. Wie es scheint, ist durch Vermittelung der Hofmusiker im Dienste der aragonischen Fürsten, die seit dem Ende des 13. Jahrhunderts in Sizilien den Königsthron innehatten, die hohe Technik der Lautenvirtuosen nach Italien gelangt, von wo sie sich zufolge der Feldzüge Karls VIII., Ludwigs XII. und Franz I. über Frankreich verbreitete, um sich dann weiter nach den Niederlanden, England und Deutschland fortzupflanzen.

Das ist die Art, wie ich heute die erste künstlerische Entwicklung dieses Ursprungsweiges der weltlichen Musik im Abendlande auffasse. Ich weiss nicht, bis zu welchem Grade spätere Forschungen die hier aufgestellten Gesichtspunkte bestätigen werden; jedenfalls würde die historische Bedeutung des vorliegenden Werkes dadurch nicht berührt, da dieselbe auf der unanfechtbaren Thatsache beruht, dass allein die Lautenbücher authentische Denkmäler harmonisch begleiteter Monodie enthalten, welche älter sind als die Anfänge der Oper. Dieselben enthüllen daher vor unseren Augen ein embryonales Stadium der modernen Musik, deren Grundprinzip ja die Vereinigung einer vokalen Melodie mit instrumentaler Mehrstimmigkeit ist.

Zum Schluss sei es noch ausgesprochen, dass diese Publikation eine Art Abschluss einer der Wiederbelebung des alten musikalischen Ruhmes Spaniens gewidmeten Trilogie bildet: die *Lira sacro-hispana* des berühmten Meisters Don Hilarion Eslava, eine Auswahl der Hauptwerke der Kirchenmusik; der *Cancionero* des Don Francisco Asenjo Barbieri, ein reicher Schatz weltlicher mehrstimmiger Gesänge; und endlich die *Spanischen Lautenmeister im 16. Jahrhundert* von Don Guillermo Morphy, eine Sammlung der Erstlinge der Instrumentalmusik und des begleiteten Einzelgesanges. Ich empfinde ein lebhaftes Gefühl des Stolzes darüber, dass drei Männern, deren persönlicher Freund ich war, die Ehre zufiel, den bedeutsamen Anteil in das rechte Licht zu setzen, den an der Schaffung der modernen Musik die heldenhafte und grossmütige Nation gehabt hat, mit welcher mich mehrere der wertvollsten und teuersten Erinnerungen meiner Jugend verbinden.

Brüssel, 3. Februar 1902.

F. A. Gevaert.

I.

Notes biographiques pour servir à l'histoire
de Luis Milan.

Le premier des ouvrages de tablature publiés en Espagne, «*El Maestro*», livre aussi remarquable par sa valeur musicale que par sa perfection typographique, a pour auteur Don Luis Milan, gentilhomme de Valence, compositeur d'un rare mérite, et le plus habile luthiste de son époque. Milan était au service du Vice-Roi de Valence, Don Hernando de Aragon, Duc de Calabre, fils de Don Fadrique, dernier Roi de Naples, dépossédé par Ferdinand V, Roi d'Espagne. Le Duc qui avait épousé en 1526, la Reine Germaine, veuve du Roi Ferdinand, s'était créé à Valence une cour princière à l'instar de celles qui florissaient en Italie au temps de la Renaissance; il protégeait l'art et les artistes; il vivait au milieu du faste et donnait en son palais des fêtes magnifiques. C'est là que Milan a dû passer les meilleures années de sa vie et remporter, comme homme et comme musicien, ses plus grands succès.

Rappelons d'abord quelques dates qui semblent utiles pour sa biographie. Les renseignements précis font défaut en ce qui concerne sa naissance, son éducation, ses voyages, etc. On peut du moins, s'appuyant sur quelques épisodes de sa vie qui nous sont connus, tracer un tableau chronologique de tous les événements qui, depuis 1502 jusqu'à 1561, ont peut-être exercé quelque influence sur son sort. Ce tableau et les deux livres publiés par lui, «*El Cortesano*» et «*El Maestro*», permettront de reconstituer le plus exactement possible, la physionomie du personnage.

1502. Abdication de Don Fadrique d'Aragon, Roi de Naples, détrôné par le Roi Ferdinand V le Catholique. Le Duc de Calabre, fils de Don Fadrique, vient comme prisonnier en Espagne.

1504. Mort de la Reine Isabelle la Catholique.

1506. Mariage de Ferdinand V avec Germaine de Foix, sœur de Louis XII, laquelle, étant née en 1488, avait alors dix-huit ans.

1516. Mort de Ferdinand V. Dans son testament il ordonne qu'on rende la liberté au Duc de Calabre.

1517. Mariage de la Reine veuve, Germaine, âgée de vingt-neuf ans, avec le Duc de Brandebourg.

1521. Couronnement de Jean III de Portugal.

1525. Mort du Duc de Brandebourg.

I.

Historisch-biographische Notizen
über Luis Milan.

Das erste in Spanien veröffentlichte Tabulaturwerk, »*El Maestro*«, ein ebenso durch seinen musikalischen Wert wie durch seine typographische Ausstattung bemerkenswertes Buch, hat zum Verfasser Don Luis Milan, einen Edelmann aus Valencia, der zugleich ein Komponist von seltenem Verdienst und der geschickteste Lautenmeister seiner Zeit war. Milan stand in Diensten des Vizekönigs von Valencia, Don Hernando von Aragonien, Herzog von Calabrien, eines Sohnes des letzten Königs von Neapel, Friedrich, welchen Ferdinand V., König von Spanien, entthronte. Der Herzog hatte sich 1526 mit der Königin Germaine, der Witwe König Ferdinands vermählt und sich in Valencia eine fürstliche Hofhaltung nach dem Muster der in Italien zur Zeit der Renaissance blühenden geschaffen. Er begünstigte die Kunst und die Künstler, umgab sich mit Prunk und veranstaltete in seinem Palaste glänzende Feste. Hier hat jedenfalls Milan die besten Jahre seines Lebens verbracht und als Mensch und Musiker seine grössten Erfolge errungen.

Erinnern wir uns zunächst einiger Geschehnisse, welche geeignet scheinen, Licht über seine Lebensgeschichte zu verbreiten. Bestimmte Nachrichten über seine Geburt, seinen Bildungsgang, seine Reisen etc. fehlen; doch kann man wenigstens auf Grund einiger bekannten Thatsachen seines Lebens eine geschichtliche Übersicht aller der Ereignisse aufstellen, welche von 1502 bis 1561 vielleicht irgend welchen Einfluss auf seine Schicksale haben ausüben können. Diese Übersicht und die beiden von Milan veröffentlichten Werke »*El Cortesano*« und »*El Maestro*« werden gestatten, ein möglichst getreues Bild seiner Persönlichkeit zu entwerfen.

1502. Abdankung Friedrichs von Aragonien, Königs von Neapel, gestürzt durch den katholischen König Ferdinand V. Der Herzog von Calabrien, Friedrichs Sohn, kommt als Gefangener nach Spanien.

1504. Tod der Königin Isabella der Katholischen.

1506. Vermählung Ferdinands V. mit Germaine von Foix, der Schwester Ludwigs XII., welche 1488 geboren, damals 18 Jahre zählte.

1516. Tod Ferdinand V., der in seinem Testament befiehlt, den Herzog von Calabrien in Freiheit zu setzen.

1517. Vermählung der Königin Witwe Germaine, die jetzt 29 Jahre alt ist, mit dem Herzog von Brandenburg.

1521. Krönung König Johannis III. von Portugal.

1525. Tod des Herzogs von Brandenburg.

1526. Sa veuve, Germaine, épouse à trente-huit ans, le Duc de Calabre.

1528. Celui-ci prête serment comme Vice-Roi de Valence.

1534. L'Empereur Charles V, à son retour des Cortes de Monzon, compte parmi les personnages de sa suite, le Duc et la Duchesse de Calabre.

1535. Publication à Valence de «*El Maestro*» de Milan.

1539. Le livre italien du Comte Baltazar di Castiglione, *Il Cortigiano*, paraît pour la première fois en espagnol avec la traduction de Boscan.

1550. Le Duc de Calabre meurt le vingt-six Octobre, après avoir été Vice-Roi pendant vingt-deux ans, quatre mois et vingt-quatre jours.

1553. Don Bernardino de Cárdenas est nommé Vice-Roi et Capitaine Général de Valence.

1557. Mort de Jean III de Portugal.

1561. Publication à Valence de «*El Cortesano*» de Milan.

C'est dans cette période de cinquante-neuf années que se sont produits tous les faits relatifs à la vie de Milan. Et d'abord, quand est-il né? Evidemment avant 1545, époque où commence le Concile de Trente qui institua les registres de naissance. Si l'on ne peut rien trouver de ce côté, les relations que Milan entretient avec le roi de Portugal Jean III fournissent un point de départ aux recherches. Nous savons qu'il fut appelé par ce souverain et que celui-ci, enchanté de son talent artistique, lui accorda une rente ou pension de sept mille *crúzados*. Or, il est presque certain que le voyage en Portugal et la donation royale ont quelque rapport avec la dédicace du livre «*El Maestro*»; car autrement, dans la préface de ce livre, l'artiste aurait fait quelque allusion à son séjour à Lisbonne et n'aurait pas manqué de témoigner sa gratitude envers le Roi. Son séjour en Italie paraît vraisemblable; on le devine non seulement à la présence des six sonnets italiens, publiés dans «*El Maestro*», mais à la perfection typographique de ce livre probablement imprimé avec des caractères vénitiens, puisqu'on ne trouve en Espagne aucune trace antérieure de ce procédé. Je dois avouer pourtant que je n'ai découvert aucun renseignement précis à ce sujet dans «*El Maestro*» ni dans «*El Cortesano*» de Milan. Le premier porte sur le frontispice la date 1535 et l'on dit à la fin qu'il a été achevé d'imprimer en 1536, c'est-à-dire sept ans après l'installation du Vice-Roi à Valence. Pour qu'il pût jouer le rôle de jeune premier et devenir la coqueluche des dames, le brillant héros des aventures galantes qu'il raconte dans «*El Cortesano*», Milan devait avoir de vingt à trente, ou de vingt-cinq à trente-cinq ans. Il serait donc né dans les dernières années du XV^e siècle ou dans les premières du XVI^e.

En ce qui concerne son éducation artistique, Milan déclare lui-même qu'il n'a reçu les leçons de personne: «*Siempre he sido tan inclinado á la musica que puedo afirmar y decir que nunca tuve á otro maestro que á ella misma*»¹⁾. La pen-

1) J'étais si bien doué pour la musique, que je n'ai jamais eu, je puis le dire certainement, d'autre professeur qu'elle-même.

1526. Seine Witwe, Germaine, heiratet mit 38 Jahren den Herzog von Calabrien.

1528. Dieser leistet den Eid als Vizekönig von Valencia.

1534. Kaiser Karl V. kehrt von der Versammlung der Cortes in Monzon zurück; in seiner Gefolgschaft befinden sich der Herzog und die Herzogin von Calabrien.

1535. Milan giebt zu Valencia das Werk »*El Maestro*« heraus.

1539. Das italienische Werk »*Il Cortigiano*« von Graf Balthasar di Castiglione erscheint zum ersten Male spanisch in Übersetzung von Boscan.

1550. Der Herzog von Calabrien stirbt am 26. Oktober, nachdem er 22 Jahre, 4 Monate und 24 Tage Vizekönig gewesen.

1553. Don Bernardino de Cárdenas wird zum Vizekönig und Generalkapitän von Valencia ernannt.

1557. Tod König Johannis III. von Portugal.

1561. Das Werk »*El Cortesano*« von Milan erscheint zu Valencia.

In diesen Zeitraum vor 59 Jahren fallen alle auf das Leben Milans bezüglichen Ereignisse. Geboren ist er natürlich vor 1545, dem Eröffnungsjahre des Tridentiner Concils, welches die Führung der Geburtsregister anordnete. Ist auf dieser Seite ein bestimmtes Ergebnis nicht zu gewinnen, so bilden dagegen seine Beziehungen zu König Johann III. von Portugal einen Stützpunkt für die Untersuchung. Wir wissen, dass dieser Fürst Milan berief und entzückt von seiner Künstlerschaft ihm eine Rente oder Pension von 7000 Cruzados bewilligte. Es ist aber sogut wie sicher, dass die Reise nach Portugal und der königliche Gnadenbeweis in ursächlichen Zusammenhänge mit der Widmung des Buches »*El Maestro*« stehen; denn sonst hätte der Künstler gewiss in der Vorrede des Werkes Bezug genommen auf seinen Aufenthalt in Lissabon und schwerlich würde er verabsäumt haben, dem Könige seinen Dank zu bezeugen. Ein zeitweiliger Aufenthalt Milans in Italien ist sehr wahrscheinlich. Man schliesst auf einen solchen nicht nur aus den sechs italienischen Sonetten, die in dem »*Maestro*« abgedruckt sind, sondern auch aus der typographischen Vollendung des Werkes, das wahrscheinlich mit venezianischen Typen gedruckt ist, da sich in Spanien keinerlei ältere Spur eines solchen Verfahrens, aufweisen lässt. Doch muss ich bekennen, dass ich keinerlei bestimmte Angabe hierüber entdeckt habe, weder im »*Maestro*« noch im »*Cortesano*«. Ersteres Werk trägt auf dem Titel die Jahreszahl 1535 und am Schluss ist gesagt, dass der Druck 1536 beendet wurde, also sieben Jahre nach der Installation des Vizekönigs in Valencia. Um die Rolle des jugendlichen Liebhabers und Hahns im Korbe zu spielen, müsste Milan damals das Alter von 20 bis 30 oder von 25 bis 35 Jahren gehabt haben als der glänzende Held der galanten Abenteuer, die er in den »*Cortesano*« erzählt. Danach wäre seine Geburt in die letzten Jahre des 15. oder die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts zu setzen.

Was seine künstlerische Ausbildung betrifft, so erklärt Milan selbst, dass er von Niemand Unterricht erhalten habe: »*Siempre he sido tan inclinado á la musica que puedo afirmar y decir que nunca tuve á otro maestro que á ella misma*«¹⁾. Der

1) »Ich war so begabt für die Musik, dass ich bestimmt versichern kann, ich habe nie einen anderen Lehrer gehabt als sie selbst«.

sion qu'il recevait du Roi de Portugal et la protection dont l'honorait le Vice-Roi laissent bien supposer qu'il ne quitta pas la cour de Valence avant 1550, date de la mort de Don Hernando. C'est pendant cette période, comme il nous le dit lui-même, que, s'inspirant d'*Il Cortigiano* du Comte Baltazar di Castiglione, il a écrit «*El Cortesano*» pour les dames du Palais. Le livre se répandit et obtint grand succès parmi les courtisans; mais il ne fut pas imprimé alors. La mort du Vice-Roi (1550) et celle de Jean III (1557) eurent sans doute des conséquences plutôt fâcheuses pour Milan. Non seulement il perdit sa pension, mais encore le nouveau Vice-Roi, Don Bernardino de Cárdenas, était un rude soldat, peu disposé à continuer les fastueuses fêtes auxquelles se plaisait le fils du Roi de Naples. D'ailleurs la vieillesse approchait, et c'est le souvenir du passé qu'il évoque en 1561, lorsqu'il va publier son *Cortesano* et dit dans sa dédicace à Philippe II: «*Representa la corte del real Duque de Calabria y la Reina Germana con todas aquellas damas y caballeros de aquellos tiempos*»¹). Il était donc bien loin déjà ce temps heureux de la jeunesse et de la poésie! Dès lors, on perd toute trace de Milan qui, probablement, mourut peu après, car le genre de vie qu'il avait mené n'était point pour lui assurer de longs jours.

On reconnaît son orgueil aux paroles qu'il met dans la bouche d'un courtisan lorsqu'il vient de lire un de ses sonnets. C'est Juan Fernandez qui parle: «*Don Luis Milan, lo que en vos sobra, en nosotros falta para alabaros. Mucho debeis á Dios, merecimientos habeis de comprar á toda la letania de los santos para pagar tan gran deuda como habeis á quien os crió*»²). Il se faisait appeler Orphée et, autour de l'estampe d'«*El Maestro*» qui représente le Dieu entouré de toutes sortes d'animaux et jouant du luth, il fit graver cette devise: «*Maestro de todos, de todo hacedor, el grande Orpheo primero inventor, por quien la vihuela parece en el mundo. Si él fué el primero, no fué sin segundo*»³). Et l'on parle de la vanité de nos contemporains!

Un détail, pour finir, montrera la situation qu'occupait Milan et le rôle qu'il jouait dans cette petite cour. Il décrit une fête comme celle des Cours d'amour, donnée dans les jardins du Duc de Calabre et terminée par cet épisode au titre galant: La fontaine du Désir. Une dame et son cavalier s'approchent de la fontaine qui coule et, après avoir formulé à haute voix le vœu dont leur cœur souhaite la réalisation, ils se retirent, cédant la place à un autre couple qui recommence le même jeu. Tous et toutes essayent vainement de boire à la fontaine merveilleuse, même la Reine Germaine et son mari. Or, voici la fin de l'aventure. «*Vinieron dos disfrazados á probarse en esta aventura y el uno venia armado de cuerpo con unas muy ricas armas llenas de flores esmaltadas*

Jahresgehalt, den ihm der König von Portugal zahlte und die Gunst, mit der ihn der Vizekönig ehrte, lassen wohl den Schluss zu, dass er den Hof von Valencia nicht vor 1550 verlassen hat, in welchem Jahre Don Hernando starb. Während dieser Periode begeisterte er sich nach seiner eigenen Aussage an dem »*Cortigiano*« des Grafen Balthasar di Castiglione und schrieb seinen eignen »*Cortesano*« für die Damen des Hofes. Das Buch verbreitete sich und hatte grossen Erfolg in den Hofkreisen, wurde aber damals noch nicht gedruckt. Der Tod des Vizekönigs (1550) und derjenige Johanns III. (1557) hatten zweifellos für Milan recht verdriessliche Folgen. Nicht nur verlor er seinen Jahrgelt, sondern obendrein war der neue Vizekönig Don Bernardino de Cárdenas eine barsche Soldatennatur und wenig geneigt, die prunkenden Feste fortzusetzen, in denen sich der Sohn des Königs von Neapel gefiel. Dazu nahte sich Milan das Alter, und er ruft Erinnerungen vergangener Zeiten ins Gedächtnis, wenn er 1561 bei Herausgabe seines »*Cortesano*« in der Widmung an Philipp II. sagt: »*Representa la corte del real Duque de Calabria y la Reina Germana con todas aquellas damas y caballeros de aquellos tiempos*«¹). Sie lag also recht fern, diese glückliche Zeit der Jugend und Poesie! Seit dieser Zeit verliert sich jede Spur Milans, der wohl bald danach starb; denn seine Art zu leben war nicht geeignet, ihm ein hohes Alter zu sichern.

Stolz spricht aus den Worten, welche er einem Höflinge in den Mund legt, nachdem dieser eins seiner Sonette gelesen. Juan Fernandez sagt: »*Don Luis Milan, lo que en vos sobra, en nosotros falta para alabaros. Mucho debeis á Dios, merecimientos habeis de comprar á toda la letania de los santos para pagar tan gran deuda como habeis á quien os crió*«²). Er liess sich einen Orpheus nennen und liess um die Titelvignette des »*Maestro*«, welche den Gott umgeben von Geschöpfen aller Art die Laute spielend darstellt, diese Devise anbringen: »*Maestro de todos, de todo hacedor, el grande Orpheo primero inventor, por quien la vihuela parece en el mundo. Si él fué el primero, no fué sin segundo*«³). Und da spricht man von Eitelkeit unserer Zeitgenossen!

Ein Beispiel mag schliesslich zeigen, welcher Art die Stellung Milans und die Rolle war, die er an dem kleinen Hofe spielte. Es beschreibt ein Fest nach Art derjenigen der Liebeshöfe, das in den Gärten des Herzogs von Calabrien gegeben wird und mit der folgenden Episode schliesst, welche den galanten Titel führt: »Der Brunnen der Sehnsucht«. Eine Dame und ihr Cavalier nahen sich der rieselnden Quelle, das Paar giebt mit lauter Stimme dem Wunsche Ausdruck, dessen Erfüllung ihre Herzen wünschen, und zieht sich dann zurück um seine Stelle einem andern Paare einzuräumen, das dasselbe Spiel wiederholt. Alle Cavaliere und alle Damen, selbst die Königin Germaine und ihr Gemahl versuchen vergebens aus dem wunderthätigen Brunnen zu trinken. »*Vinieron dos dis-*

1) La cour du Duc Royal de Calabre, et la Reine Germaine avec toutes les dames et chevaliers de cette époque.

2) Don Luis Milan, vous possédez en trop ce qui nous manque pour vous louer. Vous devez beaucoup à Dieu. Vous auriez besoin d'acheter des mérites (vertus) aux Litanies des Saints pour payer cette grosse dette à celui qui vous créa.

3) Maître de tous, créateur de tout, le grand Orphée, premier inventeur par qui le luth vint au monde. S'il fut le premier, il ne fut pas sans second.

1) »Eine Schilderung des königlichen Herzogs von Calabrien und der Königin Germaine nebst allen Damen und Cavalieren dieser Zeit.«

2) »Don Luis Milan, Ihr habt Überfluss an dem was uns gebricht, Euch zu loben. Ihr seid dem Himmel viel schuldig. Ihr müsstet zu aller Fürbitte der Heiligen noch andere Verdienste erwerben, um Eure Schuld an den abzutragen, der Euch erschuf.«

3) »Der Lehrmeister aller, der Weltschöpfer, der grosse Orpheus, der erste Erfinder, durch ihm wurde der Welt die Laute geschenkt. Aber wenn er der erste war, er blieb nicht ohne einen Nachfolger.«

sobre planchas de oro de martillo y en un chapen que traía, una red de oro colgaba, que su rostro le tapaba y este mote en él traía: *Mirafior de Milan*»¹⁾). L'autre personnage masqué qui accompagne Milan représente le Désir et, après un dialogue en vers, *Mirafior de Milan* boit l'eau de la fontaine. Pour s'attribuer pareil triomphe, il fallait que notre luthiste fût vraiment bien en cour et sûr de son crédit.

Chose singulière, cet homme si adulé, si fêté pendant sa vie, tombe après sa mort dans un profond oubli. C'est à ce point que, parmi les disciples ou imitateurs ayant marché sur ses traces, sans d'ailleurs atteindre à sa hauteur, nul ne s'avise d'éditer une seule de ses compositions; on ne cite même pas son nom, et pourtant ce nom mérite d'échapper à l'oubli, car il est celui d'un véritable artiste. Comme poète, il obtint beaucoup de succès et ses vers ont été en partie publiés, depuis sa mort, dans diverses collections. Comme musicien, il fit preuve d'un talent exceptionnel et original. Dans ses Fantaisies et dans ses Pavanes, on trouve à chaque instant des phrases, des modulations qui semblent presque modernes, et certaines de ses cadences font songer à la maîtrise d'un Sébastien Bach. Son instinct musical le poussait à marcher en avant et à devancer son époque; c'est en art le signe infaillible auquel on reconnaît une nature d'élite et un esprit supérieur.

Voici, pour finir, les titres des ouvrages où j'ai puisé les éléments des quelques notes biographiques qui précèdent:

- *«Mosen Francisco Pascual de Oliva»*, manuscrito sobre la historia de Valencia.
- *«Informe histórico cronológico legal»*, por Don José Mariano Ortiz. (Crónicas de Valencia.)
- *Martin Viciana*, 1564.
- *Gaspar Escolano*, 1610.
- *Francisco Drago*, 1613.
- *Peri Antoni Benter*, 1638.
- *«Escritores del Reyno de Valencia»*, por Vicente Ximeno. Valencia, 1747.
- *«Biblioteca Valentina»*, por el Muy Reverendo Padre Josef Rodriguez. Valencia, 1747. Joseph Tomás Lucas.
- *«Biblioteca Valentina»*, adicionada por Don Justo Pastor Fuster. Valencia, 1827.
- *«Crónica»* de Don Francesillo de Zúñiga. Madrid, 1855. Rivadeneyra.

1) Deux personnes en travesti se présentèrent pour tenter l'aventure; l'une d'elles était revêtue d'un pourpoint et portait des armes très précieuses, ornées de fleurs en émail sur or; de son chapeau pendait une résille qui masquait le visage et sur laquelle se lisaient ces mots: «*Mirafior de Milan*».

frazados á probarse en esta aventura y el uno venia armado de cuerpo con unas muy ricas armas llenas de flores esmaltadas sobre planchas de oro de martillo y en un chapen que traía, una red de oro colgaba, que su rostro le tapaba y este mote en él traía: *Mirafior de Milan*»¹⁾). Die Maske welche Milan begleitet, stellt die Sehnsucht selbst dar, und nach einen Dialog in Versen trinkt Milan das Wasser des Brunnens. Um sich selbst ein solchen Triumph zuzuschreiben, muss wohl Milan bei Hofe sehr gut angeschrieben gewesen sein und in hohem Ansehen gestanden haben.

Seltsamer Weise geriet dieser so vergötterte und gefeierte Mann nach seinem Tode gänzlich in Vergessenheit, sodass von seinen Schülern und Nachahmern, die in seinen Bahnen wandelten, ohne übrigens seine Grösse zu erreichen, keiner auf den Gedanken kam, auch nur eine seiner Kompositionen herauszugeben. Nicht einmal sein Name wird genannt, und doch verdient derselbe der Vergessenheit entrissen zu werden als der eines echten Künstlers. Als Dichter hatte er grossen Erfolg; seine Verse wurden gelesen und zum Teil nach seinem Tode in verschiedenen Sammlungen veröffentlicht. Als Musiker hat er ausnahmsweise Begabung und Originalität bewiesen. In seinen Fantasien und Pavanen finden sich überall Phrasen und Wendungen von fast moderner Haltung und manche seiner Schlussfälle mahnen an die Meisterschaft Sebastian Bachs. Sein musikalischer Instinkt zwang ihn fortzuschreiten und seiner Zeit vorauszuweichen. Daran aber erkennt man unfehlbar in der Kunst Ausnahmsnaturen und überlegene Geister.

Schliesslich seien hier noch die Titel der Werke verzeichnet, aus denen ich die vorausgehenden wenigen biographischen Notizen entnehmen konnte:

- *«Mosen Francisco Pascual de Oliva»*, handschriftliche Geschichte von Valencia.
- *«Informe histórico cronológico legal»*, von Don José Mariano Ortiz. (Chronik von Valencia.)
- *Martin Viciana*, 1564.
- *Gaspar Escolano*, 1610.
- *Francisco Drago*, 1613.
- *Peri Antoni Benter*, 1638.
- *«Escritores del Reyno de Valencia»* von Vicente Ximeno. Valencia, 1747.
- *«Biblioteca Valentina»* von P. Josef Rodriguez. Valencia, 1747, Joseph Tomás Lucas.
- *«Biblioteca Valentina»* mit Zusätzen von Don Justo Pastor Fuster. Valencia, 1827.
- *«Crónica»* de Don Francesillo de Zúñiga. Madrid, 1855. Rivadeneyra.

1) Da kamen zwei Masken, das Abenteuer zu versuchen, von denen die eine kostbaren Waffenschmuck trug, der mit Blumen in Emaille auf getriebnem Goldblech belegt war und vom Hute ein goldenes Haarnetz herabhängen hatte, welches das Gesicht verbarg aber die Worte zeigte: »*Mirafior de Milan*«.

II.

Explication de la tablature.

La tablature (cifra, en espagnol) est une notation qui permettait de jouer ou d'accompagner le chant sur des instruments à cordes pincées, sans avoir besoin, pour apprendre la musique, de recourir aux méthodes assez compliquées dont on se servait pendant le Moyen-Age et la Renaissance. Elle est probablement d'origine orientale et l'on peut supposer qu'elle a été inventée chez les peuples qui, depuis tant de siècles, ont connu et pratiqué ce genre d'instruments; mais, faute de preuves, je ne saurais l'affirmer, et je me mets prudemment en garde contre la fantaisie plus ou moins vraisemblable des hypothèses. Il vaut mieux attendre que les études spéciales se produisent et fassent la lumière sur ce point.

D'après mes renseignements, les premières tablatures ont été imprimées à Venise au commencement du XVI^e siècle chez Ottaviano Petrucci; c'est un argument de plus en faveur de ceux qui croient à l'origine orientale de cette notation, car on sait quelles relations la République entretenait avec les peuples de l'Orient.

Le premier livre de ce genre, paru en Espagne, est «*El Maestro*» de don Luis Milan. Les nombreuses recherches entreprises par mes amis et moi-même dans diverses bibliothèques de l'Europe, n'ont jamais abouti à faire retrouver des imprimés ou des manuscrits espagnols de tablature antérieurs à cette date. Et pourtant il y avait alors d'autres luthistes, même célèbres. Dans son livre «*Declaracion de instrumentos*», (Ossuna, 1555,) le père Bermudo, savant moine du XVI^e siècle, cite quelques-uns de ces artistes dont les œuvres ne sont pas arrivées jusqu'à nous: Guzman, qui paraît être antérieur à Milan, Martin de Jaen et son fils Hernando Lopez, et Baltasar Tellez.

J'ai toujours pensé que la phrase «*donner de la tablature*», pour exprimer un travail difficile à réaliser, doit avoir son origine plutôt dans la tablature des maîtres chanteurs allemands que dans celle des instruments à cordes pincées, car cette dernière est si simple et sa traduction si facile, qu'on ne comprend pas pourquoi tant de trésors musicaux sont restés complètement et si longtemps inconnus.

On trace sur le papier autant de lignes horizontales parallèles qu'il y a de cordes dans le luth ou la guitare; ces lignes sont coupées par d'autres verticales qui séparent les mesures. Les notes ou valeurs s'écrivent au-dessus de cette portée. L'accord du luth était le suivant: de la sixième à la cinquième corde, une quarte; de la cinquième à la quatrième, une quarte; de la quatrième à la troisième, une tierce ma-

Morphy, Les luthistes espagnols du XVI^e siècle.

II.

Erklärung der Tabulatur.

Die Tabulatur (spanisch: Cifra) war eine Notierungsweise, welche ermöglichte, das Spiel von Lauteninstrumenten und deren Verwendung zur Begleitung des Gesanges zu erlernen, ohne seine Musikbildung auf die sehr komplizierte Notierung zu gründen, deren sich das Mittelalter und die Renaissance-Zeit bedienten. Dieselbe ist wahrscheinlich orientalischen Ursprungs und es ist zu vermuten, dass sie von den Völkern erfunden worden ist, welche seit so vielen Jahrhunderten Instrumente dieser Art gekannt und benutzt haben. Doch fehlt es an Beweisen, dies bestimmt zu behaupten, und ich unterdrücke daher mehr oder minder wahrscheinliche hypothetische Konstruktionen der Phantasie. Lieber warten wir ab, dass Spezialstudien über diese Frage Licht verbreiten.

Meines Wissens wurden die ersten Tabulaturen zu Anfang des 16. Jahrhunderts von Ottaviano Petrucci gedruckt. Auch das spricht für den orientalischen Ursprung dieser Art der Notierung, da man weiss, in wie regem Verkehr die Republik Venedig mit den Völkern des Orients stand.

Das erste in Spanien erschienene Werk dieser Art ist «*El Maestro*» von don Luis Milan. Ausgedehnte Nachforschungen, die meine Freunde und ich selbst in verschiedenen Bibliotheken Europas angestellt, haben nicht vermocht, ältere Drucke oder Handschriften spanischer Tabulaturen ans Licht zu bringen. Und doch gab es in Spanien bereits damals andere und sogar berühmte Lautenisten. Padre Bermudo, ein gelehrter Mönch des 16. Jahrhunderts, macht in seinem Buche «*Declaracion de instrumentos*» (Ossuna, 1555) einige dieser Künstler namhaft, deren Werke nicht auf uns gekommen sind: Guzman, der anscheinend älter ist als Milan, Martin de Jaen und seinen Sohn Hernando Lopez, und Baltasar Tellez.

Von jeher habe ich gemeint, die Redensart «*donner de la tablature*» zur Bezeichnung einer schwer auszuführenden Arbeit, müsse im Hinblick auf die Tabulatur der deutschen Meistersinger entstanden sein und nicht im Hinblick auf die Lautentabulatur, da letztere so einfach und ihre Übersetzung so leicht ist, dass man nicht begreift, warum so reiche musikalische Schätze so lange gänzlich verschlossen geblieben sind.

Man zieht auf dem Papier so viele parallele horizontale Linien als die Laute oder Gitarre Saiten hat; diese Linien werden durch senkrechte Striche in kleine Abschnitte geteilt, welche die Takte abgrenzen. Die Notenwertzeichen werden oberhalb des Liniensystems angezeigt. Die Stimmung der Laute war folgende: von der 6. zur 5. Saite eine Quarte; von der 5. zur 4. Saite eine Quarte; von der 4. Saite zur 3. eine

jeure; de la troisième à la deuxième, une quarte; de la deuxième à la première, une quarte. Donc si le *la*, par exemple, est la note de la première et de la sixième corde, lesquelles se trouvent toujours à la distance de deux octaves, l'accord doit être: sixième *La*, cinquième *Ré*, quatrième *Sol*, troisième *Si*, deuxième *Mi*, première *La*; (V. exemples). Plus loin nous parlerons de l'accord de la guitare et des autres manières d'accorder le luth.

Maintenant si nous voulons entendre un *Si* sur la sixième, nous mettons le chiffre 1 sur la ligne qui représente cette corde, soit qu'on l'inscrive en haut ou en bas, car les deux systèmes ont été employés, et ce chiffre signifiera que nous devons placer le doigt sur le premier sillet qui nous donnera le *Si*. Le 2 donnera *Si* et ainsi de suite par intervalles chromatiques pour toutes les autres cordes.

Voilà la base du système; mais, comme il y a beaucoup de détails à préciser, j'ai pensé que, pour rendre clair l'ensemble des principales variétés de notation, le meilleur et le plus court moyen était de citer des exemples de tablature avec la notation employée par chaque auteur dans son livre. Pour la complète intelligence de ces exemples, il faut lire ici la partie correspondante à chaque auteur.

Quoique le livre du père **Bermudo** «*Declaracion de instrumentos*» date de 1555, c'est par lui que je commence, parce qu'il traite la question au point de vue didactique et historique, et donne un système de tablature antérieur à Milan, 1536. D'après le savant moine, ce système est le plus ancien des trois qu'il explique dans son livre, et a dû servir à Guzman, célèbre luthiste dont le nom seulement est arrivé jusqu'à nous (V. pages XXV à XXIX).

Suivant le deuxième système, on met les notes de musique au-dessous de la portée pour marquer leur valeur et l'on désigne une clef, en marquant sur quelle corde et quel sillet il faut la fixer. Ceci demande une explication. Les intervalles entre les six cordes du luth étaient toujours les mêmes, à moins qu'un virtuose ne voulût les modifier au gré de sa fantaisie personnelle; mais la nature du morceau à jouer ou à accompagner pouvait imposer la nécessité de monter ou de descendre le diapason de l'instrument. On fixait donc, comme son le plus grave, le *Sol* de la sixième corde et, comme limite à l'aigu, le plus haut son que la première pourrait atteindre sans se rompre, et toujours en tenant compte de la grandeur du luth. Pour fixer alors l'accord que l'on voulait avoir, on disait, par exemple, dans un avis préliminaire: La clef de *C. Sol, Fa, Ut* (Do) se trouve sur le troisième sillet de la troisième ligne (corde) ce qui voulait dire que, le *Do* étant sur le troisième sillet, le deuxième correspondait au *Si*, le premier au *Si*, et la corde à vide au *La*. Or, nous savons que l'accord procède par quarts justes, excepté de la quatrième à la troisième corde, ce qui nous donnera l'accord *Sol, Do, Fa, La, Ré, Sol*. En plaçant la même clef sur le premier sillet de la troisième corde, nous obtiendrons l'accord *La, Ré, Sol, Si, Mi, La*. Malgré cela, nous verrons plus loin que la transposition est nécessaire quelquefois.

grosse Terz; von der 3. zu 2. eine Quarte; von der 2. zu 1. eine Quarte. Wenn daher z. B. die 1. und 6. Saite, welche immer einen Abstand von zwei Oktaven haben, in *A* gestimmt sind; so muss die Stimmung sein:

6. *A*, 5. *d*, 4. *g*, 3. *h*, 2. *e*, 1. *a*;

von der Stimmung der Guitarre und anderen Stimmungsweisen der Laute werden wir weiterhin reden.

Wenn wir nun ein *B* auf der 6. Saite hören wollen, so setzen wir die Ziffer 1 auf die Linie, welche diese Saite vorstellt (mag man dafür die oberste oder die unterste Linie bestimmen — beide Systeme sind in Gebrauch gekommen) und diese Ziffer wird dann anzeigen, dass wir den Finger auf den ersten Bund setzen sollen, der uns den Ton *B* ergeben wird; der zweite Bund giebt *H* und so fort in chromatischer Folge, auch für die anderen Saiten. Das ist die Grundlage des Systems. Da aber viel wechselndes Detail festzustellen ist, so habe ich gemeint, der beste und kürzeste Weg zur Klarstellung sämtlicher wesentlichen Unterschiede der Notierung werde die Aufstellung einer chronologischen Tabelle sein mit Angabe der Notierungsweise, welcher jeder Autor in seinem Werke angewandt hat. Um die Tabelle völlig zu verstehen, muss man für jeden einzelnen Autor die darauf bezügliche Partie in der hier folgenden Darstellung nachlesen.

Die «*Declaracion de instrumentos*» des **Padre Bermudo** trägt zwar die Jahreszahl 1555, ich stelle dieselbe aber dennoch an die Spitze, da sie didactisch und historisch angelegt ist, und ein System der Tabulatur mitteilt, das älter ist als das Milans (1536). Nach der Darstellung des gelehrten Mönchs ist dies System das älteste von den dreien, die er in seinem Buche erklärt, und jedenfalls von Guzman angewandt worden, dem berühmten Lautenisten, von dem nur der Name auf uns gekommen ist. (Vgl. Seiten XXV—XXIX.)

Nach dem zweiten der drei Systeme schreibt man die Notenwertzeichen unter die Linien und zeichnet einen Schlüsselbuchstaben vor mit Angabe der Saite und des Bundes, auf welchen der betreffende Ton fällt. Das fordert eine nähere Erklärung. Die Tonabstände zwischen den sechs Saiten der Laute waren stets dieselben, wenigstens sofern nicht ein Virtuose dieselben nach Belieben seiner persönlichen Phantasie zu ändern wünschte; aber die Natur eines zu spielenden oder zu begleitenden Stückes konnte die Notwendigkeit ergeben, die Gesamtstimmung des Instruments höher oder tiefer zu legen. Man bestimmte daher als tiefsten Ton überhaupt gross *G* für die sechste Saite und als Grenze der Stimmung nach der Höhe den höchsten Ton, auf den die erste Saite gestimmt werden konnte ohne zu reissen, immer in Rücksicht auf die Grösse der Laute. Um nun anzuzeigen, welche Stimmungshöhe dem Instrument gegeben werden sollte, sagte man in einer vorangestellten Anweisung: Das Schlüssel-*c* (eingestrichen *c*) liegt auf dem dritten Bund der dritten Linie (Saite); was soviel bedeutete, dass auf dem zweiten Bund der dritten Saite (klein) *h*, auf dem ersten (klein) *b* liegen, also die leere dritte Saite die Stimmung (klein) *a* erhalten sollte. Da wir aber wissen, dass die Saiten in reinen Quarten gestimmt werden und nur zwischen der dritten und vierten der Abstand eine grosse Terz beträgt, so erhalten wir damit die Stimmung: 6. *G*, 5. *c*, 4. *f*, 3. *a*, 2. *d'*, 1. *g'*. Wird dasselbe Schlüssel-*c* auf den ersten Bund der dritten Saite ver-

D'après ces règles on peut accorder en montant chromatiquement comme l'on voudra; mais le père Bermudo recommande de ne jamais employer plus de dix sillets et de ne pas dépasser le septième de la première corde si l'on veut jouer juste.

Le troisième système, dit-il, est plus moderne et plus élégant (*tiene mas primores*). Quelquefois on met au-dessus une portée spéciale pour le chant (V. page XXVI). D'autres auteurs indiquent la musique à chanter avec un chiffre surmonté d'une petite virgule, par exemple 5'. La liaison (—) est employée non seulement comme liaison, mais aussi comme point d'orgue et comme signe de conclusion. On trouvera dans les exemples cités plus loin tous les autres signes avec leur explication.

S'il y a divers instruments et différentes manières de les accorder, il y a aussi différentes manières de les grouper. On peut réunir les deux combinaisons, vihuela (luth), discante (guitare), bandurria (mandoline) et former ainsi une espèce de quatuor. On peut aussi diviser l'accord d'une vihuela à sept cordes entre une guitare et une mandoline. Ces deux combinaisons conviennent également, dit l'auteur de la «*Declaracion de instrumentos*», pour jouer à quatre, six et huit voix ou parties. J'aurais voulu parler des traités de harpe et de monochorde du père Bermudo; mais je suis forcé de limiter mon travail pour donner le plus de place possible au texte musical qui est la partie la plus intéressante de cette publication.

Dans son livre «*El Maestro*», (Valence, 1535) Don Luis Milan a recours au second système de tablature déjà signalé. Il place la sixième corde en bas et la première en haut. Il recommande beaucoup d'observer la proportion entre la grandeur de l'instrument et la grosseur des cordes. Il donne des règles pour les mesures binaire et ternaire (proportion). Dans la musique vocale, il désigne avec des chiffres rouges les notes qui doivent être chantées et les place sur la même portée que les chiffres noirs correspondant aux notes qui doivent être jouées. Quant à l'accord de l'instrument, il n'indique pas de place pour les clefs, se bornant à dire à quel ton du plain-chant appartient le morceau. J'ai donc traduit en notation moderne toute la musique de Milan comme si l'accord du luth avait été *La, Ré, Sol, Si, Mi, La*, ce qui, du reste, était le cas le plus fréquent. En général, la musique instrumentale de «*El Maestro*» n'exige pas de réductions dans la valeur des notes. Quant à la musique vocale, si l'on garde les valeurs écrites, non seulement le dessin mélodique devient vague, mais il offre un aspect de musique de plain-chant qui jure avec les paroles et le caractère du morceau, surtout dans les chansons populaires et dans les mouvements vifs. Il faut donc chanter la mélodie dans le mouvement indiqué par l'auteur, l'écrire avec sa véritable notation et bien placer les paroles, selon la prosodie.

A mon avis, «*El Maestro*» de Milan est, parmi les livres

wiesen, so erhalten wir die Stimmung: 6. *A*, 5. *d*, 4. *g*, 3. *h*, 2. *e'*, 1. *a'*. Doch werden wir weiterhin sehen, dass für die Übertragung manchmal eine Transposition in andere Tonlage unerlässlich ist. Nach diesen Regeln kann man nun chromatisch auf den Saiten aufsteigende Akkorde aller Art bilden, doch empfiehlt Padre Bermudo, niemals mehr als 10 Bünde zu benutzen und über den siebenten Bund der ersten Saite nicht hinaufzugehen, wenn man rein spielen wolle.

Die dritte Art der Tabulatur ist künstlicher angelegt (*tiene mas primores*). Manchmal wird über die Tabulatur ein besonderes Liniensystem für den Gesang gestellt (vgl. Seite XXVI). Andere Autoren notieren die zu singenden Töne durch Ziffern mit kleinen Häkchen rechts oben z. B. 5'. Der Bogen (—) wird nicht nur als Bindungszeichen, sondern auch als Fermate und Schlusszeichen angewandt. Auf den Tabellen findet man alle sonstigen Zeichen nebst ihrer Erklärung. Wie es verschiedene Instrumente und verschiedene Manieren ihrer Stimmung giebt, so giebt es auch verschiedene Arten ihrer Zusammenstellung. Man kann auch die beiden Gruppen von je zweien (Laute und Gitarre, Laute und Mandoline) zusammen nehmen: Vihuela (Laute), Diskante (Gitarre) und Bandurria (Mandoline) und so eine Art Quartett bilden. Auch kann man die Akkorde einer siebensaitigen Vihuela auf eine Gitarre und eine Mandoline verteilen. Beide Arten der Besetzung sind nach dem Auspruche des Verfassers der «*Declaracion de instrumentos*» auch zur Ausführung vier-, sechs- und achstimmiger Tonsätze geeignet. Ich hätte auch von des Padre Bermudo Abhandlungen über die Harfe und das Monochord (Klavier) sprechen mögen; aber ich muss meiner Arbeit enge Grenzen ziehen, um möglichst viel Raum für den Musiktext zu gewinnen, welcher weitaus der interessanteste Teil dieser Publikation ist.

In seinem Buche «*El Maestro*» (Valencia, 1535) wendet Don Luis Milan das bereits aufgewiesene zweite System der Tabulatur an. Er setzt die sechste Saite zu unterst und die erste zu oberst, empfiehlt sehr, die Stärke der Saiten der Grösse des Instruments anzupassen und giebt Regeln für den zwei- und dreiteiligen Takt (Proportio). In den Gesangssachen giebt er die zu singenden Töne mit roten Ziffern, stellt aber dieselben mit auf das System, auf welchem die zu spielenden Töne mit schwarzen Ziffern notiert sind. Was die Stimmung des Instruments anlangt, so giebt er nicht die Lage der Schlüsselnoten auf den Saiten an, sondern beschränkt sich darauf, zu sagen, in welchem Kirchentone das Stück steht. Ich habe daher für die Übertragung in moderne Noten überall die Stimmung *A d g h e' a'* angenommen, welche ja weitaus die überwiegende war. Im allgemeinen bedingt die Instrumentalmusik des «*Maestro*» keine Verkürzung der Notenwerte. Was die Gesangsstücke anlangt, so macht in ihnen die Beibehaltung der notierten Werte nicht nur die melodische Zeichnung unübersichtlich, sondern giebt ihr auch das Aussehen von Chormelodien, das im Widerspruch mit dem Text und dem Charakter der Stücke steht, besonders bei den Volksliedern und in bewegteren Sätzen. Deshalb sind die Melodien in dem vom Autor bestimmten Tempo zu singen, mit den ihnen in Wirklichkeit zukommenden Werten zu notieren und die Worte nach den Gesetzen der Prosodie unterzulegen.

Meines Erachtens ist Milans «*El Maestro*» unter allen

espagnols de ce genre, celui qui a le plus d'importance pour l'histoire de la musique; mais mon savant maître et ami, M. Gevaert, traite cette question dans la préface dont il a bien voulu honorer mon modeste travail.

Suivant l'ordre chronologique de publication, je trouve, après Milan, *«El Delfin para vihuela»*, de **Luis de Narvaez**, (Valladolid, 1538). Narvaez change le système de Milan, car il place la sixième corde en haut et la première en bas, disposition qu'adoptent et maintiennent tous les traités postérieurs. Pour tout ce qui se rapporte à la mesure et aux valeurs, le lecteur trouvera dans les exemples de la page XXX les éclaircissements nécessaires. Quant aux clefs, il dit: «Dans chaque morceau on placera la clef selon que la musique montera ou descendra, et c'est un des privilèges qu'a le luth sur les autres instruments». Il marque le chant avec des chiffres rouges, et il a soin de prévenir dans le cas où les notes représentées par ces chiffres doivent être aussi jouées sur l'instrument.

Alonso de Mudarra qui vient ensuite avec ses *«Tres libros de música para vihuela»*, (Sevilla, 1546), diffère bien peu dans le système de notation. Il emploie la portée à part pour le chant et, dans le troisième livre, il use du chiffre avec virgule, en recommandant de jouer aussi cette note dans l'accompagnement. Pour les autres signes, voyez les exemples de la page XXXI. Le chant dans la portée à part manque d'accidents, ce qui laisse, en certain cas, subsister des doutes sur la modalité du ton. Les clefs sont quelquefois mal placées. En parlant de la guitare accordée *al temple viejo* (ancien accord), il déclare qu'elle doit avoir autant de sillets (trastes) que le luth, c'est-à-dire dix, que la quatrième corde doit avoir un bourdon ou corde basse, et il adopte l'accord *La, Ré, Fa #, Si*, au lieu de celui du père Bermudo qui est *La, Mi, Sol #, Do #* (V. plus loin). Il donne aussi la tablature de la harpe et de l'orgue. On pourra voir dans le facsimilé de la tablature d'orgue, à la treizième mesure, l'accord *Mi b, Si b, Ré b, Sol b*, accord bien moderne et prouvant que l'instinct a devancé la science dans l'histoire de l'harmonie.

En 1547, paraît à Valladolid le *«Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas»* de **Anriquez de Valderrábano**, dont le système de notation est presque le même, ainsi qu'on peut s'en rendre compte dans les exemples. Il indique comme une nouveauté des arrangements pour deux luths avec chaque partie imprimée sur la même page, mais à l'envers l'une de l'autre; de sorte que si le livre est ouvert sur une table, les deux exécutants, placés l'un en face de l'autre, peuvent lire séparément chacun sa partie et tourner la feuille en même temps. L'accord de ces deux instruments n'est pas le même. Le plus gros, la basse, est accordé: *La, Ré, Sol, Si, Mi, La*; l'autre: *Do, Fa, Si b, Ré, Sol, Do*. C'est probablement celui qu'on appelait *discante*. Pour faciliter les répétitions des passages difficiles, l'auteur a placé des lettres comme dans les éditions modernes. Il emploie un signe à part et le chiffre rouge pour le chant que l'on

spanischen Werken dieser Art dasjenige, welches für die Musikgeschichte die grösste Bedeutung hat. Übrigens behandelt mein gelehrter Meister und Freund M. Gevaert diese Frage in der Vorrede, mit welcher er freundlichst meine bescheidene Arbeit geehrt hat.

Der chronologischen Ordnung des Erscheinens der Werke folgend komme ich nach Milan zu *«El Delfin para vihuela»* von **Luis de Narvaez** (Valladolid, 1538). Narvaez wechselt das System der Tabulatur gegenüber Milan, denn er stellt die sechste Saite zu oberst und die erste zu unterst welche Anordnung alle späteren Werke annehmen und beibehalten. Für alles was sich auf den Takt und die Notenwerte bezieht, findet der Leser die erforderlichen Aufschlüsse in den Beispielen, Seite XXX. Bezüglich der Stimmungshöhe bemerkt Narvaez: »Die Stimmung hängt in jedem Stücke von dessen Umfang nach der Höhe oder nach der Tiefe ab; es ist das eins der Privilegien der Laute gegenüber allen anderen Instrumenten.« Den Gesang notiert er mit roten Ziffern und zeigt sorgfältig an, wo dieselben Töne auch durch das Instrument zu spielen sind.

Alonso de Mudarra, der nun folgt mit seinen *«Tres libros de música para vihuela»* (Sevilla, 1546), unterscheidet sich nur wenig in der Notierungsweise. Er wendet das besondere Linien-system für den Gesangspart an und gebraucht im dritten Buch die Ziffern mit Häkchen, indem er empfiehlt, auch diese Noten im Accompanement mitzuspielen. Betreffs der sonstigen Zeichen, vgl. Beispiele, Seite XXXI. In dem auf einem besonderen System notierten Gesangspart fehlen die Versetzungszeichen, wodurch in manchen Fällen das Tongeschlecht zweifelhaft bleibt. Die Schlüssel sind manchmal ungenau gestellt. Da wo Mudarra von der »al temple viejo« (nach alter Stimmweise) gestimmten Guitarre spricht, erklärt er, dass sie eben so viel Bünde benötige wie die Laute, d. h. zehn, ferner dass die vierte Saite einen Bourdon haben müsse (d. h. dass ihr die tiefere Oktave beigegeben werde) und nimmt die Stimmung: *A d fis h* an statt der des Padre Bermudo in: *A e gis dis'* (vgl. die Beispiele). Auch giebt er die Tabulatur der Harfe und Orgel. Das Facsimile der Orgeltablatur zeigt im 13. Takt den Akkord *e b des g*, eine sehr moderne Harmonie, welche beweist wie in der Geschichte der Harmonie, der künstlerische Instinkt der Theorie vorausgeeilt ist.

1547 erscheint zu Valladolid der *«Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas»* von **Anriquez de Valderrábano**, dessen System der Notierung fast dasselbe ist, wie die Beispiele beweisen. Er bezeichnet als eine Neuheit Arrangements für zwei Lauten, die bruchstückweise auf derselben Seite abgedruckt sind, aber das eine gegenüber den andern verkehrt gestellt, sodass wenn das geöffnete Buch auf einem Tische liegt die beiden Spieler einander gegenüber sitzend ihre Partie jeder für sich ablesen können und gleichzeitig umzuwenden haben. Die beiden Instrumente haben nicht einerlei Stimmung; das grössere, der Bass, ist in *A d g h e' a'*, das andere in *c f b d' g' c''* gestimmt. Letzteres ist wahrscheinlich der sogenannte »Diskant«. Um Wiederholungen schwerer Stellen bequem zu machen, hat der Verfasser wie in modernen Ausgaben orientierende Buchstaben beigelegt. Er wendet für den Gesangspart ein besonderes System oder rote Ziffern an, welche letz-

doit jouer aussi dans l'accompagnement. Il change la clef quand le dessin mélodique dépasse la portée.

Diego Pisador fait paraître en 1552 à Salamanque son «*Libro de música de vihuela*». Il continue le même système de notation et emploie le chiffre rouge avec la portée à part pour le chant. Dans ce dernier cas, et pour ne pas dépasser la portée, il met la clef de Sol sur la première ligne (V. plus loin).

Miguel de Fuenllana dans «*l'Orphénica Lyra*» (Sevilla, 1554) suit la même tradition pour la notation, les mesures, les mouvements, et tous les autres signes employés antérieurement.

Luis Venegas de Hinestrosa dans son «*Libro nuevo para tecla, harpa y vihuela*» (Alcalá de Henares, 1557) imagine un nouveau système, fondé sur le rapport entre les sept premiers chiffres de la numération arabe et les sept notes de la gamme; il divise les sons en extrême-grave, grave, aigu, suraigu et extrême-suraigu (V. page XXXIII). Pour chaque voix il trace une ligne, en commençant par le soprano, et au-dessous: contralto, tenor et basse, que l'on peut doubler et tripler suivant le même ordre. Chaque mesure, dit-il, suppose quatre places. Si ces quatre places sont occupées, les notes seront des noires; avec deux, on aura des blanches; avec une, des semibreves (rondes). Si dans la première il y en a une et dans la quatrième une aussi, le résultat sera une blanche avec point et une noire.

Malgré les éloges que l'auteur se donne en affirmant l'inutilité de chercher rien de meilleur, son système est quelquefois confus et rend souvent assez difficile la traduction en notation moderne.

L'invention ne dut pas avoir grand succès, puisque nous voyons **Esteban Daza** dans son livre «*El Parnaso*» (Valencia, 1576) revenir au vieux système employé par Milan, Narvaez et tant d'autres. Il écrit les notes qui doivent être chantées avec un point au-dessus.

Hernando de Cabezón, fils du fameux compositeur et organiste Antonio, publia les œuvres de son père et adopta à cet effet les procédés de Venegas. Le titre de l'ouvrage est: «*Obras de música para tecla, arpa y vihuela*» (Madrid, 1578). Comme on en peut juger par les exemples, la notation est à peu près la même que celle de Venegas; ce qu'il y a de vraiment remarquable dans l'ouvrage, c'est la musique d'Antonio de Cabezón qui était considéré, et très justement, comme le premier organiste de son temps. Ce livre est le dernier où l'on parle du luth (*vihuela*). Vers la moitié du XVII^e siècle, la guitare commence à le remplacer, surtout après la réforme de **Vicente Espinel** qui ajouta une cinquième corde, la plus haute. Depuis lors, la guitare est devenue dans toute l'Espagne l'instrument de prédilection.

Nicolas Doisi de Velasco fit paraître à Naples, 1640, son «*Nuevo método de cifra para tañer la guitarra*» où il dit: «La guitare est très ancienne en Espagne. Elle n'avait que quatre cordes (je veux dire quatre, avec des sons différents, puisque les doubles sonnent l'unisson ou l'octave) jusqu'au moment où Espinel que j'ai connu à Madrid, ajouta la cinquième que nous appelons *prima*; et c'est pour cela

teren ebenfalls im Accompanement mitgespielt werden sollen. Sobald die Melodiebewegung über die Grenzen des Linien-systems hinausgeht, wechselt er den Schlüssel.

Diego Pisador gab 1552 zu Salamanca seinen «*Libro de música de vihuela*» heraus. Auch er führt dasselbe System der Notierung weiter und gebraucht die rote Ziffer neben dem besonderen System für den Gesangspart. Im letzteren Falle bedient er sich, um nicht über die Linien hinauszugehen, des G-Schlüssels auf der ersten Linie (vgl. die Tabelle).

Miguel de Fuenllana in «*l'Orphénica Lyra*» (Sevilla, 1554) folgt derselben Tradition in Bezug auf Notierung, Taktordnung, Tempo und alle sonstigen vorher angewandten Bezeichnungen.

Luis Venegas de Hinestrosa in seinem «*Libro nuevo para tecla, harpa y vihuela*» (Alcalá de Henares, 1557) ersinnt ein neues System, das auf dem Gebrauch der ersten sieben arabischen Ziffern für die sieben Stufen der Scala basiert. Er teilt die Töne in doppelttiefe, tiefe, hohe, überhohe und doppelt-überhohe (vgl. Seite XXXIII). Für jede Stimme zieht er eine Linie, oben beginnend mit dem Sopran, darunter Alt, Tenor und Bass, die man auch in gleicher Ordnung verdoppeln kann. Jeder Takt, sagt er, enthält vier Plätze; sind alle vier besetzt, so sind die Noten Viertel, bei nur zweien hat man Halbe, eine den Takt allein einnehmende ist eine Ganze. Steht auf dem ersten und vierten Platz (zu Anfang und Ende der Takte) eine Note, so ist das Ergebnis eine punktierte Halbe und ein Viertel.

Ungeachtet der Lobspprüche, die der Autor sich selbst erteilt, indem er versichert, dass man vergeblich nach etwas Besserem suchen werde, ist sein System manchmal confus und macht oft die Übertragung in moderne Noten recht schwer.

Die Erfindung muss wohl keinen grossen Erfolg gehabt haben, da wir **Esteban Daza** in seinem Buche «*El Parnaso*» (Valencia, 1576) zu dem älteren von Milan, Narvaez und so vielen anderen angewandten Systeme zurückkehren sehen. Er bezeichnet die für den Gesang bestimmten Töne durch einen Punkt über der Zahl.

Hernando de Cabezón, der Sohn des berühmten Komponisten und Organisten Antonio de Cabezón, veröffentlichte die Werke seines Vaters und bediente sich dabei des Notensystems des Venegas. Der Titel seines Werkes ist «*Obras de música para tecla, arpa y vihuela*» (Madrid, 1578). Wie man aus den Beispielen ersehen kann, ist die Notierungsweise fast dieselbe wie die des Venegas; das wirklich Bemerkenswerte an dem Werke ist aber die Musik des Antonio de Cabezón, der mit vollem Rechte als der erste Organist seiner Zeit gilt. Dies Werk ist das letzte, in welchem von der Laute (*Vihuela*) die Rede ist. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts beginnt die Guitarre dieselbe zu verdrängen, besonders seit der Verbesserung derselben durch **Vicente Espinel**, welcher dem Instrument eine fünfte (die höchste) Saite gab. Seit dieser Zeit wurde die Guitarre das Lieblingsinstrument in ganz Spanien.

Nicolas Doisi de Velasco veröffentlichte 1640 zu Neapel seinen «*Nuevo método de cifra para tañer la guitarra*», in welchem er sagt: «Die Guitarre ist sehr alt in Spanien. Sie hatte nur vier Saiten (ich meine vier auf verschiedene Töne gestimmte, da die doppelten Bezüge im Einklang oder der Oktave stehen) bis zu der Zeit, wo Espinel, den ich in Madrid gekannt habe, eine fünfte hinzufügte, welche wir nun die

que nous la désignons en Italie sous le nom de guitare espagnole.»

On chiffre les accords de la guitare dans sa plus parfaite consonnance, c'est-à-dire avec tierce, quinte et octave par douze lettres (V. plus loin). En Italie on n'emploie que la clef de Sol pour le soprano et celle de Fa pour la basse.

Je crois que l'étude des exemples suffira pour donner une idée des détails de ce système.

Le livre publié à Madrid par **Lucas Ruiz de Ribayáz** en 1677, avec le titre «*Luz y Norte musical para caminar por las cifras de la guitarra*», est le plus curieux et le plus important des livres espagnols de la tablature de guitare; il contient, en effet, toutes les danses populaires espagnoles de cette époque, danses dont les noms sont si souvent cités par Cervantes, Quevedo et tous nos classiques du XVII^e siècle: Pavanas, Gallardas, Danza del Hacha, Chaconas, Rugeros, Zarabandas, Paradetas, Españolaletas, etc. etc. qui ont disparu pour faire place aux Boleros, Seguidillas, Jotas et autres airs de danse modernes qui, évidemment, n'existaient pas encore et ont dû naître en Espagne sous l'influence de la musique italienne, car il n'y a aucune ressemblance entre la musique des uns et des autres, si ce n'est pour la «*Gayta*» de Ribayáz qui est encore aujourd'hui un air populaire dans la Galice.

Ribayáz, tout en disant n'être qu'un simple amateur, explique son système plus clairement que Doisi de Velasco. Il commence par établir pour la guitare l'accord *La, Ré, Sol, Si, Mi*, les cinquième et quatrième cordes en doubles, accordées en octaves, les troisième et seconde en doubles à l'unisson et la première seule. On trouvera plus loin les détails de la notation ainsi que la différence entre le *punteado* et le *rasgueado*; un exemple donne, en outre, les douze accords et la manière de les chiffrer.

Ribayáz nous apprend aussi dans son livre deux particularités curieuses. La première, c'est que les sillets n'étaient pas encore fixés et qu'en construisant son instrument le luthier n'avait pas coutume de les placer; l'artiste ou amateur qui achetait un luth devait donc les établir en nouant fortement des cordes de guitare à la place convenable. La seconde, c'est que, dans toute combinaison autre que la ternaire (proportion), on battait toujours la mesure à deux temps; cette remarque facilite beaucoup la vraie traduction des passages qui, notés avec des brèves ou des semibrèves, doivent être exécutés rapidement. Par cela même s'impose la diminution des valeurs, afin d'alléger et de rendre plus clair le dessin musical.

Le dernier livre de ce genre publié au XVII^e siècle est celui de **Gaspar Sanz** «*Instruccion de música sobre la guitarra española*», (Zaragoza, 1697, D. Donner. La première édition que je n'ai pas vue, est de 1674). Sanz dit avoir étudié à Rome et Naples avec des maîtres italiens célèbres, et surtout avec un certain *Lelio Colista* qu'il appelle l'Orphée de son temps; mais, malgré ses phrases pompeuses, sa musique instrumentale est bien loin, à mon avis, de celle du vieux Milan. Il emploie l'abécédaire italien pour la notation des accords consonnants et donne des règles pour l'exécution des orne-

erste nennen; um dieser willen heisst das Instrument in Italien die 'spanische' Gitarre «.

Man bezeichnet die Griffe auf der Gitarre ausgehend von ihrer Stimmung in der vollkommensten Konsonanz, d. h. mit Terz, Quinte und Oktave (vgl. die Beispiele). In Italien bedient man sich nur des G-Schlüssels für den Sopran und des F-Schlüssels für den Bass.

Ich denke, dass das Studium der Beispiele genügen wird, um Detail dieses Systems einen Begriff zu geben.

Das 1677 zu Madrid von **Lucas Ruiz de Ribayáz** herausgegebene Buch «*Luz y Norte musical para caminar por las cifras de la guitarra*» ist das merkwürdigste und wichtigste der spanischen Werke in Gitarre-Tabulatur. Dasselbe enthält in der That alle zu jener Zeit populären spanischen Tänze, Tänze, deren Namen so oft durch Cervantes, Quevedo und alle unsere Klassiker des 17. Jahrhunderts angeführt werden: Pavanas, Gallardas, die Danza del Hacha, Chaconas, Rugeros, Zarabandas, Paradetas, Españolaletas etc. etc., welche verschwunden sind um den Boleros, Seguidillas, Jotas und anderen modernen Tanzmelodien Platz zu machen, welche offenbar vorher nicht existierten und in Spanien unter dem Einflusse der italienischen Musik entstanden sein müssen, da keinerlei Ähnlichkeit zwischen diesen und jenen existiert, ausgenommen die «*Gayta*» von Ribayáz, welche noch heute als Volksmelodie in Galicien lebt.

Ribayáz sagt zwar, dass er nur ein einfacher Musikliebhaber sei, erläutert aber sein System viel klarer als Doisi de Velasco. Er beginnt mit der Aufstellung der Stimmung *A d g h e'* für die Gitarre, die fünfte und vierte Saite zweichörig in Oktaven, die dritte und zweite zweichörig im Einklang und nur die erste einfach bezogen. In den Beispielen findet man die Details der Notierungsweise, desgleichen den Unterschied von «*punteado*» und «*rasgueado*»; auch enthalten dieselben die zwölf Akkorde und die Manier sie zu beziffern.

Ribayáz belehrt uns auch in seinem Buche über zwei merkwürdige Einzelheiten. Die erste ist, dass die Bünde noch nicht fest waren und die Lautenmacher nicht die Gewohnheit hatten, dieselben beim Bau der Instrumente anzubringen; der Künstler oder Liebhaber, der eine Laute kaufte, musste also dieselben erst einrichten, indem er Gitarre-Saiten an den geeigneten Stellen festknotete. Die zweite ist, dass man für alle anderen Kombinationen als den dreiteiligen Takt stets nur zwei Zeiten schlug; diese Bemerkung erleichtert sehr die richtige Übertragung aller in Breves (Doppeltaktnoten) oder Semibreves (Ganzen) notierten Stellen, die schnell vorzutragen sind. Dadurch drängt sich von selbst die Verkürzung der Notenwerte auf, um die melodische Zeichnung flüssiger und übersichtlicher zu machen.

Das letzte im 17. Jahrhundert veröffentlichte Werk dieser Art ist das von **Gaspar Sanz** «*Instruccion de música sobre la guitarra española*» (Saragossa 1697, D. Donner. Die erste Ausgabe, die ich nicht gesehen habe, ist von 1674). Sanz sagt, dass er in Rom und Neapel bei berühmten italienischen Meistern seine Studien gemacht habe, besonders bei einem gewissen Lelio Colista, den er den Orpheus seiner Zeit nennt. Aber trotz seiner pomphaften Phrasen steht seine Instrumentalmusik nach meiner Ansicht weit ab von der des alten Milan. Er verwendet das italienische Alphabet für die Notierung

ments italiens, *trillo*, *mordente*, *tremolo*, *strafino*, *appoggiamento* et *smorfiato*. Il trace deux tableaux qu'il appelle «*laberintos*», l'un pour les accords consonnants, l'autre pour les dissonants; et il développe longuement les règles qu'il faut observer, non seulement pour jouer de la guitare, mais encore pour composer: toutes choses dont l'examen dépasserait les limites du présent travail.

Pour la même raison je ne ferai que mentionner les livres de guitare publiés au XVIII^e et au commencement du XIX^e siècle.

Murcia (Santiago de) «*Resumen de acompañar la parte en la guitarra*» (1714, in 4^o obl.).

Mingast (Pablo) «*Reglas y advertencias que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos*» (Madrid, J. Ibarra, 1725?).

Moretti (Federico) «*Elementos generales de música y método de guitarra*» (1749).

Guerán, (Don Francisco) «*Poema harmónico*» (Madrid, 1794, R. de Murga). Ce livre reproduit, à la fin du XVIII^e siècle, les mêmes danses populaires que celui de Ribayáz.

der konsonanten Akkorde und giebt Anweisung für die Ausführung der italienischen Verzierungen: *trillo*, *mordente*, *tremolo*, *strafino*, *appoggiamento* et *smorfiato*. Er entwirft zwei Tabellen, die er »*laberintos*« nennt, die eine für die konsonanten, die andere für die dissonanten Akkorde und entwickelt weitläufig Regeln nicht nur für das Gitarrespiel, sondern auch für die Komposition, lauter Dinge, deren Untersuchung die Grenzen der vorliegenden Arbeit überschreiten würde.

Aus eben diesem Grunde werde ich auch die im 18. Jahrhundert und zu Anfang des 19. Jahrhunderts erschienenen Werke über Gitarre nur mehr erwähnen:

Murcia (Santiago de) »*Resumen de acompañar la parte en la guitarra*« (1714, in 4^o obl.).

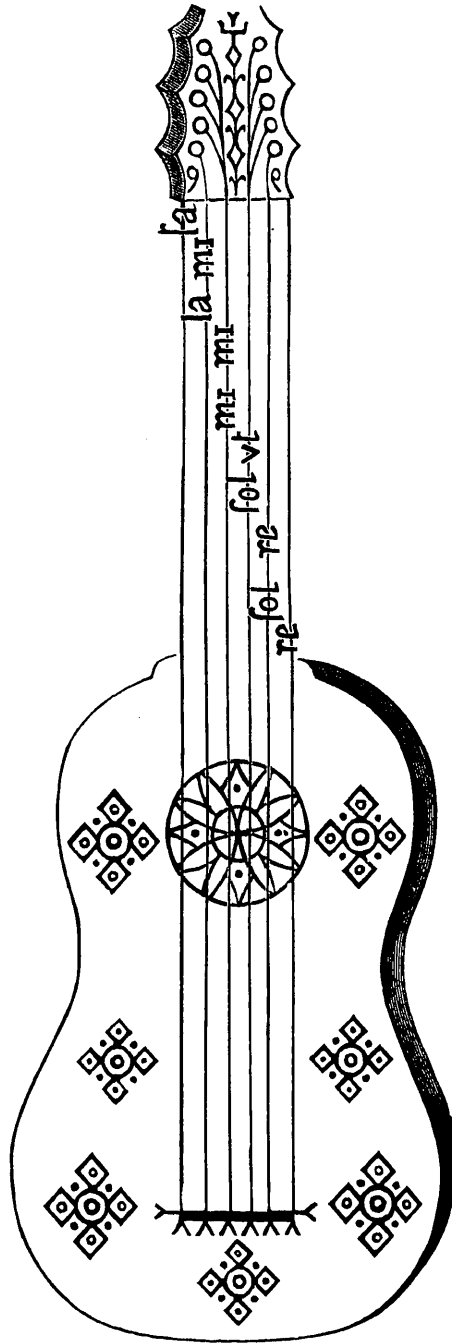
Mingast (Pablo) »*Reglas y advertencias que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos*« (Madrid, J. Ibarra [1725?]).

Moretti (Federico) »*Elementos generales de música y método de guitarra*« (1749).

Guerán (Don Francisco) »*Poema harmónico*« (Madrid, 1794, R. de Murga). Dies Werk bringt, zu Ende des 18. Jahrhunderts, noch dieselben Volkstänze wie das von Ribayáz.

Guitare indiquant la place
des cordes.

Guitarre zur Veranschaulichung der Ordnung
der Saiten.



Nota. Dans la musique chiffrée, Milan place la première corde en haut, et, sans doute pour suivre cette règle, dans la figure ci-contre, il place la sixième corde à droite.

Les mots *ReSol*, *UtMi* et *MiLa*, n'indiquent pas le son de la corde, mais les intervalles qu'il faut garder en accordant l'instrument. *ReSol* indique une quarte, *UtMi*, une tierce et *MiLa*, une quarte.

Anm. Milan stellt in seinen Tabaturen die erste Saite zu oberst und jedenfalls, um dieser Ordnung zu entsprechen, stellt er auf nebenstehender Figur die sechste Saite rechts (1, 2, 3, 4, 5, 6). Die Bezeichnungen *Sol Re*, *Sol Ut*, *Mi Mi* etc. auf den Saiten zeigen nicht die Töne an, auf welche dieselben gestimmt sind, sondern die Intervalle zwischen der Stimmungshöhe der einzelnen Saiten; es sind also nicht die beiden auf derselben Saite stehende Silben zusammen zu lesen, sondern je zwei auf benachbarten Saiten verzeichnete. Dann ergiebt *Re-Sol* die Quart, *Ut-Mi* die grosse Terz und *Mi-La* wiederum die Quart.

III.

Exemples de tablature pour le luth et la guitare, tirés des livres espagnols de 1536 à 1677.

I. Avant Luis Milan.

Voici d'abord quelques signes communs à plusieurs systèmes: C = Lento. C = Moderato. Φ = Allegro. C3 = Proportion (mesure ternaire). Le signe ^ placé au commencement de la mesure, avertit qu'il faut garder le doigt sur la corde pendant toute cette mesure; placé au milieu, il avertit qu'il faut garder le doigt sur la corde jusqu'à la fin de la mesure suivante; placé à la fin, il avertit qu'il faut garder le doigt sur la corde jusqu'à la moitié, ou quatrième temps, de la mesure suivante.

Le signe — est employé comme liaison ou point d'orgue.

Le signe ∴ indique la simultanéité des accords.

Le signe || correspond à la Reprise ou *Da Capo*.

Le signe * est une indication prosodique.

Le Luth a six cordes et dix cases ou sillets:

	6 ^e	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
N ^o . 1.	5 ^e										
	4 ^e										
	3 ^e										
	2 ^e										
	1 ^e										

Le zéro (0) est la corde à vide. Sur chaque ligne on peut placer les 10 chiffres indiquant la case où les doigts de la main gauche doivent presser la corde, en montant ou descendant par degrés chromatiques. Les notes pour les valeurs qui doivent remplir la mesure se placent au-dessus de la portée.

On trouve dans l'ouvrage du père **Bermudo** (1555) trois systèmes de tablature:

Premier système (N^o 2a). Il ne subsiste à ma connaissance aucune trace imprimée ou manuscrite de cette notation, la plus ancienne des trois. Peut-être était-elle employée par ce fameux luthiste, Guzman, dont parle le P. Bermudo, mais dont le nom seul est arrivé jusqu'à nous:

	↓ = ♢	↑ = ♢	↑ = ♢	↑ = ♢	↑ = ♢	↑ = ♢
N ^o . 2a.						
	Semibreve.	Minima.	Puntillo.	Seminima.	Corchea.	Semicorchea.

III.

Tabulature für Laute und Gitarre, die in den spanischen Werken um 1536—1677 angewandt sind.

1. Vor Luis Milan.

Einige Zeichen sind verschiedene Systeme gemein, nämlich: C = Lento. C = Moderato. Φ = Allegro. C3 = Tripeltakt (Proportio triple). Das Zeichen ^ zu Anfang eines Takts fordert, dass der Finger während des ganzen Takts auf der Saite bleibt; steht es in der Mitte des Takts, so bleibt der Finger bis zu Ende des folgenden Takts; steht es am Ende des Takts so bleibt es bis zur Mitte oder 4. Zeit des folgenden Takts.

— bedeutet ein Bindungszeichen oder Fermate.

∴ bedeutet die gleichzeitige Angabe des ganzen Akkords.

|| zeigt eine Wiederholung an (*Da Capo*).

* ist ein prosodisches Zeichen.

Die Laute hat 6 Saiten und 10 Bünde:

Die Null (0) bezeichnet die leere Seite. Auf jeder der 6 die Saiten vorstellenden Linien können die Ziffern 1—10 zur Anwendung kommen, welche die Bünde anzeigen, auf welche die Finger der linken Hand die Saiten drücken, in chromatischer Stufenfolge aufsteigend. Die Notenwertzeichen werden über das System gestellt.

In dem Werke des Don **Bermudo** (1555) sind die Tabulaturessysteme erklärt:

Erstes System (N^o 2a). Meines Wissens ist in dieser Notierungsweise nichts erhalten, weder gedruckt noch handschriftlich. Vielleicht wurde sie von dem berühmten Lautenisten Guzman gebraucht, von dem P. Bermudo spricht und von dem nur der Name auf uns gekommen ist:

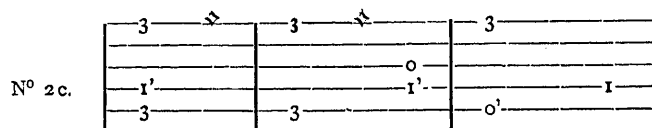
Deuxième Système (N° 2 b). Dans ce système les clefs sont employées avec indication de la case ou silet où elles doivent se trouver. Les signes des valeurs dont il est fait usage se rapprochent de la notation moderne; mais les notes sont carrées au lieu d'être rondes:



Zweites System (N° 2 b). In diesem System werden die Schlüsselnoten nach ihrer Lage auf dem Instrument durch Angabe der Saite und des Bundes bestimmt: zur Bezeichnung der Werte bedient man sich der Noten der modernen Musik, nur sind dieselben viereckig, statt rund.

Troisième Système (N° 2 c). Les signes des valeurs sont les mêmes que ceux du système précédent. Quelquefois la partie de chant figure à part sur une portée spéciale. Quand on la chiffre, elle est marquée d'une virgule 1', 2', 3', 4' etc., et presque toujours, il faut la jouer dans l'accompagnement:

Drittes System (N° 2 c). Die Wertzeichen sind dieselben wie im 2. System. Bisweilen erscheint der Gesangspart auf einem besonderen Liniensystem; wird er mit Ziffern notiert, so werden diese durch kleine Häkchen ausgezeichnet 1', 2', 3', 4' etc. Fast immer sollen diese dann auch von der Begleitung mitgespielt werden:



Traduction de cet exemple:
Übertragung dieses Beispiels:



Le P. Bermudo donne les diverses manières d'accorder les luths, les guitares et les mandolines.

Luths.

L'accord du luth et la grosseur des cordes dépendent de la grandeur de l'instrument. Voici l'accord le plus grave:



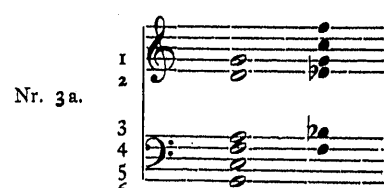
Il se transpose ainsi:

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
6a	Sol	La	Si	Do	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Fa
5a	Do	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Sol	La	Fa	
4a	Fa	Sol	La	Sol	La	Sol	La	Sol	La	
3a	La	Si	Do	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Fa	
2a	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Sol	La	Sol	La	
1a	Sol	La	Si	Do	Ré	Mi	Fa	Sol	La	

Don Bermudo gibt auch Aufschluss über die verschiedenen Stimmungsweisen der Lauten, Gitarren und Mandolinen.

Lauten.

Die Stimmung der Laute und die Dicke der Saiten sind von der Grösse des Instruments abhängig zu machen. Die tiefste Stimmung ist diese:



Die zehn Bünde ergeben folgende Töne:

Nº 3b.

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
G	<i>Gis</i>	A	B	H	c	<i>cis</i>	d	<i>dis</i>	e	f
c	<i>cis</i>	d	<i>dis</i>	e	f	<i>fis</i>	g	<i>gis</i>	a	b
f	<i>fis</i>	g	<i>gis</i>	a	b	<i>h</i>	c'	<i>cis'</i>	d'	<i>dis'</i>
a	b	h	c'	<i>cis'</i>	d'	<i>dis'</i>	e'	<i>f'</i>	<i>fis'</i>	g'
d'	<i>dis'</i>	e'	<i>f'</i>	<i>fis'</i>	g'	<i>gis'</i>	a'	b'	<i>c'</i>	c''
g'	<i>gis'</i>	a'	b'	<i>h'</i>	c''	<i>cis''</i>	d''	<i>dis''</i>	e''	<i>f''</i>

Gamme de Sol.
 G-dur Tonleiter.

N^o 3 c.

The score consists of two systems. The first system is a six-staff vocal exercise. The staves are labeled from top to bottom: Sol, Do, Fa, La, Re, and Sol. The notes are G, C, F, A, D, and G. The exercise is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure contains the notes G, C, and F. The second measure contains the notes A, D, and G. The third measure contains the notes G, C, and F. The fourth measure contains the notes A, D, and G. The notes are written as whole notes. The second system is a single-staff piano exercise. It is labeled 'Traduction. Übertragung.' and is written in bass clef. It contains the same sequence of notes: G, C, F, A, D, and G, written as whole notes.

En gardant cette disposition dans les intervalles on peut monter l'accord de l'instrument jusqu'à celui marqué en noires (V. N° 3 a). Mais il faut tenir compte, comme il a été dit de la grandeur de l'instrument. — Les accords les plus usités pour le luth (Vihuela) étaient ceux de *Sol* et de *La*, en commençant par la *sol* et le *la* graves. L'auteur indique souvent l'accord en disant, par exemple: «La clef d'*ut* se trouve à la 3^e case de la 3^e corde, laquelle à vide donne *la*», ce qui produit l'accord *Sol, Do, Fa, La, Ré, Sol*:

Nº 3 d.  8a bassa.
6 cordes.

Accord pour la tablature italienne:

Nº 4.  8a bassa.
6 cordes.

Le luth flamand possède 3 ou 4 cordes doubles en octave qu'on appelle «*requintadas*». Voici l'accord ancien (celui de Guzmán?):

Nº 5.  8a bassa.
7 cordes.

Nouveau petit luth. L'accord peut aussi servir pour une grande guitare:

Nº 6.  8a bassa.
5 cordes.

Nouvel et parfait accord pour les 7 cordes proposé par le P. Bermudo, et selon lui, conforme aux tons du plain-chant:

Nº 7.  8a bassa.
7 cordes.

Hält man diese Abstände der Saiten fest, so kann man beliebig höhere Stimmungsweisen anwenden bis zu der unter No. 3a mit schwarzen Noten (Vierteln) angedeuteten. Doch ist dabei wie gesagt, die Grösse des Instruments in Rücksicht zu ziehen. Die gebräuchlichste Stimmweise der Laute (Vihuela) war die in der Tiefe mit gross *G* oder *A* beginnende. Der Autor zeigt oft die Stimmung an, indem er sagt, z. B.: »Das Schlüssel-*c* liegt auf dem 3. Bund der leer in *a* gestimmten 3. Saite«; daraus ergibt sich die Stimmung *G c f a d' g'*:

Nr. 3 d.  8va bassa.
6 Saiten.

Stimmung nach italienischer Tabulatur:

Nr. 4.



8va bassa.
6 Saiten.

Die niederländische Laute hat 3 oder 4 Saiten doppelchörig in Oktaven (sogenannten »*requintadas*«). Die alte Stimmung (diejenige Guzmans?) ist:

Nr. 5.  8va bassa.
7 Saiten.

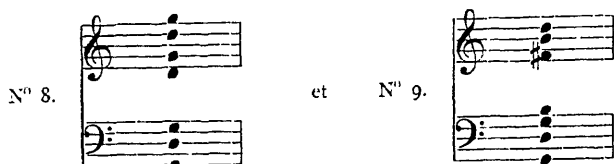
Neuere kleine Laute (auch für eine grosse Guitarre):

Nr. 6.  8va bassa.
5 Saiten.

Eine neuere vervollkommnete Stimmweise, die Don Bermudo für 7 Saiten vorschlägt und die seiner Ansicht nach den Kirchentönen gemäss ist:

Nr. 7.  8va bassa.
7 Saiten.

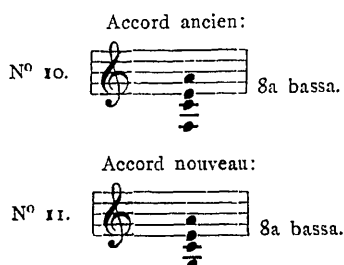
Il propose aussi l'accord suivant:



qu'on peut diviser entre une guitare et une bandurria (mandoline) en donnant à la dernière les trois notes de la clef de Sol.

Guitares

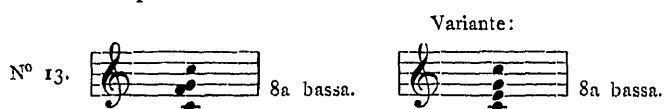
à 4 cordes, et 10 sillets ou cases. Pour jouer juste on ne doit pas dépasser le 7^e sillet de la 1^e corde. La 4^e corde double à l'octave.



Nouvelle guitare à 5 cordes:



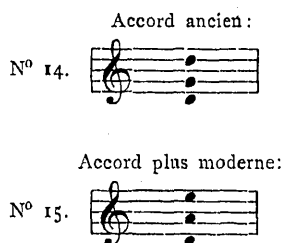
Guitare que le P. Bermudo appelle de Mercurio (Mercure) avec une variante plus moderne:



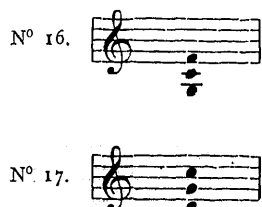
La guitare à 5 cordes existait donc avant Vicente Espinel.

Mandolines (Bandurrias).

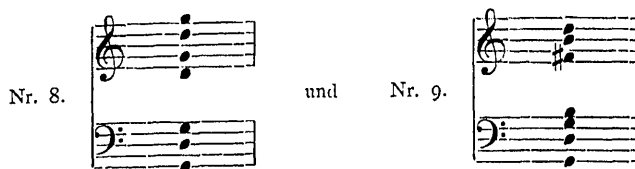
La mandoline a 3, 4 ou 5 cordes; cette dernière est usitée en Amérique:



Pour écrire et jouer à 4 parties, le P. Bermudo propose 2 mandolines, une basse et une haute:



Er sagt, dass dieselben den 7 Kirchentönen entsprechen. Auch schlägt er die Stimmungen:



vor, die man auf eine Gitarre oder eine Mandoline (Bandurria) verteilen kann, indem man letzterer die drei in das Violinsystem fallenden oberen Töne giebt.

Gitarren

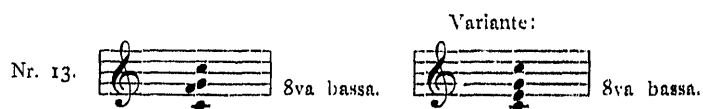
mit 4 Saiten, 10 Bündeln. Um rein zu spielen, soll man nicht höher gehen als bis zum 7. Bund der 1. Saite. Die vierte Saite ist zweichörig bezogen (mit der tieferen Oktave).



Neuere fünfsaitige Gitarre:



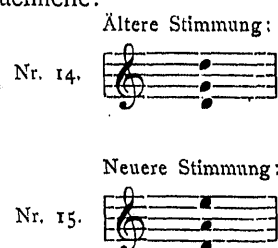
Die von Don Bermudo Merkur-Gitarre (de Mercurio) genannte nebst einer neuen Abart:



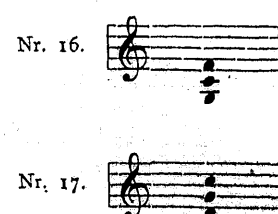
Hiernach existierte die fünfsaitige Gitarre schon vor Vicente Espinel.

Mandoline (Bandurrias).

Die Mandoline hat 3, 4 und 5 Saiten; letzteres ist in Amerika das gebräuchliche:



Für vierstimmige Stücke und ihr Spiel schlägt Don Bermudo zwei Mandolinen vor, eine tiefe und eine hohe:

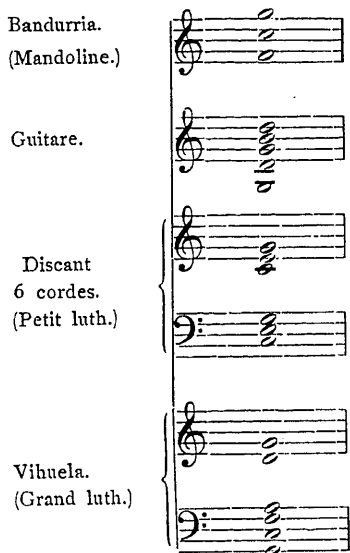


Il cite aussi l'accord du rabel (rebec):



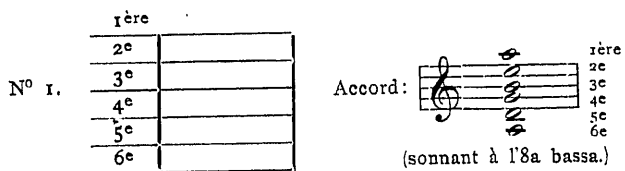
Voici une bien curieuse combinaison qu'il propose pour former une espèce de quatuor:

Quatuor du Père Bermudo (V. l'explication de la tablature).



II. Luis Milan.

Luis Milan se sert du luth (Vihuela) à six cordes, et l'accorde ainsi:



Il emploie les valeurs suivantes: $\equiv$ Breve, $\diamond$ Semibreve, ∇ Minima, $\downarrow$ Seminima, $\downarrow$ Corchea.

Voici la notation instrumentale d'une de ses Pavanes:



Er erwähnt auch die Stimmung des Rabel (Rebec):



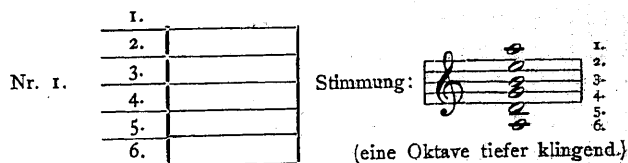
Schliesslich schlägt er eine interessante Kombination vor, um eine Art Quartett herzustellen:

Das Quartett des Padre Bermudo (vgl. die Erklärung der Tabulatur).



II. Luis Milan.

Luis Milan bedient sich der sechssaitigen Laute (Vihuela) und stimmt dieselbe so:



Sein Notenwertzeichen wird: $\equiv$ Brevis, $\diamond$ Semibrevis, ∇ Minima, $\downarrow$ Seminima, $\downarrow$ Crocheta.

Die instrumentale Notierung einer seiner Pavane sieht so aus:

Le chant est toujours chiffré avec des numéros rouges, comme on peut voir dans l'exemple suivant, qu'on trouvera traduit en notation moderne à la page 1 de la musique vocale de Milan.

Der Gesangspart ist immer mit roten Ziffern notiert, wie hier zu ersehen: (Übertragung von S. 1 der Vokalmusik von Milan.)

Nº. 3.

C'est la fameuse romance «Durandarte»: «Durandarte, buen caballero probado, acordásete debria, de aquel buen tiempo pasado», que Milan considérait déjà en 1536 comme *ancienne*. Les autres signes de notation sont ceux que le P. Bermudo indique comme communs à tous les systèmes de tablature.

Es ist dies die berühmte Romanze »Durandarte«: »Durandarte, buen caballero probado, acordásete debria, de aquel buen tiempo pasado«, welche Milan schon 1536 als *alt* betrachtet. Für sonstige Zeichen der Notierung vgl. Beispiele, wo Don Bermudo die allen Tabulaturensystemen gemeinsamen Zeichen angiebt.

III. Après Luis Milan.

III. Nach Luis Milan.

Luis de Narvaez. 1538. Narvaez place la sixième corde en haut et la première en bas, système qui se continue après lui:

Luis de Narvaez. 1538. Narvaez stellt zuerst die 6. Saite zu oberst und die erste zu unterst, welches System nach ihm dauernd in Aufnahme bleibt:

Nº. 1.

6ème	
5 ^e	Quarte.
4 ^e	Quarte.
3 ^e	Tierce.
2 ^e	Quarte.
1 ^e	Quarte.

Nr. 1.

6.	
5.	Quarte.
4.	Quarte.
3.	Terze.
2.	Quarte.
1.	Quarte.

L'accord est le même que celui de Milan:

Die Stimmungsweise ist dieselbe wie bei Milan:

Nº. 2.

Nr. 2.

mais il dit déjà que «dans le luth on peut changer les accords selon que la musique monte ou descend». Les valeurs ou notes musicales sont aussi les mêmes que celles de Milan; mais pour la mesure ternaire il établit quatre variétés (proporciones): $\frac{3}{1}$, de trois semibrèves, qu'il appelle triple; $\frac{3}{2}$, de trois blanches, qu'il appelle sexquialtera; $\frac{3}{4}$, de six noires qu'il appelle également, sexquialtera; $\frac{3}{8}$, de 9 semibrèves, qu'il appelle aussi triple et qu'il n'emploie pas:

aber er sagt bereits, dass »man auf der Laute die Stimmung höher oder tiefer legen könne, je nach dem Umfange des Stücks«. Die Bezeichnung der Notenwerte ist ebenfalls die gleiche wie bei Milan. Aber er stellt für den Tripeltakt vier Arten (proporciones) auf, nämlich: $\frac{3}{1}$ mit 3 Semibreven im Takt (*triple*), $\frac{3}{2}$ mit 3 Halben (*sexquialtera*), $\frac{3}{4}$ mit 6 Vierteln (ebenfalls *sexquialtera*) und $\frac{3}{8}$ mit 9 Semibreven ebenfalls *triple* genannt, übrigens nicht von ihm gebraucht):

Mesures ternaires (proporciones).
Tripel-Taktarten (proporciones).

Nº. 3. $\frac{3}{1}$ o o o — $\frac{3}{2}$ ♫ ♫ ♫ — $\frac{6}{4}$ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ — $\frac{9}{8}$ o o o o o o o o o

triple. sexquialtera. sexquialtera. triple.

Pour les mouvements il ne donne que deux indications, *lent* et *vite*:

Zur Bezeichnung der Tempi verwendet er je ein Zeichen für schnell und langsam:

Mouvements.

Nº. 4. $\bar{\text{C}}$ $\bar{\Phi}$

Lent. Vite.

Tempi.

Nr. 4. $\bar{\text{C}}$ $\bar{\Phi}$

langsam schnell.

Il introduit une innovation en avertissant que, chaque fois que sur une note ou un accord il y aura une *figure* (note de valeur), toutes les notes suivantes auront la même valeur jusqu'à ce qu'on arrive à en trouver une autre différente:

Eine Neuerung führt er ein mit der Bestimmung, dass jedes über eine Note oder einen Akkord gesetzte Wertzeichen für alle folgenden Noten als wiederholt gilt, bis ein anderes übergeschrieben erscheint:

N^o. 5.

Traduction:
Übertragung:

Il marque aussi le chant avec des chiffres rouges.

Alonso de Mudarra. 1546. Mudarra continue le système de Narvaez dans le numérotage et l'accord des six cordes:

N ^o . 1.	6 ^{ème}		
	5 ^e	Quarte.	
	4 ^e	Quarte.	
	3 ^e	Tierce.	
	2 ^e	Quarte.	
	1 ^e	Quarte.	

Dans la notation de la musique vocale et instrumentale, il écrit aussi les valeurs des notes au commencement de la mesure:

Luth.

N^o. 2.

Traduction:

Il donne trois signes pour indiquer les mouvements:

N ^o . 3.			
	Lent.	Vite.	Plus vite.

Pour le chant il emploie deux systèmes: ou la portée à part, ou les numéros représentant les notes chantées avec une virgule:

N^o. 4.

Traduction.

Chant.

Luth.

Auch er bezeichnet den Gesangspart mit roten Ziffern.

Alonso de Mudarra. 1546. Mudarra behält das von Narvaez aufgebrachte System der Zählung und Stimmung der 6 Saiten bei:

Nr. 1.	6.		
	5.	Quarte.	
	4.	Quarte.	
	3.	Terz.	
	2.	Quarte.	
	1.	Quarte.	

und schreibt gleichfalls sich wiederholende Wertzeichen (vokal und instrumental) nur das erstemal hin:

Laute.

Nr. 2.

Übertragung:

Zur Bezeichnung des Tempos verwendet er 3 Zeichen:

Nr. 3.			
	Langsam.	Schnell.	Noch schneller.

Die Gesangsmelodie notiert er entweder (mit Mensuralnoten) auf ein besonderes System oder schreibt sie in die Tabulatur mit Ziffern, denen ein Häkchen beigegeben ist:

Nr. 4.

Übertragung.

Gesang.

Laute.

Dans ce dernier cas, il dit que la note du chant doit être aussi jouée dans l'accompagnement. Le signe prosodique, la liaison ou point d'orgue et les points pour la simultanéité de l'accord sont les mêmes que dans le système du P. Bermudo. Il donne aussi de la musique pour guitare «al temple viejo» (ancien accord) V. les exemples du P. Bermudo, page XXVIII:

Im letzteren Falle sagt er, dass die Gesangsnoten auch vom Instrument mitgespielt werden sollen. Das prosodische Zeichen, der Bogen für Bindung oder Fermate, die übereinander gestellten Punkte zur Bezeichnung gleichzeitigen Anschlags der Akkorde sind dieselben wie im System des Padre Bermudo. Es giebt auch Gitarre-Musik »al temple viejo« (nach alter Stimmweise.) Vgl. dazu Seite XXVIII die Beispiele des Don Bermudo:

Nº 5. Guitare.

Traduction:
Übertragung:

Ancien accord:
Alte Stimmweise:

8va bassa.

Anriquez de Valderrábano. 1547. Cet auteur continue en tout le système de Narvaez:

Nº 1.

6 ^{ème}	
5 ^e	Quarte.
4 ^e	Quarte.
3 ^e	Tierce.
2 ^e	Quarte.
1 ^e	Quarte.

avec de petits changements dont voici le détail. Il établit trois mesures ternaires (proportions):

Nº 2.

Il donne deux nouveaux signes pour la reprise ou D. C.:

Nº 3. et II.

Quant aux mouvements, il donne aussi trois signes qui diffèrent des signes antérieurs:

Nº 4. Lent. Vite. Plus vite.

Le chant est chiffré en rouge et la note doit être jouée dans l'accompagnement. Il donne de la musique pour deux luths. V. l'explication de la tablature au nom d'Anriquez de Valderrábano, (page XX):

Musique à deux luths.

Nº 5. Grand Luth.

6 ^{ème}	La								
5 ^e	Ré								
4 ^e	Sol								
3 ^e	Si								
2 ^e	Mi								
1 ^e	La								

Accord:

Musik für 2 Lauten.

Grosse Lante.

6.	A								
5.	d								
4.	g								
3.	h								
2.	e								
1.	a								

Stimmung:

Anriquez de Valderrábano. 1547. Setzt im Ganzen das System des Narvaez fort:

Nr. 1.

6.	
5.	Quarte.
4.	Quarte.
3.	Terze.
2.	Quarte.
1.	Quarte.

mit kleinen Abweichungen, die hier folgen. Er nimmt drei Arten des Tripeltakts (Proportionen) an:

Nr. 2.

gibt zwei neue Zeichen für die Reprise oder das Da Capo:

Nr. 3. und II.

und bringt zur Bestimmung der Tempi drei von den älteren verschiedene Zeichen:

Nr. 4. Langsam. Schnell. Schneller.

Die Gesangsnoten giebt er mit roten Ziffern und fordert das Mitspielen in der Begleitung. Auch giebt er Musik für 2 Lauten. Vgl. in der Erklärung der Tabulatur das über Antiquez de Valderrábano gesagte, (Seite XX):

	6ème	Do	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	
		<i>Do</i>		<i>Ré</i>		<i>Mi</i>	<i>Fa</i>		<i>Sol</i>		<i>La</i>		
5 ^e	<i>Fa</i>		<i>Sol</i>		<i>La</i>		<i>Si</i>	<i>Do</i>		<i>Ré</i>			
4 ^e	<i>Si?</i>		<i>Do</i>	<i>Fa</i>	<i>Ré</i>		<i>Mi</i>	<i>Fa</i>		<i>Sol</i>			
3 ^e	<i>Ré</i>		<i>Mi</i>			<i>Sol</i>	<i>La</i>	<i>Si</i>		<i>Do</i>			
2 ^e	<i>Sol</i>		<i>La</i>		<i>Si</i>	<i>Do</i>	<i>Ré</i>	<i>Mi</i>		<i>Fa</i>			
1 ^e	<i>Do</i>		<i>Ré</i>		<i>Mi</i>	<i>Fa</i>	<i>Sol</i>		<i>La</i>				

Accord:

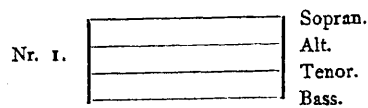
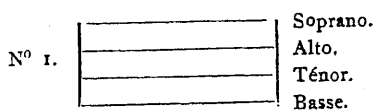
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	
6	<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>d</i>	<i>dis</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>b</i>
5	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>h</i>	<i>c'</i>	<i>cis'</i>	<i>d'</i>	<i>dis'</i>
4	<i>b</i>	<i>h</i>	<i>c'</i>	<i>cis'</i>	<i>d'</i>	<i>dis'</i>	<i>e'</i>	<i>f'</i>	<i>fis'</i>	<i>g'</i>	<i>gis'</i>
3	<i>d'</i>	<i>dis'</i>	<i>e'</i>	<i>f'</i>	<i>fis'</i>	<i>g'</i>	<i>gis'</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>	<i>h'</i>	<i>c''</i>
2	<i>g'</i>	<i>gis'</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>	<i>h'</i>	<i>c''</i>	<i>cis''</i>	<i>d''</i>	<i>dis''</i>	<i>e''</i>	<i>f''</i>
1	<i>c''</i>	<i>cis''</i>	<i>d''</i>	<i>dis''</i>	<i>e''</i>	<i>f''</i>	<i>fis''</i>	<i>g''</i>	<i>gis''</i>	<i>a''</i>	<i>b''</i>

Stimmung:

Diego Pisador. 1552. Il continue aussi le système de Mudarra, de Narvaez et de Valderrábano dans l'accord et dans la manière de chiffrer. Pour le chant il emploie des chiffres rouges et la portée à part; dans ce dernier cas, si la mélodie dépasse les lignes, il change la clef. Pour la mesure il donne seulement deux signes: binaire C et ternaire 3 (proportion) qui peut être de 3 semibreves (rondes) 3 minimes (blanches) et 3 seminimes (noires) par mesure.

Miguel de Fuenllana. 1554. Fuenllana ne change rien au système établi par ses prédécesseurs soit dans la notation, soit dans l'accord du luth. Il chiffre le chant avec des numéros rouges, en prévenant qu'il ne faut pas le doubler dans l'accompagnement.

Luis Venegas de Hinestrosa. 1557. Le système employé par cet auteur n'a plus rien à voir avec la tablature de luth dont le propre est de marquer par des chiffres, non pas les notes de la gamme, mais les sillons sur lesquels il faut poser les doigts. C'est plutôt une invention dont il se dit et paraît être l'auteur, invention qui dans la musique à plusieurs voix consiste à employer pour chacune d'elles une seule ligne, au lieu de notre portée à cinq lignes:



Il emploie à cet effet les 7 premiers chiffres de la numération arabe représentant les 7 notes de la gamme et, pour désigner la différence de hauteur de ces gammes ou octaves, il se sert de virgules et de points:

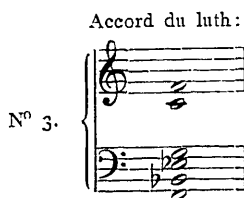
Dabei verwendet er die 7 ersten arabischen Ziffern für die 7 Stufen der Grundskala und unterscheidet die verschiedenen Oktavlagen durch Hinzufügung kleiner Striche oder Punkte:

N^o 2.

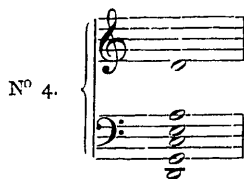
Traduction. Übertragung.

extrême-grave doppelttiefe	grave tiefe	aigu hohe	suraigu überhohe	extrême-suraigu doppeltüberhohe
≤5 6≈ 7≈	1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7	1' 2' 3' 4' 5' 6' 7'	1'' 2'' 3''

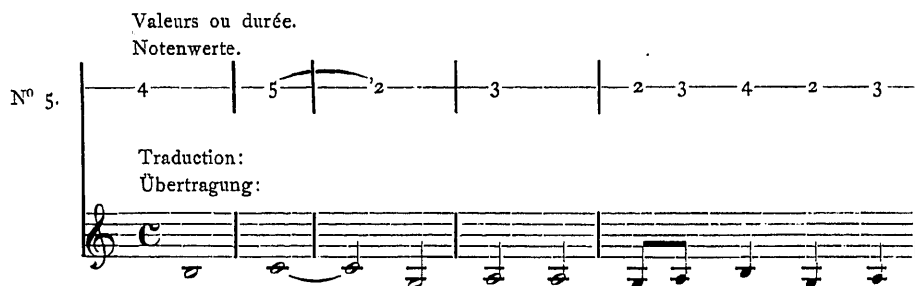
J'ai dû néanmoins comprendre cette notation dans ce travail parce qu'il l'applique à la musique de luth dont il change l'accord:



Au lieu de prendre le *Fa* comme limite dans le grave, il fait descendre la 6^{ème} corde jusqu'au *Ré*, pour jouer avec la Harpe ou le Monocorde:



Les pauses sont indiquées par un p. Pour les valeurs il divise la mesure en 3 ou 4 parties, et place des chiffres pour indiquer leur durée, système qui manque un peu de clarté:



Esteban Daza. 1576. Son livre «El Parnaso» est le dernier des livres espagnols de tablature pour le luth. A la fin du XVI^e siècle, la guitare commence à prendre sa place et depuis le moment où Vicente Espinel lui ajoute une 5^e corde, son usage devient général surtout en Espagne, France et Italie avec le nom de guitare espagnole. Daza ne change absolument rien aux signes de la tablature déjà expliqués.

Ici finit le tableau chronologique destiné à expliquer les notations employées. Pour la guitare, la harpe et le monocorde, un travail spécial serait nécessaire.

Ich musste diese neue Notenschrift dennoch in dieser Arbeit berücksichtigen, weil er dieselbe auch für Lautenmusik anwendet. Dabei ändert er die Stimmweise der Laute:



deren Tiefengrenze damals *F* war, bei ihm aber bis zu *D* hinabgeschoben wird, um mit der Harpe oder dem Klavier (Monochorde) zusammen spielen zu können:



Pausen zeigt er durch ein p an. Was den Notenwert anlangt, so teilt er den Takt in 3 oder 4 Plätze und stellt die Ziffern auf dieselben, doch ohne damit volle Klarheit für ihren Dauerwert zu erreichen:

Esteban Daza. 1576. Sein Werk »El Parnaso« ist das letzte spanische Lautentabulaturbuch. Zu Ende des 16. Jahrhunderts beginnt die Gitarre an die Stelle der Laute zu treten und seit dem Moment wo Vicente Espinel der Gitarre eine fünfte Saite giebt, kommt dieselbe allgemein in Aufnahme besonders in Spanien und als »spanische Gitarre« auch in Frankreich und Italien. Daza ändert nicht das geringste an den bereits besprochenen Tubulaturzeichen.

Damit ist die chronologische Übersicht zur Erläuterung der zur Anwendung gekommenen Notierungsweisen abgeschlossen. Für die Gitarre, Harpe und das Klavier (Monochorde) bedarf es einer Spezialarbeit.

IV.

Observations générales.

Je dois encore, avant de finir, expliquer en quelques mots pourquoi certains morceaux de chant ont été transposés. Il y a trente ans, lorsque je commençais à traduire la tablature, je me faisais un crime de changer la tonalité du morceau de chant que j'avais à transcrire en notation moderne, surtout si l'auteur, par un avis préalable, avait soin d'indiquer le ton et le sillet de la guitare qui correspond avec les clefs de *Fa*, *Do* ou *Sol*. Mais je me suis aperçu qu'en suivant ce système, on aboutissait à un résultat absurde, car jamais on n'aurait pu chanter avec un pareil diapason. Ainsi Pisador, dont l'œuvre contient beaucoup de musique populaire, place volontiers quelquefois ses chiffres rouges à l'octave inférieure du son chanté; or, si la nature des paroles semble indiquer que la mélodie conviendrait plutôt à une voix de femme, on se demande quel contralto, même extraordinaire, pourrait à la fois chanter dans le diapason du *Fa* de la quatrième ligne, clef de *Fa*, à l'octave supérieure et quelquefois monter jusqu'à l'octave au-dessus. Est-ce parce que le système de notation ne permettait pas de faire autrement, ou parce que le musicien, se contentant de désigner les notes sans penser à leur hauteur réelle, savait bien que l'exécutant choisirait celles qui lui seraient les plus faciles? Non seulement je penche pour la seconde opinion, mais je crois même que, privé d'un point initial et fixe comme notre *la*, excepté lorsqu'on se servait de l'orgue ou du clavicorde, on se contentait d'accorder l'instrument d'accompagnement suivant le ton le plus favorable à la voix. Si, par exemple, un *villancico* était chanté par un baryton ou une basse, l'accord du luth ne pouvait être le même que lorsque ledit morceau était chanté par un soprano ou un ténor: d'où la nécessité de transposer.

Donc, l'indication préalable de la tonalité était de pure fantaisie et les luthistes de ce temps-là ne s'y conformaient que pour la musique instrumentale. Selon les cas, et tout en conservant les mêmes intervalles entre les cordes, ils jouaient au-dessous ou au-dessus du son indiqué par l'auteur, guidés, peut-être, par leur seul instinct, puisque le système de notation désignait simplement le sillet où poser le doigt, et non pas une note déterminée de la gamme. Même dans le cas où le chant a une portée à part, on sait bien que la voix transpose sans se rendre compte du changement de ton, au moins tant qu'elle reste dans le médium. J'ai donc transposé les morceaux, selon leur caractère, et afin d'en faciliter l'exécution vocale.

IV.

Allgemeine Bemerkungen.

Ehe ich schliesse, muss ich noch mit wenigen Worten auseinandersetzen, weshalb gewisse Gesangsstücke transponiert wurden. Vor dreissig Jahren, als ich anfang, Tabulaturen zu übertragen, scheute ich mich, die Tonart eines Gesangstückes zu ändern, das ich in moderne Noten übersetzte, besonders wenn der Autor durch eine Vorbemerkung für Angabe der Tonart und der Bünde der Guitarre, die dem Schlüssel *f*, *c* oder *g* entsprachen, gesorgt hatte. Aber ich habe mich überzeugt, dass die Befolgung dieses System zu einem unsinnigen Ergebnis führt, da man niemals in solcher Stimmlage würde haben singen können. So stellt Pisador, dessen Werk viele Volksmelodien enthält, öfters gern die roten Ziffern in die tiefere Oktave des gesungenen Tones; und wenn der Text anzuzeigen scheint, dass die Melodie besser einer Frauenstimme zukommt, so fragt man sich, welche selbst ausserordentliche Altstimme imstande sein würde, in der durch den Bassschlüssel gegebenen Tonlage zu singen und zugleich eine Oktave höher, ja manchmal noch eine zweite Oktave hinauf zu steigen? Entweder liess es das angewandte Notierungssystem nicht anders zu oder der Musiker begnügte sich die Töne zu notieren, ohne an die effektive Höhenlage zu denken, wohl wissend, dass der Sänger sich diejenige aussuchen würde, welche ihm die bequemste ist. Ich neige nicht nur zu letzterer Annahme, sondern glaube sogar, dass man mangels eines feststehenden Stimmungstones wie unser *a'*, ausgenommen, wenn man sich der Orgel oder des Klavichords bediente, sich damit begnügte, das Begleitungsinstrument nach der für die Stimme günstigsten Lage zu stimmen. Wurde z. B. ein *Villancico* durch einen Bariton oder Bass gesungen, so konnte die Stimmung der Laute nicht dieselbe sein als wenn das besagte Stück von einem Sopran oder Tenor gesungen wurde: daher die Notwendigkeit der Transposition.

Die vorausgeschickte Bestimmung der Tonhöhe ist daher pure Spiegelfechterei und die Lautenisten der Zeit haben sich an dieselbe höchstens für die Instrumentalmusik gehalten. Je nach Befund spielten sie, natürlich unter genauer Beibehaltung der Intervalle höher oder tiefer als der Autor vorgeschrieben, vielleicht nur geleitet durch ihr Musikgefühl, da das Notierungssystem einfach die Bünde bezeichnete, auf welche die Finger zu setzen waren, nicht aber bestimmte Töne der Scala. Selbst wo für den Gesang ein besonderes System disponiert ist, transponiert bekanntlich die Singstimme ohne sich über die Veränderung der Tonart Rechenschaft zu geben, wenigstens solange sie in der Mittellage bleibt. Ich habe daher die Stücke je nach ihrem Charakter transponiert, um ihre Gesangsausführung zu ermöglichen.

Quant à la mesure, j'ai déjà dit qu'on ne battait jamais les temps et que le mouvement binaire correspondait à notre mesure C. Le ternaire (proportion) était désigné par un 3, que j'ai conservé. J'ai été forcé aussi parfois de réduire les valeurs, tant dans la musique instrumentale que dans la musique vocale. Pour un musicien moderne il y a quelque chose de bizarre dans l'emploi de trois longues, brèves ou semi-brèves par mesure, pour une composition à trois temps et à mouvement vif. Dans la musique instrumentale, j'ai choisi le ton qui m'assurait le moins d'accidents possible.

Pour les mouvements je me suis conformé soit aux indications données par l'auteur en tête de ses pièces, soit aux signes particuliers adoptés par lui et reproduits dans les exemples qui se trouvent au cours cette notice.

J'ai soigneusement revu et corrigé les fautes d'impression qui étaient évidentes. Pour les autres, ainsi que pour certains passages douteux, je me suis contenté d'ajouter un *sic* qui dégage ma responsabilité.

Néanmoins je dois avouer humblement que mon travail n'est pas parfait. J'ai travaillé pendant trente années, et un peu partout, à Madrid, à Vienne, à Paris, à Londres; souvent le temps manquait, et je devais me hâter. Quelquefois aussi il me passait par les mains des livres très rares qu'il ne m'était plus facile de retrouver ensuite. Il est donc naturel que des erreurs se soient glissées par-ci et par-là, et je m'adresse à la bienveillance du lecteur pour le prier de les excuser.

En terminant, je dois remercier d'abord mon illustre ami et vénéré maître, F. A. Gevaert, qui m'a toujours encouragé à publier ce livre, qui m'a guidé par ses conseils dans mon travail, et qui, en dépit de l'âge et des événements, a rédigé la préface qu'il m'avait promise. Je dois remercier aussi ceux qui m'ont prêté des livres, et fourni des renseignements: mes amis Vazquez, Inzenga, Barbieri surtout qui a mis à ma disposition sa magnifique bibliothèque. Ces derniers, hélas! sont tous morts; mais je n'en dois pas moins remplir un devoir si cher à mon cœur. Je souhaite que d'autres suivent mon exemple, et que ce livre allume en eux le désir d'étudier les livres de tablature où se trouve l'histoire de la musique profane et populaire de tous les pays.

Les vieux ouvrages de la musique italienne et française donneront à cet égard des indications précieuses. Puisse un jour s'élever ce monument à la construction duquel j'aurai, simple ouvrier, apporté mon humble pierre! C'est une œuvre de science et de patience, dont l'achèvement demande encore le double concours du travail et du temps.

Ars longa. Vita brevis.

Madrid, Juin 1897.

Was die Taktverhältnisse anlangt, so sagte ich schon, dass man niemals Einzelzeiten schlug und dass der gerade Takt unserm Allebreve (C) entsprach. Der Tripeltakt (die Proportio) wurde durch eine 3 angezeigt, die ich beibehalten habe. Ich bin auch gezwungen gewesen, die Werte zu verkürzen sowohl in den Instrumentalsätzen als in den Gesangsstücken. Den Musiker von heute muten Taktarten von 3 Longae, 3 Breves oder 3 Semibreves für ein lebhaftes Tempo immer etwas sonderbar an. In den Instrumentalsätzen habe ich diejenige Tonart gewählt, welche am wenigsten Versetzungszeichen erforderte.

Bezüglich der Tempi habe ich mich entweder nach den von den Autoren zu Anfang der Stücke gegebenen Angaben gerichtet oder nach den von ihnen angenommenen Spezialbezeichnungen.

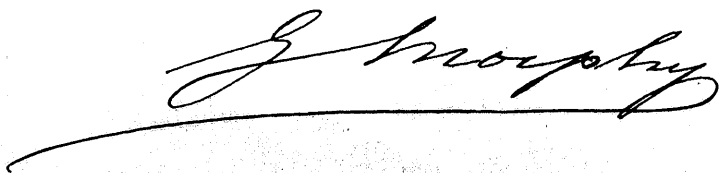
Offenbare Druckfehler habe ich sorgfältig revidiert und verbessert; bei anderen wie überhaupt bei zweifelhaften Stellen habe ich mich begnügt, ein »sic« beizufügen, das mich weiterer Verantwortlichkeit überhebt.

Doch muss ich bescheidenlichst bekennen, dass meine Arbeit der Vollkommenheit entbehrt. Während dreissig Jahren habe ich gearbeitet, aber überall, zu Madrid, Wien, Paris, London fehlte es öfters an der nötigen Zeit und ich musste mich beeilen. Manchmal kamen mir sehr seltene Bücher unter die Hände, die ich dann nicht so leicht wieder auftreiben konnte. Es ist daher nur natürlich, wenn sich hie und da ein Fehler eingeschlichen haben sollte. Wenn es Leser giebt, die sich für meine Arbeit interessieren und mir Fehler nachweisen, so wird es mir eine Pflicht und eine Freude sein, dieselben richtig zu stellen.

Zum Schluss muss ich vor allem meinem berühmten Freunde und verehrten Lehrer F. A. Gevaert Dank sagen, welcher mich fortgesetzt ermutigt hat, dieses Buch herauszugeben, der mich mit seinem Rat bei meiner Arbeit geleitet und der trotz seines Alters und aller Zwischenfälle das mir versprochene Vorwort verfasst hat. Ebenso habe ich denen zu danken, welche mir Bücher geliehen und mir Mitteilungen gemacht haben, meinen Freunden Vazquez, Inzenga und besonders Barbieri, welcher mir seine reiche Bibliothek zur Verfügung stellte. Leider sind diese letztgenannten alle tot; aber dennoch muss ich ihnen gegenüber einer teuren Herzenspflicht genügen. Mein Wunsch ist, dass andere meinem Beispiel folgen mögen, und dass dieses Buch in ihnen das Verlangen entzünde, die Tabulaturbücher zu studieren, in denen die Geschichte der weltlichen und volkstümlichen Musik aller Lande niedergelegt ist.

Die alten Werke der italienischen und französischen Musik geben nach dieser Seite wertvolle Aufschlüsse. Möge dereinst das Denkmal sich erheben, zu dessen Bau ich als einfacher Mitarbeiter meinen unscheinbaren Stein beigesteuert habe. Es ist das ein Werk wissenschaftlicher Forschung und geduldiger Arbeit, dessen Vollendung noch lange ein Handinhandgehen von Fleiss und Ausdauer erfordert.

Ars longa. Vita brevis.



LUIS MILAN-1536.

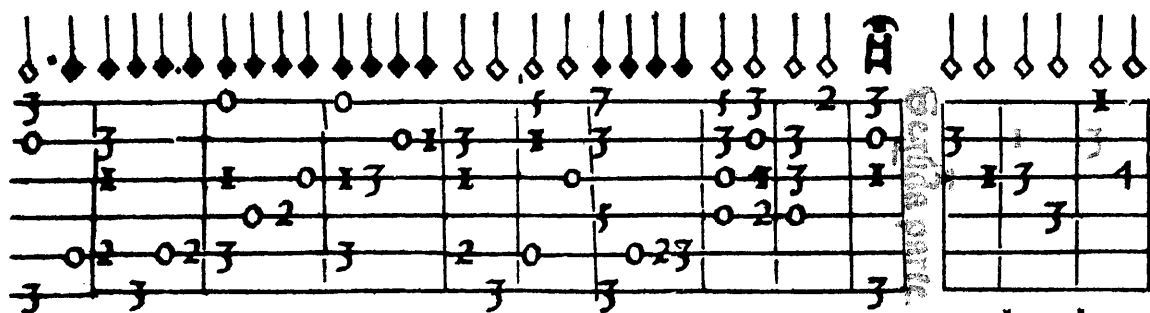
Este romance q se aigue dela
manera q esta sonado el cãtoz
ha d cãtar llano y la vibuela ni
ha d yz muy a pñessia ni muy a
espacio. la pñera pñetañereys
dos vezes como la letra si ro
mãce pos muestra. y la scã pñe
asli mesmo

durandar te duran darte
Quandongalas y in uenciones

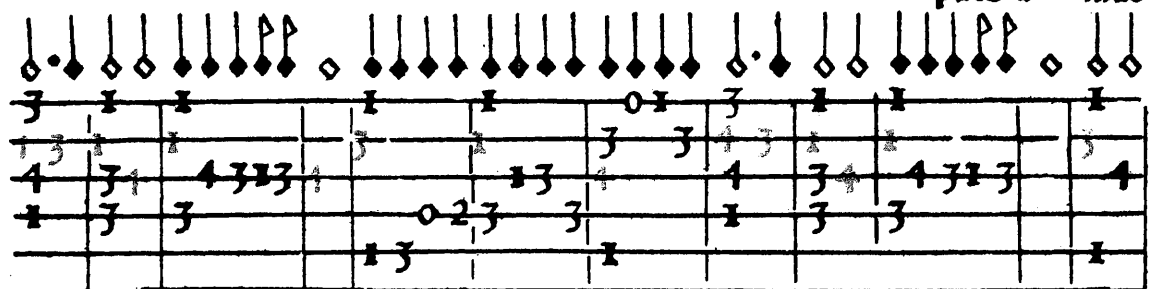
buẽ ca ual le ro prouado
publi ca uas tu curdado

a cor dor le re uenir
a go ra del conoch

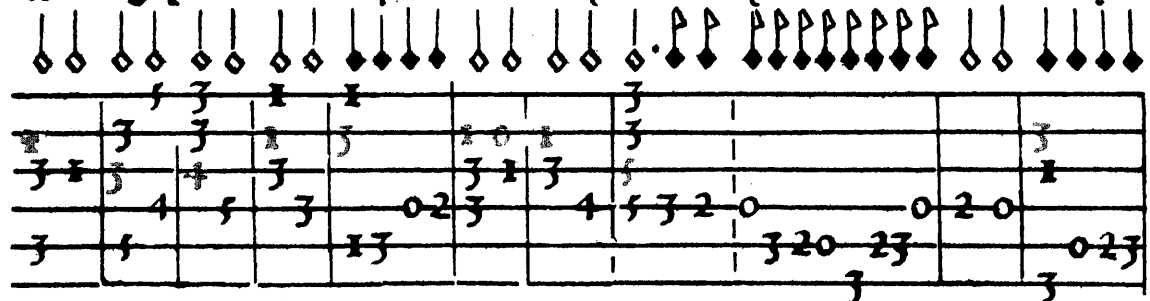
a do da quel bñen nẽpo passado
do dí poi que mehas oluida do



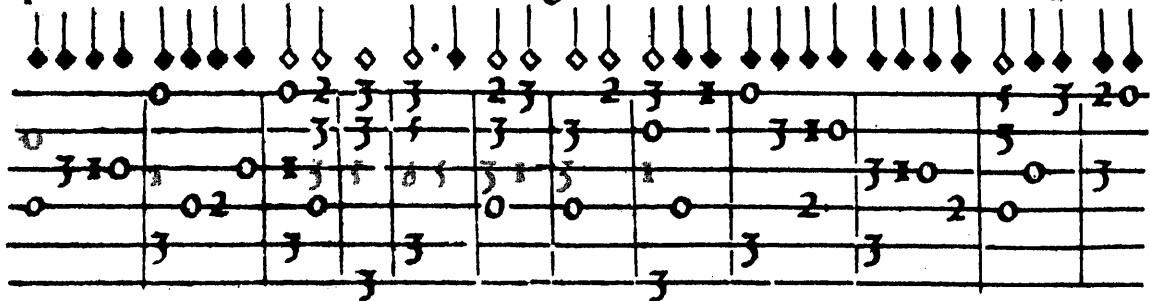
pa la bras
pues a mas



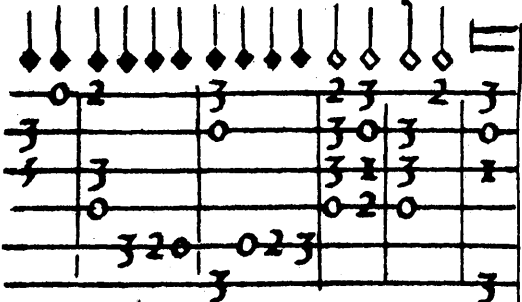
sen ti son ge ras se ño ra de vuestro gra do que
tes a gay fe ros quan do po sup des terra do y



si vo mu dan ca bi ze ba
por no su fir vi tra ge mo

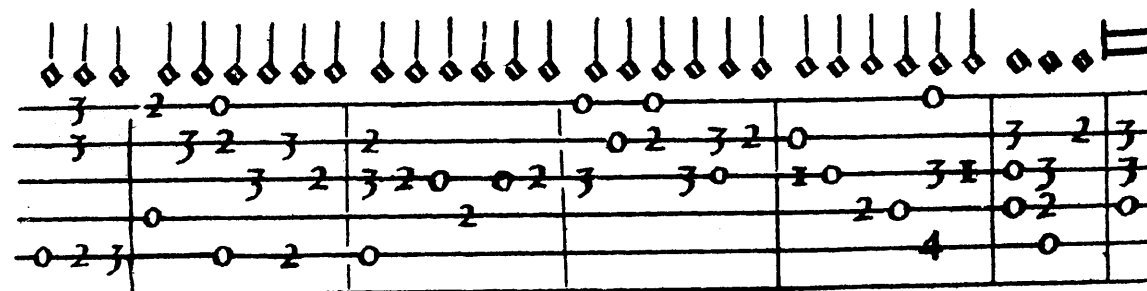
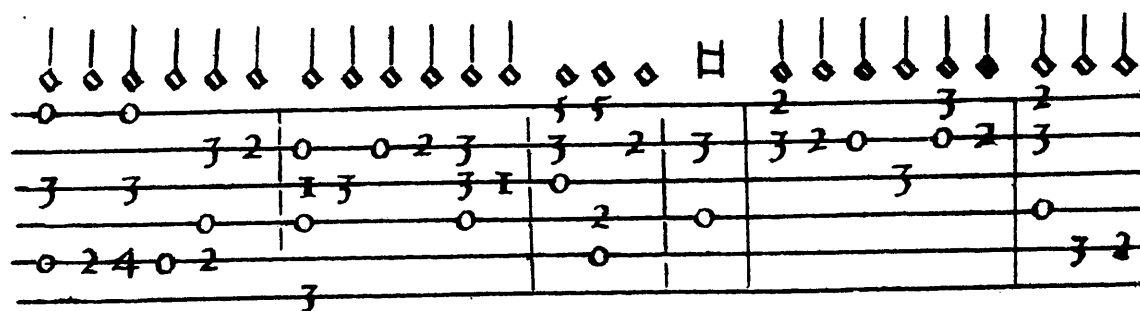
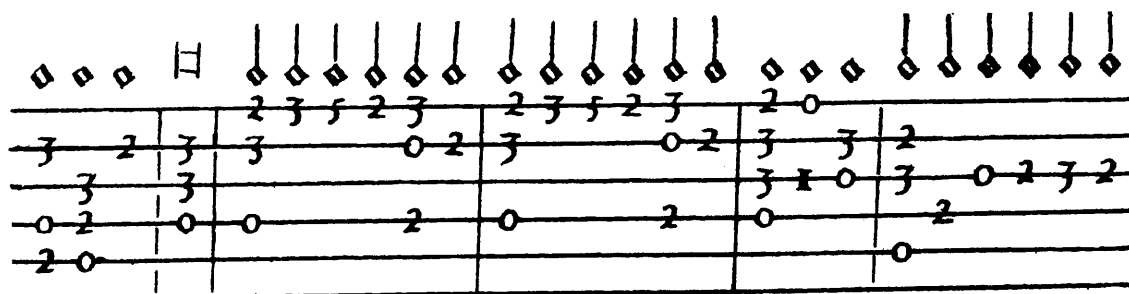
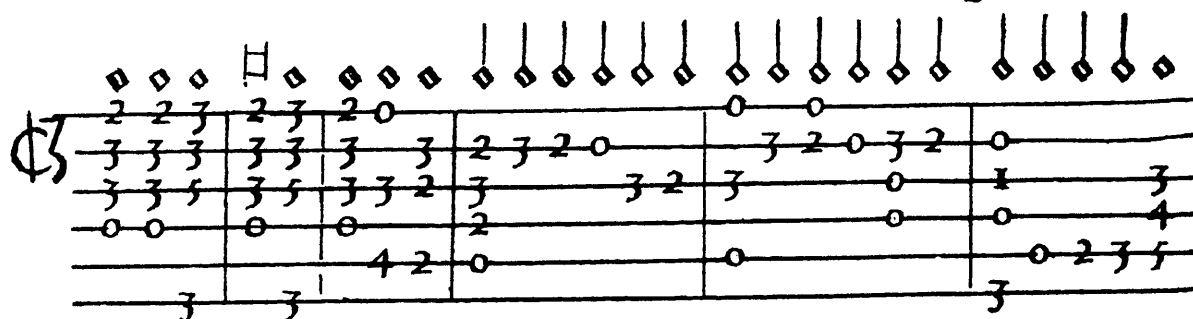


neys me lo vos cansado
ri re de ses pe ra do



LUIS MILAN—1536 PAVANA.

Esta pavana es a p
porab de tres semí
bizes cōp. y ua por
los imíos dlapau
na passada y todos
los bizes q balla
reys folog valgan
1gora vn compas.



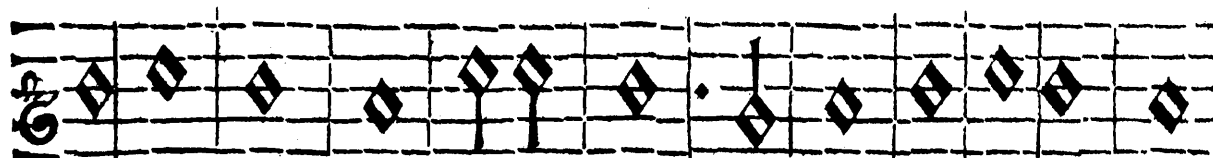
DIEGO PISADOR - 1552.

PASSEAVA SE EL REY

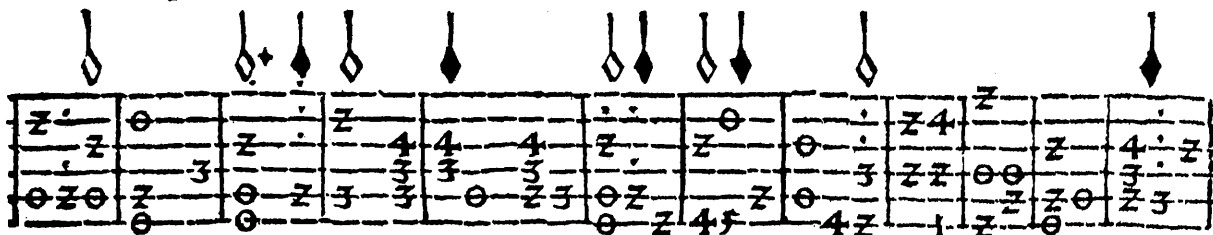
MORO A QVATRO LAS TRES TAÑIDAS Y LA OTRA
cantada entona se la primera en segundo traste,



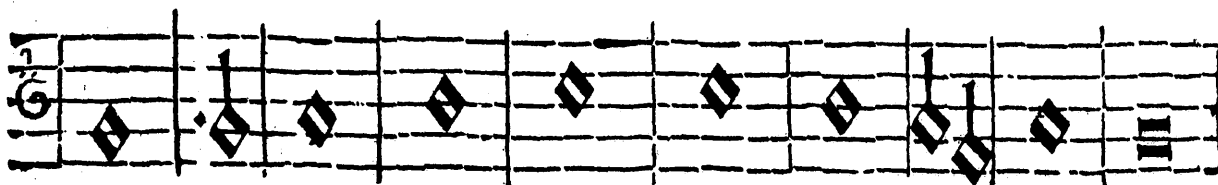
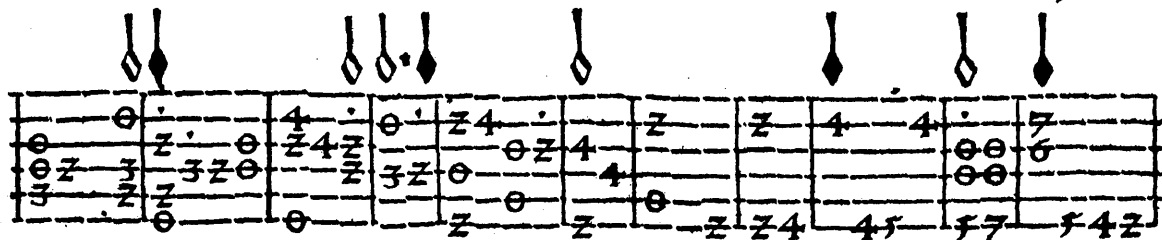
pas se a ua se



el rey mo ro por la ciu dad de Gra na da,



quãdo le vi nie ron nue uas que al

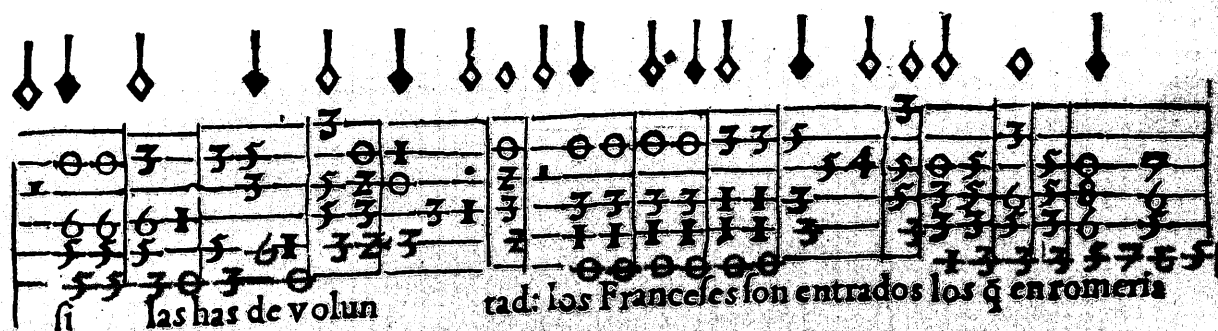
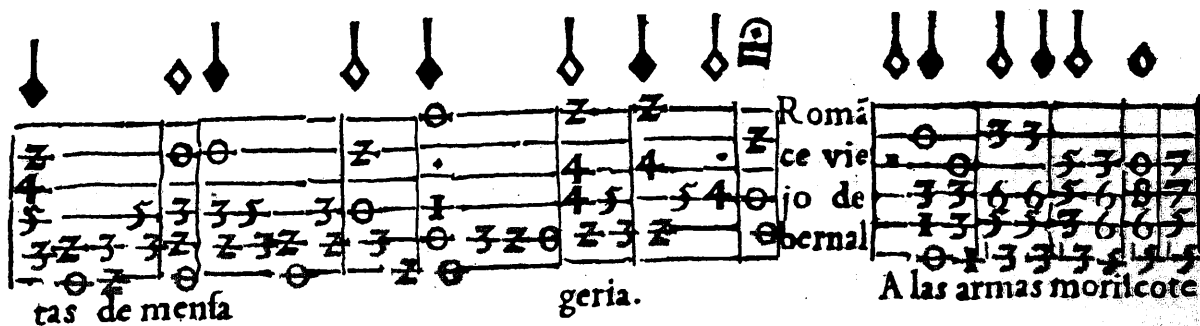
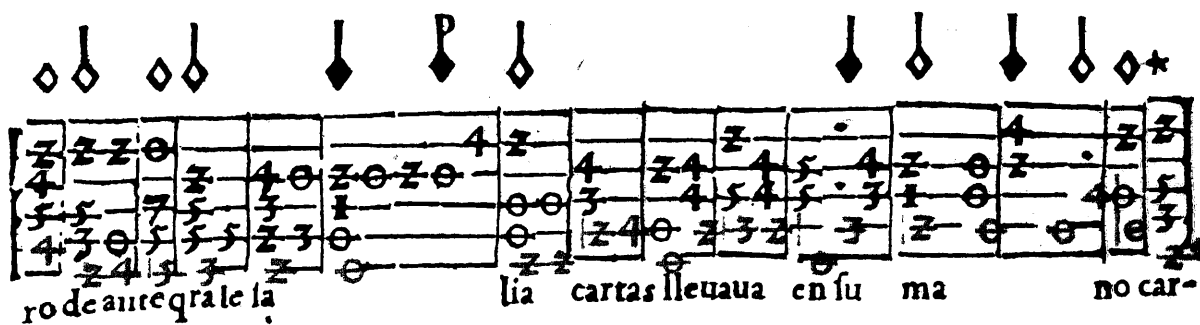


ha ma era ga na da ay mi al ha ma,



MIGUEL DE FUENLLANA-1554.

Siguēse los dos to-
nos d romāces vie-
fos cōpuestos a qua-
tro. Y este primero
es de Morales.



Abréviations employées • Erklärung der Abkürzungen

Index B. J. IV.	=	Index de la Bibliothèque du Roi Jean IV de Portugal.
B. R. B.	=	Bibliothèque Royale. Bruxelles.
B. I. V.	=	» Impériale. Vienne.
B. N. M.	=	» Nationale. Madrid.
B. R. M.	=	» Royale. Madrid.
B. N. P.	=	» Nationale. Paris.
B. C. P.	=	» Conservatoire. Paris.
B. B.	=	» Barbieri.
B. E.	=	» Escorial.
s. l.	=	sans lieu
s. d.	=	sans date
imp.	=	imprimés
in-fol.	=	in folio
Ibid.	=	Ibidem
priv.	=	privilège
v.	=	voyez
ap.	=	apud
app.	=	appresso
min.	=	mineur
p ^o .	=	pages
ff.	=	feuilles
parch.	=	parchemin
		ohne Ortsangabe.
		ohne Jahr.
		gedruckt.
		Folio.
		daselbst.
		Vorrecht.
		vergleiche.
		bei.
		bei.
		klein.
		Seiten.
		Blätter.
		Pergament.

Essai d'une Bibliographie des livres de tablature pour le Luth et la Guitare.

Versuch einer Bibliographie der Tabulaturbücher für Laute und Guitarre.

- 1 = **Abbatesa** (Giovanni Battista), Bisontino. *Ghirlanda di varii fiori, ovvero intavolatura di ghitarra spagnuola*. Milano Ludovico. Monza, s. d. (XVII^{me} siècle) rarissime. = B. R. B.
- 2 = **Abondante** (Giulius) detto il Pestrino. *Intavolatura sopra il lauto di ogni sorti di Balli*. Venetia. Antonio Gardano. 1546. in 4° obl. — Libro IV. 1548. Hieronimo Scozzo. — Libro V. Fantasie, Padovane, etc. Venetia. Gardano. 1587. = B. I. V. Imp.
- 3 = **Agricola** (Martin). *Musica instrumentalis*. 1529.
- 4 = **Anonyme**. *Lauten Buch*. Strasbourg. B. Javin. 1586. 1 vol. In-fol. (très rare). = B. R. B.
- 5 = **Anonyme**. *Cifras para tanger viola de 6 cuerdas*. = Index. B. J. IV. N^{os} 433, 434.
- 6 = **Anonyme**. *Lauten Buch*. Cristian Müller. Strasbourg. 1567. = B. R. B.
- 7 = **Anonyme**. *Lauten Buch*. 6 manuscrits. = B. I. V.
- 8 = **Anonyme**. *Livre de pièces de guitare avec deux dessus d'instrumens et une basse continue*. Amsterdam. 1689.
- 9 = **Anonyme**. *Incerto et outreos. Cifras para laude escritas de mão* = Index. B. J. IV. N^o 429.
- 10 = **Anonyme**. *Libro di partitura ed intavolatura d'instrumenti*. 1 vol. manuscrit. = B. I. V.
- 11 = **Bacfare** (Valentin). *Premier livre de tabulature* contenant plusieurs fantaisies, motets, chansons françaises, etc. Paris. A. Le Roy et Robert Ballard. 1564. In-4° obl. (très rare). = B. R. B.
- 12 = **Baif** (Jean Antoine de). *Instruction pour toute musique des huit divers tons en tablature de luth*. Paris. 15.. In-4°. Instruction pour apprendre la tablature de guitarre. Paris. 15..
- 13 = **Bakfarei**. *Harmonica Musica pro testudine*. Antverp. 1569.
- 14 = **Ballart** (Pierre). *Tablatura de laud sobre as cordas ordinarias e estraordinarias de varios autores recolhidas por*. = B. I. V. N^o 458.
- 15 = **Banfi** (Giulio). *Il Maestro di chitarra*. Milan. 1653.
- 16 = **Barbe** (Maître Antoine). *Petit trésor des danses et branles à quatre et cinq parties*. Pierre Phalese. Louvain. 1573. In-4° obl.
- 17 = **Barberis** (M. Pré Melchior de), Padovano. *Intavolatura de lauto. Libro IV intitulado il Bembo*. Fantasie, Balli, etc. Venetia. Hieron... Scotum. 1549. = B. I. V.
- 18 = **Barbetta** (Giulio Cesare), Padovano. *Tabulae Musicae testudinanae hexacordae et heptacordae*. Padoue. 1582. In-4°. — *Intavolatura di lauto delle Canzonette a tre voci*. Venetia. G. Vincenti. 1603.
- 19 = **Du même**. *Intavolatura di luto*. Venetia. G. Vincenti. 1603. In-4°. = B. R. B.
- 20 = **Baron**. *Recueil de pièces de luth*. = B. R. B.
- 21 = **Bataille** (Gabriel). *Airs de différens autheurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille*. Paris. Ballard. 1608. In-4°. — Cinquième livre. Ibid. 1614. = B. I. V. et B. de l'Arsenal. D'après Fétis, la 2^e édition est de 1608, la 3^e de 1611, la 4^e de 1613.
- 22 = **Bartoloni** (Ange. Michel). *Table pour apprendre à toucher parfaitement le théorbe*. Paris. Ballard. 1669. In 4° obl.
- 23 = **Bechi** (M. Antonio di Permigliano). *Libro primo d'intavolatura di lauto novamente composto con alcuni Balli Napolitani etc*. Venetia. Girolamo Scotto. 1568. = B. I. V.
- 24 = **Bechi** (Antonio di). *Intavolatura di lauto. Libro I^o*. Venetia. 1546. = Index B. J. IV. — Id. 1563. = Ibid.
- 25 = **Belli** (Domenico). *Arie para tanger con chitarrone à une et deux voix. Libro I^o* = Index B. J. IV. N^o 457.
- 26 = **Bermude Fr. Juan**. Comiença el libro | primero de la d'claraciõ de instrumetos | dirigido al clementissimo y muy podero | so don Juan tercero deste nombre, Rey | de Portugal etc. | al fin | Compuso | se la pre | sente obra llamada libro primero de la declara | cion de instrumentos en la muy noble y muy leal ciudad de Ecija, de á donde el auctor es natural | Año de mil y quinientos y quarenta y ocho dela | encarnacion de nuestro redemptor Jesu Christo | el cual fué acabado infra octava de todos los Sanctos. | Fué impresa la pre | sente obra en la villa de Ossuna por el honora | do varon Juan de Leõ impressor de la Univer | sidad del illustrissimo señor Don Juan Tellez Giron, Conde de Ureña etc. Acabo | se á diez y siete dias del mes de Setiembre | Año del señor de mil y quinientos y quaren | ta y nueve. Y fué la primera impression esta. Deuxième édition dédiée al illustrissimo señor el señor Don Francisco de Cúñiga Conde de Miranda etc. Ossuna. Juan de Leon. 1555.

Ouvrage très important pour l'histoire de la musique et qui renferme des choses inconnues. Le style est embrouillé et diffus; mais, en le lisant avec attention, on voit que le père Bermudo avait compris que la musique profane et populaire avait brisé les moules de l'ancienne harmonie avec les modes majeur et mineur et la modulation sans les accords dissonants, bien avant Monteverde. Parmi les choses curieuses on peut citer le quatuor des guitares et mandoline. D'après Soriano Fuertes le manuscrit des quatre premiers livres sur la musique instrumentale existe à la Bibliothèque Nationale de Madrid. Exemplaires connus:

Ein für die Musikgeschichte sehr wichtiges Werk, das unbekannte Dinge enthält. Der Stil ist verworren und weitschweifig; liest man aber das Buch mit Aufmerksamkeit, so sieht man, Padre Bermudo hatte begriffen, dass die weltliche und volkstümliche Musik die Schranken der alten Kirchentöne und der Modulation ohne dissonante Akkorde lange vor Monteverde durchbrochen und die Dur- und Molltonart gefunden hat. Von Besonderheiten ist das Quartett von Gitarre und Mandoline zu erwähnen. Nach Soriano Fuertes liegt das Manuskript der vier ersten Bücher über die Instrumentalmusik auf der Nationalbibliothek zu Madrid. Erhaltene Exemplare:

1. B. N. M. = 1. B. N. P. = 1. B. I. V. = 1. B. Barbieri = 1. B. Fétis = 1. B. C. P. = 1. B. Carreras. Barcelone. = 1. B. R. B.

- 27 = **Bianchi** (Cristoforo). *Tavole d'imparare a formare passaggi e fughe da intavolarli per il liuto, gravicembalo, violone e viola di gamba.*
- 28 = **Bianchini** (Domenico, detto Rossetto). *Intavolatura del lauto di ricercare motetti, madrigali, etc.* Venetia. Antonio Gardano. 1546. — *Intavolatura di lauto di ricercare motetti, madrigali, canzone francese e napolitane e balli.* Novamente stampata e corretta. Libro 1°. Vinegia. Girolamo Scotto. 1563. 27 n^{os}. = B. I. V.
- 29 = **Bianchini** o **Bianchieri** (Domenico). *Intavolatura di lauto etc.* nuovamente ristampata. Venetia. Ant. Gardano. 1554. In-4° obl. 20 ff. Libro 1°. = B. I. V.
- 30 = **Boccomini** *Grammatica per chitarra francese ridotta ed acresciuta.* Roma. Piatti. 1812.
- 31 = **Boesset** (Anthoyne, sic). *Airs de Cour mis en tablature de luth par . . .* Maître de la musique de la chambre du Roy et de la Reyne. Deuxième livre. A Paris par Pierre Ballard imprimeur de la musique du Roy etc. 1621. In-4°. = B. N. P.
- 32 = **Borrone** o **Borreno** (Pietro Paolo) da Milano. *L'intavolatura de lauto di Saltarelle, Padovane, Balli, Fantasie et (sic) Canzone francese*, novamente poste in luce ristampata e corretta. Vinegia. Girolamo Scotto. 1563. Petit in-4°. 23 n^{os}. = B. I. V.
- 33 = **Borrone** (Petrus Paulus) Mediolanensis. *Carminum pro testudine Lib. III.* Lavania, ap. Petrum Phalesium 1546. Petit in-4°. = B. I. V.
- 34 = **Bossinensis** (Franciscus). *Tenori e contrabassi intabulati col soprano in canto figurato per cantar e sonar col lauto. Libro primo.* Impressum Venetiis, per Octavianum Petrutium Forosempronensem cum privilegio inuictissimi domini Veneriarum ut nullus possit intabolaturas et auti (sic) imprimere, penis in ipso privilegio contentis. Die 27. Martii 1509. 55ff.

Un des plus anciens livres de tablature dont je ne connais que trois exemplaires: Bibliothèque nationale de Paris, Bibliothèque Impériale de Vienne, et la Colombine de Séville.

Eins der ältesten Tabulaturbücher, von dem nur drei Exemplare bekannt sind, nämlich: B. N. P., B. I. V. und in der Colombine zu Sevilla.

- 35 = **Brecnao** (Luis de). *Método muy facil para aprender a tañer la guitarra á lo español* (sic). Paris. P. Ballard. 1626.
- 36 = **Cabezón** (Antonio de). *Obras de música para tecla, arpa y vihuela de . . .* músico de Felipe II. Madrid. 1578. En casa de Francisco Sanchez. Recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo.

Dix feuilles préliminaires et 200 ff. de musique chiffrée. Important pour l'histoire de la musique. Exemplaires connus: 1. B. Esc. = 1. B. N. M. = 1. B. du Duc de Frias. = 1. B. Fétis. = 1. B. R. Berl.

Zehn Blätter Einleitung und 200 Bl. Musik in Ziffern. Wichtig für die Geschichte der Musik. Nachweisbare Exemplare:

- 37 = **Campion** (François). *Nouvelles découvertes sur la guitare contenant plusieurs suites de pièces sur huit manières différentes d'accorder.* Paris. 1705.
- 38 = **Du même**. *Traité d'accompagnement pour* (sic) *théorbe.* Paris et Amsterdam. 1710. In-4°.
- 39 = **Carbonchi** (caval. Antonio). *Sonate di chitarra spagnola con intavolatura francese del . .* Fiorense (sic) 1640. In-8°.
- 40 = **Du même**. *Le dodici chitarre spostate, inventate dal cavaliere . . .* Florence (sic). Franc. Sabatini. 1699. In-fol. Cet ouvrage paraît être une nouvelle édition du *Libro secondo di chitarra spagnola con due alfabeti, uno alla francese e l'altro a la spagnola.* Firenze. Franc. Sabatini. 1642. In-fol.
- 41 = **Carlos** (Juan). *Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra, castellana y catalana de 5 ordenes*, la cual enseña de templar y tañer rasgado etc. Première édition. Barcelone. 1586 (rarissime) — 2^{ème}. Lerida. 1627. — 3^{ème}. Zaragoza. 1639.
- 42 = **Caroso** (Marco Fabrisio) di Sermoneta. *Il Ballerino diviso in due trattati con intavolatura di liuto e il soprano della musica nella sonata di ciascun ballo.* Venise. 1581. In-4°. = 1. B. N. P. = 1. B. Gayangos.
- 43 = **Cerone** (R. D.) da Bergamo. *El Mellopeo y Maestro.* Tratado de música teórica y práctica en 22 libros. Napoles. J. Bautista. Gargano y Lucrezio Nuzio. 1613. In-fol. Vaste encyclopédie musicale. = 1. B. Esc. = 1. B. C. P.
- 44 = **Certon** (Maistre Pierre). *Premier livre de psaulmes mis en musique par . .* Réduits en tablature de leut (sic) par Maistre Guillaume Morlaye réservé la partie de dessus qui est notée pour chanter en jouant. Paris, impr. de Michel Ferrandat. 1554. In-4° obl. (très rare) = B. R. B.

- 45 = **Clementi** (Orazio). *Intavolatura di lauto*. = B. I. V. manuscrit.
 46 = **Corbelin** (François-Vincent). *Méthode de guitare pour apprendre seul à jouer de cet instrument*, nouvelle édition, corrigée et augmentée des gammes, des folies d'Espagne etc. Paris. 1783.
 47 = **Corbera** (Francisco). *Guitarra española y sus diferencias de sonos*. Dédicée au Roi Philippe IV.
 48 = **Correa de Araujo** (Francisco). *Libro de tientos y discursos de música práctica*. Alcalá. 1626. Antonio Arnao. In-fol. = B. N. M. = B. C. P. = B. R. B.
 49 = **Crema** (M. G.). *Intavolatura di luto*. Venetia. 1546. Libro I e III.
 50 = **Crema**. *Nouvelle méthode pour apprendre seul à pincer la guitare en soixante-huit leçons*. Lyon. B. Carreras. Barcelone.

Le second ouvrage doit être d'un autre auteur que le premier, quoique le nom soit le même.

Das zweite Werk muss von einem andern Verfasser sein als das erste, obgleich der Name derselbe ist.

- 51 = **Daza** (Esteban). *Libro de música en cifras para vihuela intitulado el Parnaso*. Cordoba. 1576. Diego Fernandez de Cordoba. In-4° obl.

Livre très important contenant des fantaisies de l'auteur, motets, sonnets, villancas castillanes et romances. Exemplaires connus:

Sehr wichtiges Werk, das Fantasien vom Verfasser, Motetten, Sonette, Villancas in kastilischer Mundart und Romanzen enthielt. Nachweisbare Exemplare:

1. B. N. M. = 1. B. Esc. = 1. B. Barbieri.

- 52 = **Dalza** (Joan Ambrosio), Milanese, sonatore di lauto. *Intavolatura di Lauto*. Libro IV. Padovane diverse, calate alla spagnola, calate alla italiana. Tassar di corde con li suoi ricercar dietro. Frottole. Impressum Venetiis, per Octavianum Petrutium Forosempronensem die ultima Decembris 1508. In-4° obl.

Un des plus anciens livres de tablature. Je ne connais que deux exemplaires, un à la Bibliothèque impériale de Vienne et un autre à la Bibliothèque royale de Bruxelles. Ce dernier porte la date de 1500 (le plus ancien?).

Eines der ältesten Tabulaturbücher. Ich kenne nur zwei Exemplare, eines in der Wiener Hofbibliothek und das andere in der kgl. Bibl. zu Brüssel. Das letztere trägt die Jahreszahl 1500 (das allerälteste?).

- 53 = **De Rippe de Manton** (Maître Albert). *Premier, troisieme, quatrieme, cinquieme et sixieme livres de tablature de leut*, (sic) *contenant plusieurs chansons et fantaisies*, composées par feu Maître... Paris. M. Ferrandat. 1553 à 1558. 5 vol. In-4° obl. Le second livre se trouve aussi (rarissime). = B. R. B.
 54 = **Deuss** (Adrien). *Florilegium omnis fere genere cantionum suavissimarum ad testutariis tabulaturam accommodatarum* (sic) *longe preundissimum*. Coloniae Agrippinae, excudebat Gerardus Grebenbruck. 1594. In-fol.
 55 = *Divers airs de différens auteurs mis en tablature de luth par eux-mêmes*. Septiesme livre. Paris. Pierre Ballard. 1617. In-4° parch. 65 ff. table et priv. — Huitiesme livre. Ibid. 1618. 64 ff. table et priv.
 56 = **Doisi de Velasco** (Nicolás). *Nuevo modo de cifra para tañer guitarra*. Nápoles. Egidio Longo. 1640. In-4°. — Deuxième édition. Ibid. 1645 (très rare). Exemplaires connus: 1. B. Soto Posada. 1. B. Barbieri.
 57 = **Durant** (Paul Charles). V. Kohant.
 58 = **Esquivel Navarro** (Juan). *Arte del dansado*. Sevilla. Juan Gonzales de Blas. 1642.
 59 = **Fallamero** (Gabriel), gentiluomo alessandrino. *Intavolatura da liuto di motetti, ricercari, madrigali et canzonette alla napolitana a 3, 4 voci per cantar e sonar*. Venetia, ap. l'herede di Girolamo Scotto. 1584. Libro I°. Petit in-4°. 79 ff. 56 n°. = B. I. V.
 60 = **Fermo** (Filippo de). *Cifras para laude escritas da mão*. = Index. B. J. IV. N° 427.
 61 = **Fernandez de la Huerta** (Diego). *Compendio numeroso de cifras armónicas*, 2ª parte. Madrid. 1704. — *Imprenta de musica*. In-8° obl. = B. Soto Posada.
 62 = **Ferrandiere** (F.). *Arte de tocar la guitarra española por musica*. Madrid. 1816. = 1. B. I. V. = 1. B. Carreras.
 63 = **Ferriol y Boxerans** (Bartolomé). *Reglas útiles para los aficionados á danzar*. Capoa. 1745. In-8° parch. = 1. B. Esc. = 1. B. Carreras.
 64 = **Fleccia** ou **Flecha** (Fr. Mateo), carmelita capellano del Imperatore e musico della Maestà Cesarea di Carlo V. *Il primo libro di madrigali a 4 e 5 voci con una sesta e un dialogo a 8 novamente da liuto etc.* Venetia ap. Antonio Gardano. 1568. In-4° obl. Libro I°. = B. I. V.
 65 = **Du même**. *Las ensaladas de Flecha*, músico de capilla. Praga 15.. In-4° = (B. Medinaceli?)
 66 = **Foscarini**. *I quattro libri della chitarra spagnola nelle quali si contengono tutte le sonate ordinarie semplici e passeggiate*. Autore l'accademico caliginoso detto il furioso, novamente composte e date a luce. = B. I. V.
 67 = **Frolio** (Antonio). *Sinfonie, Scherzi, Ricercari, Capricci e Fantasie*. Per cantar e sonar con ogni sorti di stromenti. Novamente composti. Venetia. Ricciardo Amadino. 1608. Petit in-4°. 21 n°. = B. I. V.
 68 = **Fuenllana** (Miguel de). *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica lyra*. Enl qñl se cõtienen muchas y diversas obras | Cõpuesto por Miguel de Fuenllana. Di | rigido al muy alto y muy poderoso señor | don Philippe principe de España, rey de Inglaterra, de Nápoles, Nrõ. Señor con privilegio Real. | 1554. | Tasado en veynte y ocho reales. Colofon. Fué impreso en Sevilla | en casa de Martin de Montesdoca | Acabóse á dos dias del mes | de Oc-

tubre de mill y | quinientos y cin | cuenta y qua | tro años. — Ouvrage très important et un de ceux qui contiennent le plus de musique populaire: 3 romances, 3 ensaladas de Flecha, 11 villancicos, 1 madrigal, 1 carta de Boscan, 1 soneto de Garcilaso, 1 endechas á 3. — In-fol. parchemin, 185 ff.

L'auteur était aveugle. Exemplaires connus:

Der Verfasser war blind. Nachweisbare Exemplare:

1. B. Esc. = 1. B. C. P. = 1. B. N. P. = 1. B. I. V. = 1. B. de Wiesbaden. = 1. B. de l'Université d'Innsbruck.
- 69 = **Galan** (Cristobal). *Tonadillas y letrillas puestas en música.* = B. N. M.
- 70 = **Galileo ó Galilei** (Vincenzo) Fiorentino (père du fameux astronome). *Intavolatura di lauto.* Libro I. Roma. Valerio Dorico. 1563. In-4° obl. 34 n^{os}, 28 ff. = B. I. V.
- 71 = **Du même.** *Il Fronimo.* Dialogo sopra l'arte de bene intavolare e rettamente sonare la musica. 1580. = B. N. P.
- 72 = **Gintsler** (Simon), musico del cardinale di Trento. *Intavolatura di lauto.* Venetia. Antonio Gardano. 1547. Lib. I. Petit in-4° obl., 37 n^{os}, 60 ff. = B. I. V.
- 73 = **Giulani** (Mauro), Bolonese. *Lauten Buch für zwei gitarren.* Manuscrit. = B. I. V.
- 74 = **Gorzanis** (Messer Giacomo Pugliese). *Intavolatura di liuto.* Venetia. Antonio Gardano. 1564. 4 livres. = B. I. V.
- 75 = **Gothardus** (T. Peyer). *Lucus testudinis tenoris gallici teutonico labore textus.* Opusculum Leopoldo I. Imp. dedicatum. Manuscrit. = B. I. V.
- 76 = **Granata** (Io. Bat.). *Soavi concetti di sonata musicali per la chitarra spagnuola, opera quarta.* Bologna. 1659. In-4° obl. 168 ff.
- 77 = **Guerán** (Don. Francisco). *Poema harmónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española, dedicado á la Sacra Católica y Real Majestad del R. N. S. Dn. Carlos II* (G. D. G.) por su menor capellan y mas afecto vasallo el licenciado Dn. Francisco Guerán, presbítero, músico de su real capilla y cámara. En la imprenta de Manuel Ruiz de Murga, año de 1794. In-fol. obl.

Ouvrage très curieux, contenant de la musique populaire:

Sehr interessant. Enthält Volksmusik:

Pasacalles, Xácaras, Xácaras de la costa, Mansapalos, Españolaletas, Pavanas, Gallardas, Folias, Marionas, Canarios y Villanos.

L'auteur annonce une seconde partie.

Der Verfasser kündigt einen zweiten Teil an.

= 1. B. Eslava. = 1. B. Salvá.

- 78 = **Hadrianus** (Adriansen) (Emanuel), Antwerpiensis. *Novum pratum musicum.* Antverpiæ. Excudebat Petrus Phalesius sibi etc. Joannis Belleri. Anno 1582. In-fol. parchemin = B. N. P.

Très important pour la musique italienne et française.

Sehr wichtig für die italienische und französische Musik.

- 79 = **Du même.** *Cifra para viola de 6 órdenes.* = Index. B. J. IV. N° 439.
- 80 = **Hove.** (Joach. Vanden), Antverpiensis. *Florida sive cantiones e quam plurimis praestantissimorum nostri aevi musicorum libris selecta.* Ad testudinis usum accommodata. Ultrajecti, apud Salom. de Roy et Joh. Guill. de Rhenen. 1601. 110 ff. Petit in-fol. = B. I. V.
- 81 = *Intavolatura di leuto di diversi autori* novamente stampata e con diligentia rivista, stampata ne la (sic) città di Milano, per Io. Antonio Casteliono, al Primo di Maggio 1536. = B. I. V.
- 82 = *Intavolatura di leuto di diversi autori.* Di Francesco di Milano, di Alberto di Mantova, di Mario de l'aquila dicto Albutio da Milano, con alcune padovane e saltarelle novi, novamente ristampata e corretta. Vinegia. Girolamo Scotto. 1563. 18 n^{os}, 24 ff. = B. I. V.
- 83 = **Kapsberger** (Giovanni Girolamo). *Libro I di intavolatura di chitarone del Signore...* Raccolto del signor Giacomo Antonio Pfender. Venetia. 1604. In-fol. 59 ff. 75 n^{os}. = B. R. B.
- 84 = **Du même:** *Libro I de motetti, passeggiate a una voce,* raccolto del signor Francesco de Nobile alemano. Roma. 1612. 23 ff, 20 n^{os}. = B. I. V.
- 85 = **Kargl. Sixtum.** *Nova et elegantissima Italica et Gallica Carmina.* Postos em tavolatura por Lib. I. = Index. B. J. IV. N° 436.
- 86 = **Du même.** *Nova instuçon de diversas famosas peças que se podran tanger no Leude.* = Ibid. N° 437.
- 87 = **Kohant** (Charles). *Recueil de trios et concertos pour le luth par...* et Paul Charles Durant. Manuscrit. = B. R. B.
- 88 = **Laurentius** (Romanus). *Thesaurus harmonicus* Divini Laurencius Romani per J. Besardum Vesontinum. Coloniae. 1603. = B. N. P.

Ouvrage très important et curieux, contenant beaucoup de chansons françaises avec accompagnement.

Sehr wichtig und interessant. Enthält viele französische Chansons mit Begleitung.

- 89 = **Leroy** (Adrien). *Tablature de guiterne.* Paris. 1563. In-4°.
- 90 = **Lor et outros.** *Cifra para laude.* Manuscrit. = Index. B. J. IV. N° 426.
- 91 = **Mediolanensis** (Petrus Paulus et Franciscus). *Carminum pro testudine Liber III in quo continentur excellent carmina dicta.* Paduane et Gagliarde composita per Franciscum et Petrum Paulum Mediolanensem et alios artifices. Lovanii ap. Petr. Phalesium. 1546. 40 ff. = B. I. V.

- 92 = **Melii** (Pierre Paul). *Di Pietro Paolo Melii di Reggio liutista e musico di camera di S. M. Cesarea e gentilomo (sic) di corte. Intavolatura di luto atiorbato.* Venetia. 1616. In-fol. = B. R. B.
- 93 = **Melii** (Domenico Maria Reggiano). *Le prime musiche para catar a duo no chitarrone, clavicembalo e outros instrumentos a 1, 2 etc.* Libro I, II y III. = Index. B. J. IV. N^o. 451. — Le seconde musiche. = Ibid. N^o. 451^{bis}. — Terceira musiche. = Ibid. N^o 451^{ter}.
- 94 = **Merulo** (Claudio), da Correggio. *Tocate de intavolatura de orgão.* = Index. B. J. IV. N^{os}. 455—456.
- 95 = **Milan** (Don Luis). *Libro de Música de vihuela de mano intitulado El Maestro.* El qual trahe el mesmo estilo y orden | que un maestro traheria con un discipulo | principiante: mostrandole ordenadamente los principios toda cosa que | podria ignorar para entender la presente obra. Compuesto por | Don Luis Milan. Dirigido al muy alto e muy pode'roso e inuictissimo príci'pe Don Juhan; por | la gracia de Dios | rey de Portu'gal y de las | yslas. Año 1535.

Contient 39 fantaisies pour le luth (vihuela), 2 tientos, 6 pava-
nas et, comme musique vocale avec accompagnement, 6 villanci-
cos en espagnol, 6 en portugais, 6 sonnets italiens et 4 ro-
mances espagnols. Ce livre est le plus ancien des livres de
tablature imprimés en Espagne. La perfection de la partie typo-
graphique est remarquable, et tous les morceaux de luth ainsi que
ceux de chant, offrent le plus grand intérêt pour l'histoire de la
musique. Comme virtuose, Milan a dû être extraordinaire. L'im-
pression du livre fut commencée en 1535 et finie en 1536 à
Valence par Francisco Diaz Romano. Je connais de ce précieux
livre les exemplaires suivants:

Enthält 39 Fantasien für Laute (Vihuela), 2 Tientos, 6 Pava-
nas und an Vokalmusik 6 spanische Villancicos, 6 portugiesische
Villancicos, 6 italienische Sonette und 4 spanische Romanzen.
Dies ist das älteste aller in Spanien gedruckten Tabulaturwerke. Die
Vollkommenheit in typographischer Hinsicht ist bemerkenswert und
sämtliche Lautenstücke inglichen die Gesangsnummern sind von
höchstem Interesse für die Musikgeschichte. Als Virtuose muss
Milan hervorragend gewesen sein. Der Druck des Werkes wurde
1535 begonnen und 1536 beendet zu Valencia durch Francisco
Diaz Romano. Ich kenne von dem kostbaren Werke nur folgende
Exemplare:

1. B. R. M. = 1. B. N. M. = 1. B. N. P. = 1. B. Barbieri = 1. incomplet B. Soriano Fuertes = 1. B. Eslava

En tout 6 exemplaires.

Pour plus de renseignements v. page XI et suivantes.

Im ganzen 6 Exemplare.

Des weiteren vergleiche die Skizze einer Biographie Milans
Seite XI und folgende.

- 96 = **Milano** (Francesco). *Intavolatura di lauto di...* Perino Fiorentio suo discipulo.

Voici l'ordre chronologique de ce recueil. Fétis cite le
premier livre comme imprimé à Venise par Francesco Marcolini
da Forli en 1536. In-4^o obl. 34 ff., 34 n^{os}. (opus rarum). Les
livres suivants se trouvent à la Bibliothèque impériale de Vienne:

Die Daten der Publikation dieser Sammlung sind folgende.
Das erste Buch wurde nach Fétis zu Venedig durch Francesco
Marcolini da Forli 1536 in 4^o obl. gedruckt (34 Bl., 34 Nrn.).
Das Werk ist selten. Die folgenden finden sich in der Wiener
Hofbibliothek:

Libro II. *Intavolatura di lauto de motetti, ricercari e canzone francese nuovamente stampato.* Venetia. 1546. 20 ff.
14 n^{os}.

Libro III. Venetia. Ant. Gardano. 1547. Petit in-4^o.

Libro VII. 1548. Ricercari novi estratti da li suoi proprii esemplari li quali non sono mai stati visti stampati. Aggi-
untano alcuni altri ricercari di Giulio di Modena intabulati ed accomodati per sonar sopra il lauto de Messer Jo. Maria
da Crema. Venetia. Hieronimo Scotto. Petit in-4^o. obl. 1561.

Libro II. 20 ff., 14 n^{os}. Venetia. Ant. Gardano. 1563.

Libro II. Petit in-4^o. obl. 20 ff., 14 n^{os}. Venetia. Girolamo Scotto. 1563.

Libro III. Petit in-4^o. obl. 46 ff., 24 n^{os}. Venetia. Girolamo Scotto.

- 97 = **Milone** (Pietro) e **Monte** (Ludovico). *Vero e facile modo d'imparare a sonare ed accordare da se medesimo la chitarra spagnola.* Venetia, s. d.

- 98 = **Mingast e Irol** (Pablo). *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos.* Madrid.
Joaquin Ibarra. 1725?. In-4^o obl.

- 99 = **Molino** (François). *Nouvelle méthode complète pour guitare ou lyre, texte français et italien.* 2^e édition. Paris. Gambaro.
In-fol. parchemin.

- 100 = **Montesardo** (Girolamo). *Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balli sopra la chitarra spagnuola senza numeri e note,* per mezzo della quale, da se stesso ognuno senza maestro potra imparare. Firenze. Cristoforo Mareschotti
1606. In-8^o. = B. du Conservatoire de Vienne.

- 101 = **Moretti** (Federico). *Elementos generales de música y método de guitarra.* 1749. = B. Esc.

- 102 = **Morlaye** (Maistre Guillaume). *Premier, second et troisième livres de tablature de luth, contenant plusieurs chansons, fantaisies, motets, pava-
nes et gaillardes composées par... et autres bons auteurs.* Paris. Impr. de Michel Fesandat. 1552.
à 1558. Trois cahiers. In-4^o obl. = B. R. B. (très rare).

- 103 = **Moulinié** (Estienne). *Airs de cour avec la tablature de luth de... chef de la musique de Monseigneur le Duc d'Orléans.*
Cinquième livre. Paris. Ballard. 1635. In-4^o parch. 25 ff. = B. I. V.

- 104 = **Mudarra** (Alonso de). *Tres libros de música en cifras para vihuela...* Fué impresso el presente libro en la muy noble
y leal ciudad de Sevilla en casa de Juan de Leõ. 1546. In-4^o obl.

124 ff. (Les feuilles 5 et 6 du premier livre sont mal placées).
L'ouvrage est divisé en 3 livres, dont le premier contient les com-
positions suivantes:

124 Bl. (das 5. und 6. im ersten Buch sind falsch gestellt).
Das Werk ist in 3 Bücher geteilt. Das erste Buch enthält fol-
gende Kompositionen:

Josquin obras menudas, es á saber Conde Claros en doce maneras, romanesca «Ó guárdame las vacas» de cinco maneras. Una pavana. Otra de Alexandre. Una gallarda. Obras para guitarra. Una fantasia á 4 voces, temple viejo. Otras 3 á temple nuevo. Una pavana. La romanesca en tres maneras. Libro II 3 motetes. 3 romances «Durmiendo iba el Señor»; «Triste estaba el Rey David»; «Israel mira tus montes». 3 canciones: «Sin dubdar», «Recuerde el alma dormida»;

(C'est la fameuse poésie de Jorge Manrique. La musique à quatre parties est très belle et expressive.)

«Claros y frescos rios»;

(Poésie de Boscan, musique de Francisco Guerrero, très belle aussi.)

3 sonets en castellano: «Que llantos son aquestos», «Por ásperos caminos», «Si por amar el hombre» (ces deux derniers, de Garcilaso).

Trois poésies latines et trois Villancicos italiens:

«Dime á do tienes las mientes». «Si me llaman á mi». «Gentil caballero». «Isabel perdiste la tu faja». «Si vieses y me llevase».

Deux psaumes en latin.

Toute la musique populaire espagnole de chant est très intéressante. A la fin du livre, l'auteur donne les tablatures de harpe et d'orgue. Dans quelques-uns de ces morceaux l'harmonie est des plus intéressantes et a même parfois un caractère presque moderne. De ce livre je ne connais que deux exemplaires:

= 1. B. Esc. = 1. B. Barbieri.

105 = Murcia (Santiago de). *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Madrid. 1714. In-4° obl. = B. Soto Posada.
106 = Narvaez (Luis de). *Los seis libros del Delfin para vihuela*. Valladolid. 1538. Diego Hernandez de Cordoba. In-fol.

Après la préface de l'auteur commence le premier livre qui contient des fantaisies sur les huit tons. Gravure sur bois représentant la mer avec des navires et Amphion jouant du luth, monté sur un dauphin. Le 2^{ème} livre contient six fantaisies sur les premier, quatrième et cinquième tons. Le 3^{ème} contient de la musique religieuse et des chansons françaises parmi lesquelles celle de l'Empereur (Charles V) *mille regrés* (sic) du quatrième ton. Le 4^{ème} livre contient six variations et cinq contrepoints. Le 5^{ème} livre de musique vocale est le plus important; il contient deux romances: «Ya se sienta el Rey Ramiro», «Paseábase el Rey Moro». Trois variations sur le villancico: «I la mi cinta dorada», «La bella mal maridada», «Con que la lavaré la flor de la mi cara», «Ay! arde corazon, arde». Le 6^{ème} contient des variations sur le «Conde Claros», «Guárdame las vacas» et quelques contrepoints. Livre rare et précieux dont je ne connais que deux exemplaires, celui de la B. Barbieri incomplet et très abîmé, (présentant des traces de feu et d'eau, probablement à cause d'un incendie), et celui de la B. N. M., exemplaire complet et magnifique, en parfait état de conservation.

(Es ist dies das berühmte Gedicht von Jorge Manrique. Der vierstimmige Tonsatz ist sehr schön und ausdrucksvoll.)

(Dichtung von Boscan, Musik von Francisco Guerrero, ebenfalls sehr schön.)

3 spanische Sonette: »Que llantos son aquestos«, »Por ásperos caminos« und »Si por amar el hombre« (die beiden letzten von Garcilaso).

Drei lateinische Gedichte und drei italienische Villancicos:

Zwei lateinische Psalmen.

Die gesamten spanischen Volkslieder sind sehr interessant. Am Schluss des Buches giebt er die Tabulatur der Harfe und Orgel. In einigen dieser Stücke ist die Harmonie höchst interessant, teilweise sogar fast modern. Ich kenne von dem Werk nur zwei Exemplare:

Nach dem Vorwort des Autors beginnt das erste Buch, welches Fantaisien in den acht Kirchentönen enthält. Ein Holzschnitt stellt das Meer dar mit Fahrzeugen und Arion, die Laute spielend und auf einem Delphin reitend. Das zweite Buch enthält 6 Fantaisien im ersten, vierten und fünften Tone. Das dritte enthält Kirchenmusik und französische Chansons, darunter die des Kaisers (Karl V.) *mille regrés* (sic) im 4. Ton, das vierte Buch sechs Variationen und fünf Kontrapunkte; das fünfte, mit Vokalmusik, ist das bedeutendste. Es enthält zwei Romanzen: »Ya se sienta el Rey Ramiro«, »Paseábase el Rey Moro«. Drei Variationen über das Villancico: »I la mi cinta dorada«, »La bella mal maridada«, »Con que la lavaré la flor de la mi cara«, »Ay! arde corazon, arde«. Das sechste Buch enthält Variationen über das »Conde Claros«, »Guárdame las vacas« und einige Kontrapunkte. Ein seltenes und kostbares Werk, von dem ich nur zwei Exemplare kenne, das der Bibl. Barbieri, das unvollständig und sehr beschädigt ist mit Spuren von Feuer und Wasser, vermutlich infolge einer Feuersbrunst, und das der Nationalbibliothek zu Madrid, ein vollständiges prächtiges Exemplar, das durchaus wohl erhalten ist.

- 107 = Negri (Cesar). *Arte para aprender á danzar*. Madrid. 1630. = B. N. P.
108 = Newsidler (Hans). *Ander Theil des Lautenbuch sonderlich den erfarnen und geübten der Leuten vil* (sic) *schöner, kunstreicher stuck*. Nürnberg. 1536. In-4° obl. (rarissime). = B. R. B. = B. municipale de Leipzig.
109 = Nigre (Cesare), Milanese. *Para balhar novi invenzioni de balli*. = Index. B. J. IV. N° 460.
110 = Ortiz (Diego). *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violines nuevamente puestos en luz*. Roma. 1553. In-4° obl.
111 = Paixao (Ribeiro). *Manual de nova arte de viola que ensina á tocalla con fundamento sin mestre dividido en duas partes*. Con estampas das posturas ou pontos naturais e con algunos minuêtes e modinhas per musica per cifra. Coimbra. 1789. In-4°.
112 = Paladin (Jean Paul). *Premier livre de tablature de luth, contenant fantaisies, motets, madrigaux, chansons françaises, pavaues et gaillardes, avec une brève instruction de la tablature dudit instrument de nouveau adjoutée*. Lyon, impr. Simon Gortier. 1560. Petit in-4° = B. I. V.
113 = Pésaro (Giov. Ambroggio). *Trattato sul arte del dansare*. = B. N. P. Catalogue des manuscrits italiens, n° 7746. 1835.
114 = Peyer (T. Gothardus). *Lucus testudinis tenoris gallici teutonico labore textus*, v. le n° 75.

- 115 = **Piacenza** (Domenico). *Teoria del arte del ballo*. = B. N. P. Catalogue des manuscrits italiens, n° 7747.
 116 = **Picini** (Alessandro). Bolognese. *Intavolatura di Laude e Chitarrone*. = Index. B. J. IV. N° 425.
 117 = **Pifaro** (Marc Antonio del...), Bolognese. *Intavolatura di Lauto di ogni sorti de balli*. Libro I, in Venetiis appr. di Ant. Gardano. 1546. Petit in-4° obl., 20 ff., 27 n°s. = B. I. V.
 118 = **Pisador** (Diego). *Libro de música de vihuela* agora nuevamente compuesto por Diego Pisador vecino de la ciudad de Salamanca dirigido al muy alto y muy poderoso señor Don Philippe príncipe de España nuestro Señor. Salamanca. 1552. In-fol.

Ce livre précieux contient plusieurs fantaisies, une pavane, un madrigal à 4 voix, «*endechas de canario*» dont la texte porte: «*Para que es dama tanto quereros*», des motets de Gombert, Adrianus de Villarte (Willaert), Juan Vazquez, Bassuato, Jean Mouton, Pomborn? et Morales, huit messes de Josquin, la première nommée «*Hercules, dux Ferrariae*», un Miserere du même auteur, et deux sonnets dont les premiers vers sont: 1° «*Pasando el mar Leandro*». 2° «*Flerida para mi dulce y sabrosa*» (de Garcilaso), cinq romances:

1. Paseábase el Rey Moro. 2. La mañana de San Juan. 3. Quien hubiese tal ventura. 4. Guarte, guarte el Rey Dn. Sancho. 5. A las armas moriscote.

quatorze villancicos:

- 1° Si la noche hace oscura. 2. Con que la lavaré. 3. Quien tuviese tal poder. 4. Pártense partiendo yo. 5. Pues tu partes y te vas. 6. No me llares sega la herba. 7. Si te quitase los hierros. 8. Si me llaman á mi. 9. En la fuente del rosel. 10. Por una vez que mis ojos alcé. 11. Aquellas sierras madre. 12. Gentil caballero dadme ora un beso. 13. Herida va la garza. 14. Si te vas á bañar Juanica —

douze villanescas avec des paroles italiennes et deux chansons françaises:

1. «*Mon père aussi ma mère m'a voulu marier*». 2. «*Sparci sparcium*».

Un des plus importants livres de tablature et qui contient beaucoup de musique populaire de chant, surtout des villancicos. J'en connais trois exemplaires:

- = 1. B. Esc. = 1. B. N. P. = 1. B. Barbieri.

- 119 = **Porta** (Hercule). *Flora de recreatione musicale para cantar e tanger no Chitarrone ou outros instrumentos*. = Index. B. J. IV. N° 451.
 120 = **Pratum musicum**. *Doutrina famosa pella qual se insina á tãger no Laude*. = Index B. J. IV. N° 438.
 121 = **Putá** Perugino (R. P. Girolamo). *Il Transilvano*. Dialogo sobre o verdadero modo de tãger orgãos, e instrumentos de pena do... da orden de S^a. Francisco. = Index. B. J. IV. N° 459.
 122 = **Ribayaz** (Lucas Ruiz de). *Luz y Norte musical* para caminar por las cifras de la Guitarra española y Arpa. Madrid. Melchor Alvarez. 1677. In-4°.

L'auteur, qui était prêtre et chanoine (*prebendado*) de l'église de Villafranca del Bierzo, se plaint dans la préface des difficultés qu'il a rencontrées pour publier son ouvrage, ne trouvant pas dans l'imprimerie les caractères nécessaires, surtout pour la harpe. Dans le premier chapitre, il décrit la guitare et, en parlant des silets (*trastes*), il dit qu'ils sont en cordes au manche de l'instrument et qu'ils doivent diminuer de grosseur à mesure qu'ils descendent. Les chapitres 2, 3 et 4 expliquent la manière d'accorder et de jouer «*punteado*» (pincé) et «*rasgado*» (raclé), selon que l'on pince les cordes ou qu'on les frappe avec les quatre doigts de la main droite en bas ou en haut (v. page XXII). Les 5°, 6°, 7°, 8° et 9° chapitres sont consacrés à la tablature de la harpe. Du 10° au 14° l'auteur traite du jeu de l'orgue, et continue ensuite avec:

Dies kostbare Werk enthält mehrere Fantasien, eine Pavane, ein Madrigal zu 4 Stimmen »*endechas de canario*«, dessen Text lautet: »*Para que es dama tanto quereros*«, Motetten von Gombert, Adrianus de Villarte (Willaert), Juan Vazquez, Bassuato, Jean Mouton, Pomborn? et Morales, acht Messen von Josquin, die erste mit dem Titel »*Hercules, dux Ferrariae*«, eine Miserere von demselben und zwei Sonette, deren erste Verse lauten: 1. »*Pasando el mar Leandro*«. 2. »*Flerida para mi dulce y sabrosa*« (von Garcilaso), fünf Romanzen:

vierzehn Villancicos:

zwölf Villanescas mit italienischem Text und zwei französische Chansons:

Eins der wichtigsten Tabulaturbücher, das eine Menge Volkslieder, besonders Villancicos, enthält. Ich kenne drei Exemplare:

Der Autor, der Priester und Kanoniker (*prebendado*) der Kirche von Villafranca del Bierzo war, beklagt sich im Vorwort über die Schwierigkeiten, auf welche die Publikation seines Werkes gestossen, da er in der Druckerei nicht die erforderlichen Typen, besonders für die Harfentabulatur, gefunden habe. Im ersten Kapitel beschreibt er die Gitarre und indem er von den Bündeln (*trastes*) spricht, sagt er, dass dieselben aus Saiten bestehen, die um den Hals des Instruments geschlungen werden und dass sie in abnehmender Stärke nach dem Schallkörper zu geordnet werden müssen. Die Kapitel 2, 3 und 4 erklären die Stimmungsweise und die Spielmanier »*punteado*« (pizzicato) und »*rasgado*« (rasseln), je nachdem man die Saiten zupft oder mit den vier Fingern der rechten Hand aufwärts oder abwärts quer über die Saiten streicht (vgl. die Übersicht S. XXII). Das 5., 6., 7., 8. und 9. Kapitel sind der Harfentabulatur gewidmet. Vom 10. bis 14. handelt er vom Orgelspiel und danach beginnt mit dem Titel

«*Ecos del libro intitulado Luz y Norte musical*».

texte musical très intéressant à cause de la musique de danse, musique toute populaire à cette époque et dont la tradition a tellement disparu qu'on n'en retrouve plus la moindre trace dans aucune province de l'Espagne. Les noms de ces danses sont les suivants:

der Musiktext, welcher sehr interessant ist wegen der zu dieser Zeit durchaus populären Tanzmusik, deren Überlieferung aber derart geschwunden ist, dass man in keiner Provinz Spaniens auch nur mehr die geringste Spur davon findet. Die Namen der Tänze sind folgende:

Xácara, Folía, Pavana, Gallarda, Danza del Hacha, Rugero, Torneo, Galeria de amor, Mariona, Gayta, Paradeta, Matachines, Zarabanda, Española, Furdion, Baca, Pasacalle, Zarambeque, Chacona, Canario y Villano.

Non seulement tous ces noms ont disparu du répertoire des danses populaires espagnoles, mais leur musique n'a aucune ressemblance avec celle d'aujourd'hui. Ceci est pour moi une preuve de l'erreur de certains érudits qui donnent à tous ces airs vifs à trois temps que l'on joue et chante partout dans la Péninsule une ancienneté que rien ne justifie, puisque nous voyons que Ribayáz en 1677, c'est-à-dire après la seconde moitié du XVII^e siècle, ne parle pas de jotás, seguidillas, boleros, etc. C'est surtout à ce point de vue de la musique populaire et de son histoire que le livre de Ribayáz est important et curieux.

Nicht nur alle diese Namen sind aus dem jetzigen Bestande der spanischen Volkstänze verschwunden, sondern auch ihre Musik hat keinerlei Ähnlichkeit mehr mit der Tanzmusik von heute. Es ist das für mich ein Beweis, wie sehr gewisse Gelehrte im Irrtum sind, welche allen jenen lebhaften Melodien im Tripeltakt, die über die ganze Halbinsel überall gesungen werden, ein Alter zuschreiben, das durch nichts bestätigt wird, da, wie wir sehen, Ribayáz im Jahre 1677, also in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, nichts von Jotas, Seguidillas, Boleros etc. weiss. Ganz besonders in Hinsicht auf die Volksmusik und ihre Geschichte ist das Werk von Ribayáz wichtig und interessant.

- 123 = **Richard** (François). *Airs de cour avec la tablature de luth*. Paris. Ballard. 1637. In-4°. 27 ff. = B. I. V.
- 124 = **Rigaud** (Louis). *Airs de differens autheurs mis en tablature par ...* Paris. Ballard. 1623. In-4° = B. de l'Arsenal à Paris.
- 125 = **Rodriguez** (P. Manuel). *Flores de la música para instrumento de tecla y harpa in fol*. Lisboa. P. Craesbeek. 1620.
- 126 = **Romano** (Remigio). *Terza raccolta di bellissime canzoni alla romanesca per sonare e cantare nella chitarra alla spagnuola con la sua intavolatura*. Vicenza. 1624. — Quarta raccolta, Ibid.
- 127 = **Rossi** (Salomon), hebreo. *Sonate, Simfonie, Gallardas, Brandi e Correnti para tanger duas violas de braço e um chitarrone ou outro instrumento semejante*. = Index. B. J. IV. N° 463.
- 128 = **Rotta** (Antonio), Padovano. *Intavolatura di lauto di Ricercari, Motetti, Balli, Madrigali, Canzoni francese*, etc. Libro I. In Venetia appr. Ant. Gardano. 1546. Petit in-4° obl. 40 ff., 51 n°s. = B. I. V.
- 129 = **Salmon** (Reverend)... *Method of Lute*. London. 1712.
- 130 = **Sancta Maria**, Fr. Tomas. Libro llamado *Arte de tañer fantasia asi para tecla como para vihuela*. Valladolid. Francisco Fernandez de Cordoba. 1565. in-fol. = B. Esc.
- 131 = **Sanz** (Gaspar). *Instruccion de música sobre la guitarra española*. 1^e édition. 1674. 2^e 1697. Zaragoza. D. Donner. In-4° obl. parchemin = B. R. B. = B. Barbieri.
- 132 = **Schmid** (Bernhard). *Tabulatur Buch*. 1607. 1^e édition. 1550. = B. I. V.
- 133 = **Sigismondo d'India**, Palermitano. *Le musiche para cantar co Clavicordia ou Arpa dobrada ou outros instrumentos*. = Index. B. J. IV. N° 446.
- 134 = **Silva Leite**. (Antonio de). *Estudio de guitarra en que se expresa o modo mais facil para aprender este instrumento*. Porto. 1796. Alvarez Ribeiro. In-fol.
- 135 = **Tabulatur Buch**. 1550. = B. I. V. (v. N° 132).
- 136 = **Tabulatura continens prastantissimas et selectissimas quasque cantiones in usum testudinis a Melchiore Neusydler italice invulgatas, nunc typis germanicis redditae per Benedictum Eichorn**. 2 part. 1 vol. In-fol. = B. R. B. (v. N° 108).
- 137 = **Tabulatura continens insignes et selectissimas quasque cantiones quator (sic) quinque et sex vocum testudine adaptatas ut sunt Praëmbula, Phantasiæ, etc.**, in lucem editæ per Matheum Waiselium. Francofordiæ ad Viadrin Eichorn. 1573. In-fol. = B. R. B.
- 138 = **Teghi** (Pietro), Padovano. *Des chansons et motets reduits en Tabulature de Lut à 4, 5 et 6 parties*. Livre troisième. A Louvain par Pierre Phaleys. 1547. 35 ff., 24 n°s. = B. I. V.
- 139 = **Teghio**. (Palavicino Pietro.) *Carmina quæ chely vel testudine canuntur, 2, 3 et 4 partium*. Liber I cum brevi introductione in usum testudinis. Omnia recens et elegantiss. quam antea nunquam impressæ Lovanii ap. Petr. Phalesium. 1547. 32 ff., 38 n°s. — Liber II. Ibidem. 1546. 56 ff., 45 n°s. — Liber III. A Petro Teghio Palavicino concinnatus. Ibid. 1547. 34 ff., 24 n°s. Petit in-4° obl. = B. I. V.
- 140 = **Tersi** (Giov. Antonio) da Bergamo. *Intavolatura di laude*. Libro II. = Index. B. J. IV. N° 431.
- 141 = **Testudo gallo germanica**. Norimberga. L. Fuhrmann. 1615. In-fol. = B. R. B.
- 142 = **Valderrábano** (Enriquez ou Anriquez de). *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*. Valladolid. Francisco Fernandez de Cordoba. 1547.

Un des plus rares et précieux livres de tablature. Il est dédié à Don Francisco de Zúñiga, Comte de Miranda; et l'auteur déclare dans le privilège, qu'il y a travaillé pendant douze années de sa vie. Le livre est divisé en 7 parties. Dans le prologue il expose son système de tablature (v. page XX). La partie instrumentale se compose de transcriptions pour le luth, des morceaux religieux de

Eins der seltensten und kostbarsten Tabulaturbücher. Dasselbe ist Don Francisco de Zúñiga, Conde de Miranda gewidmet; der Autor lässt in dem Privileg sagen, dass er zwölf Jahre seines Lebens an demselben gearbeitet habe. Das Buch ist in sieben Teile geteilt. Im Vorwort erklärt er das System der Tabulatur (vgl. S. XX). Der instrumentale Teil besteht aus Lautenarrangements von Kirchenstücken von

Gombert, Verdelot, Lupus, Sepúlveda, Loiset, Morales, Jacquet, Piston, Adriano (Willaert), Josquin, Vicencio Rufo, Ortiz, etc.

Il donne aussi comme nouveauté des morceaux à deux luths dont la musique est imprimée au recto et au verso d'une même feuille, de manière que, laissant le livre ouvert sur une table, les deux exécutants, placés l'un en face de l'autre, puissent lire chacun sa partie. La partie vocale est très importante; elle comporte quelques

Uns bringt dasselbe als etwas neues Stütze für zwei Lauten, deren Musik auf zwei Seiten einander gegenüber gedruckt ist, derart, dass zwei einander gegenüber sitzende Spieler aus dem offen, auf den Tisch gelegten Buch ihren Part gleichzeitig ablesen können. Der vokale Teil ist sehr wichtig. Er giebt einige italienische

chansons en italien et une nombreuse collection de poésies espagnoles dont voici le détail, avec le premiers vers :

Chansons: Quien me otorgara Señora — Las tristes lagrimas mias — Argimina nombre le dió — Señora si te olvidaré — Jamás cosa que quisiese — Teresica hermana — Omni mal de amor procede. *Villancicos*: O que en la cumbre — De donde venís amores — Corona de mas hermosas — Desposósete tu amiga — Con que la lavaré — Como puedo yo vivir — La bella mal maridada — Donde son estas serranas — Dichosa fué mi ventura. *Proverbios*: De hacer lo que juré — Cuando recordares. *Sonetos*: Rugier cual siempre fui — Eulalia borgonela — Corten espadas — A monte sale el amor — Gentil galan. *Romances*: Ay de mi!, dice el buen padre — En la ciudad de Betulia — Los brazos traigo cansados — Ya cavalga Calainos —

Dans cet ouvrage de Valderrábano, comme dans plusieurs autres de tablature espagnole, il se trouve des poésies qu'on croyait perdues ou qui n'ont jamais été publiées dans aucune collection, ce qui donne un intérêt littéraire à cette publication. Je n'en connais que deux exemplaires, celui de la Bibliothèque Barbieri qu'on croyait unique et celui de la Bibliothèque Impériale de Vienne.

In diesem Werke von Valderrábano finden sich, wie in mehreren anderen spanischen Tabulaturwerken, Gedichte, die man für verloren gehalten hat oder die niemals in irgend einer Sammlung gedruckt worden sind, was dieser Publikation auch ein literarhistorisches Interesse verleiht. Ich kenne nur zwei Exemplare, das der Bibl. Barbieri, das für ein Unikum galt, und das der Wiener Hofbibliothek.

- 143 = **Valente** (Ciego Antonio). *Intavolatura di cembalo*. Ricercare, Fantasias e Cançoens francesas con algunos bañhes e varias sortes de contrapontos. = Index. B. J. IV.
- 144 = **Varios**. *Intavolatura di lauto*. Diversi autori Francesco da Milano, Alberto di Mantua, Marco Aquila dicto Albusio da Milano, di Pietro Paolo Borono di Milano. Con alcune Padovane e Saltarelle nove. Novamente stampato e corretto. In Vinegia. Girolamo Scotto. 1563. 24 ff., 13 n^{os}. = B. I. V.
- 145 = **Varios**. *Intavolatura di liuto di diversi autori novamente stampata et con diligentia revista*. Stampata nella cita di Milano per Io. Antonio Castelliono al primo di Maggio 1536. Petit in-4° obl. = B. I. V.
- 146 = **Varios**. *Hortus Musarum in quo tamquam flosculi quidam selectissimorum carminum collecti sunt ex optimis quibusque auctoribus etc.* Lovanii apud Phalesium bibliopolam juratum. 1552. In-4°.
- 147 = **Varios**. *Fantasie, Padovane, etc.* Liber III. Venetia. Angelo Gardano. 1587. = B. I. V.
- 148 = **Varios**. *Tercia raccolta di bellissime canzone alla romanesca per suonare, cantare nella chitarra spagnuola con la sua intavolatura con altre canzonette vaghe e belle*. Date alla stampa per il Sig. Remigio Romano per gusto di Signori virtuosi con nuove aggiunta di poesie nuove. S. l. 1624.
- 149 = **Varios**. *Concerti de diversos excellentissimos autores Giulio Cesare Gabucio e outros a 2, 3 y 4 recolhidos por Francesco Lucino. Aggiunta nuova delle concerti di Fulgencio Valesi Parm. e outros a 1, 2, 3 y 4 recolhidos por Felippo Lomazzo*. = Index. B. J. IV. N^o 243.
- 150 = **Varios**. *Airs de differens auteurs mis en tablature de luth par eux mêmes*. Septiesme livre. A Paris. Par Pierre Ballard, Imprimeur de la musique du Roy. 1617. In-4° parch. 65 ff. Table et priv. — Huitiesme livre. Ibid. 1618. 64 ff. Tab. et priv. = B. N. P.
- 151 = **Venegas de Hinestrosa** (Luis). *Libro de cifra nueva para tecla Harpa y vihuela en el qual se enseña brevemente cantar canto llano y canto de órgano y algunos avisos para contrapunto*. Dirigido al Illustrissimo Señor Don Diego Tanera obispo de Jaen. En Alcalá. En casa de Joan de Brocar. 1557. In-fol.

78 ff., 12 de préliminaires, 64 de tablature et 2 d'index et colophon. La signature A commence à la sixième page (le titre est une feuille détachée), les numéros commencent à la cinquième. La page 8 manque. (Le verso de la 7^e est en blanc.) La tablature commence à la 9^e page. Manquent les numéros 15 et 16 (f. 7 et f. 8). Les cahiers B, J et K, ont six feuilles. Gravure sur bois: Deux anges soutenant une couronne de marquis avec la devise «Legitime certanti». Double croix avec les lettres. J. B. (Joan Brocard). Estampe qui représente un chevalier tenant une dame par les cheveux et par les bras et tâchant de faire lâcher prise au démon qui veut l'entraîner. Fond de paysage. — Instruction pour la tablature (v. pp. XXI et XXXII). Ce livre renferme beaucoup de musique religieuse de

78 Bll., 12 Einleitung, 64 mit Tabulatur und 2 mit Index und Kolophon. Die Signatur A beginnt Seite 6 (der Titel ist ein Blatt für sich), die Seitenzahlen beginnen mit 5. Seite 8 fehlt (die Rückseite von Seite 7 ist nicht bedruckt). Die Tabulatur beginnt auf der 9. Seite. Die Nummern 15 und 16 (B 7 und B 8) fehlen. Die Lagen B und J zählen 6 Blätter, ebenso K. Holzschnitt: Zwei Engel halten eine Marquiskrone hoch mit der Devise «Legitime certanti». Ein doppeltes Kreuz zeigt die Buchstaben J. B. (Joan Brocard). Eine Vignette stellt einen Kavalier dar, der eine Dame an den Haaren und Armen festhält und der sich von einem Dämon zu befreien sucht, der ihn nach dem Hintergrunde ziehen will. — Unterweisung in der Tabulatur (vgl. Seiten XXI und XXXII). Das Buch enthält viele Kirchenmusik von

Antonio¹⁾, Vila, Julius de Modena, Soto, Francisco Fernandez, Palero, Morales, Antonio de Vreda, Bautista Monjo, Luys Alberto, Crequillon, Phinot, Verdelot, Mouton, Jacquet, etc.

Romances: «Mira, Nero de Tarpeyo», de Palero, et «Paseábase el rey moro», de Palero. — Morceau varié à trois parties,

Romanzen: »Mira, Nero de Tarpeyo« von Palero, »Paseábase el rey moro« von Palero. — Ein variiertes dreistimmiger Satz von

1) Antonio Cabezon dont la notoriété était telle qu'on le désignait par son prénom seulement.

1) Antonio Cabezon, der so berühmt war, dass er nur mit den Vornamen bezeichnet wurde.

d'Alberto — Chanson à 12 parties et 2 instruments, de Créquillon. — *Fugue* à 40 parties pour instruments (cinquième livre réduit à 14 parties pour 3 instruments). — *Canzonetta*: «Miralo como lora» — *Motets*: «Aspice» à 5, de Jacquet, arrangé par Palero. — «Si bona», de Verdelot, arrangé par Palero avec une deuxième partie. — *Variations*: 5 du Comte Claros, et 5 sur les Vacas. — «Pues no me quereis hablar», à deux, et «Para quien crié yo cabellos». — *Pavane*, variée par Antonio. — *Chansons*: «De la virgen que parió» — Première partie de la chanson de «los pajaritos» — Autre chanson intitulée «Alix». — «Je preis en grei (sic)». — «Un gay bergier». — «A demi mort». — «Demandes (sic) vous». — «Iouons (jouons)». — «Jamais», de Créquillon. — «Mors m'a privé», de Palero — «Mundo que me puedes dar», à 5. — «Al rebuelo de una garza» — «Jesu Cristo hombre y Dios». — *Entrées et Finales* — Deux finales d'Antonio (Cabezón). — «Te matrem» (sans barres de mesure).

J'ai détaillé un peu plus l'analyse bibliographique de cet ouvrage parce qu'il est le plus rare des livres de tablature. Il n'existe à ma connaissance d'autre exemplaire que celui de la Bibliothèque Barbieri, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de Madrid. Voyez dans les facsimilés la curieuse reproduction de la fameuse poésie de Jorje Manrique «*Recuerde el alma adormida*» mise en musique à 4 parties.

Alberto; ein zwölfstimmige Chanson von Crequillon für 2 Instrumente; eine 40stimmige Fuge für 10 Instrumente dessen jedes vier Stimmen übernimmt (im 5. Buche auf 14 Stimmen für 3 Instrumente reduziert); eine *Canzonetta*, »Miralo como lora«. — *Motetten*: Aspice 5 v., von Jacquet, bearbeitet von Palero, »Si bona« von Verdelot bearbeitet von Palero mit 2^a parte. — *Variationen*: 5 von Conde Claros, 5 über die Vacas, »Pues no me quereis hablar a 2; »Para quien crié yo cabellos«; eine Pavane nebst Variation von Antonio (Cabezón). — *Chansons*: »De la virgen que parió«; der erste Teil der Chansons von den »Pajaritos«, eine andere Chanson mit dem Titel »Alix«, »Je preis en grei« (sic) »Un gay bergier«, »A demi mort«, »Demandes (sic) vous«, »Iouons«, »Jamais« von Crequillon, »Mors m'a privé« von Palero, »Mundo que me puedes dar, 5 v., »Al rebuelo de una garza«, »Jesu Cristo hombre y Dios«. *Intraden und Nachspiele*: Zwei Finales von Antonio (Cabezón), »Te matrem« (ohne Taktstriche.)

Ich habe die bibliographische Analyse dieses Werks etwas weiter ausgeführt, weil es das seltenste von allen Tabulaturbüchern ist. Meines Wissens existiert von demselben weiter kein Exemplar als das der Bibl. Barbieri, das sich jetzt auf der Nationalbibliothek zu Madrid befindet. Vgl. unter den Facsimiles die Wiedergabe des berühmten Gedichts von Jorje Manrique »*Recuerde el alma adormida*« in vierstimmiger Bearbeitung.

- 152 = Verdelot (Filippo Fiarnengo). *Intavolatura de li madrigali di Verdelotto da cantare e sonare nel Lauto intavolati da Messer Adriano*. Novamente stampata e con diligentia corretta, s. l. 1536, per Ottaviano Scotto da Monza, 22 n^{os}.
 153 = Vindella (Francesco), Trevigiano. *Intavolatura di liuto d'alcuni madrigali d'Arcadelt*. Lib. I, 20 ff., 18 n^{os}, in Venetia appr. Antonio Gardano. 1546. Petit in-4^o obl. = B. I. V.
 154 = Virchi (Paolo), organista bresciano. *Il primo libro di tabulatura di cithara di Ricercari, Madrigali, Canzoni Napolitane e Saltarelle*. In Vinegia appr. l'Herede di Girolamo Scotto. 1574. Petit in-4^o obl. 22 ff., 24 n^{os}. = B. I. V.
 155 = Vreedman (Sebastian), Mecliensis. *Carmina quæ cithara pulsantur liber secundus; in quo selectissima quæque et jucunda carmina continentur ut Paso mezzi, Gaillardes, Branles, Allemande et aliae ejus generis per multa quæ sua dulcedine oblectant*. Lovanii excudebat Petrus Phalesius. 1569. Petit in-4^o obl. 46 ff. = B. I. V.
 156 = Du même. *Nova longaue elegantissima cithara ludenda carmina cum gallica tum etiam germanica etc.* Lovanii 1568. 52 ff. = B. I. V.

Nota. Une véritable bibliographie des livres de tablature aurait formé une œuvre à part incompatible avec la publication du texte musical, véritable but du présent ouvrage. J'ai donc dû abréger cette partie de mon travail autant que possible. Les livres que j'ai vus et examinés portent l'indication de la bibliothèque où ils se trouvent. J'ai compris dans cette énumération les ouvrages de tablature qui figurent au catalogue (incomplet malheureusement), de la fameuse Bibliothèque musicale du Roi de Portugal, Jean IV. Si la collection a été détruite par le feu, il est possible qu'on trouve des exemplaires dans les bibliothèques de l'Etat ou les collections particulières. J'ai compris aussi dans mon catalogue les livres de danse, non seulement parce qu'ils renferment, en général, de la musique chiffrée, mais parce qu'ils donnent des renseignements sur les joueurs de luth et de guitare. C'est un premier essai que d'autres, venant après moi, pourront poursuivre et compléter.

Anm. Eine wirklich erschöpfende Bibliographie der Tabulaturbücher hätte ein Buch für sich gebildet, das nicht wohl vereinbar gewesen wäre mit der Herausgabe des Musiktextes, welche der Hauptzweck dieses Werkes ist. Daher musste ich diesen Teil meiner Arbeit möglichst einschränken. Die Bücher, welche ich gesehen und geprüft, habe ich mit Angabe ihrer Fundorte versehen. Die in dem leider unvollständigen Kataloge der berühmten Musikbibliothek des Königs Johann IV. von Portugal aufgeführten Tabulaturbücher habe ich in diese Aufzählung aufgenommen. Zwar ist diese Bibliothek durch eine Feuersbrunst vernichtet worden, doch ist es möglich, dass sich Exemplare der betreffenden Werke in öffentlichen oder privaten Bibliotheken finden. Ferner habe ich in die Aufzählung Tänze-Sammlungen aufgenommen, nicht nur, weil dieselben gewöhnlich Musik in Ziffernnotation enthalten, sondern auch, weil dieselben Aufschlüsse über Lauten- und Gitarrespieler enthalten. Es ist das ein erster Versuch, den andere, die nach mir kommen, weiter verfolgen und vollenden mögen.

G. Morphy.

G. Morphy.

TABLE.

INHALT.

VOLUME I. — BAND I.

	Pages
Préface de F. A. Gevaert	V
I. Notes biographiques	XIII
II. Explication de la tablature	XVII
Guitare (Fig.)	XXIV
III. Exemples de tablature	XXV
IV. Observations générales	XXXV
Facsimilés:	
Milan. «Durandarte» romance	XXXVII
— Pavana	XXXIX
Diego Pisador. «Passeava se el Rey»	XL
Fuenllana. «De Antequera sale el moro»	XLI
Abréviations employées	XLII
Essai d'une bibliographie	XLIII

	Seite
Vorwort von F. A. Gevaert	V
I. Biographische Notizen	XIII
II. Erklärung der Tabulatur	XVII
Guitarre (Fig.)	XXIV
III. Tabulatur-Beispiele	XXV
IV. Allgemeine Bemerkungen	XXXV
Nachbildungen der Originalhandschriften:	
Milan. »Durandarte« romance	XXXVII
— Pavana	XXXIX
Diego Pisador. »Passeava se el Rey«	XL
Fuenllana. »De Antequera sale el moro«	XLI
Erklärung der Abkürzungen	XLII
Versuch einer Bibliographie	XLIII

Luis Milan. «El Maestro.» 1536.

Musique vocale. — Gesangsmusik.

Romances en castellano. — Romances espagnoles. — Spanische Romanzen.	
No. 1. Durandarte Durandarte	2
No. 2. Con pavor recordó el moro	4
No. 3. Sospirastes Baldovinos	6
No. 4. Triste estaba	8
Villancicos en castellano. — Villanelles espagnoles. — Spanische Villancicos.	
No. 1. Al amor quiero vencer	10
No. 1 ^{bis} . » » » » »	11
No. 2. Agora viniese un viento	12
No. 3. Aquel caballero madre	13
No. 3 ^{bis} . » » » » »	14
No. 4. Amor, que tan bien sirviendo	16
No. 4 ^{bis} . » » » » »	17
No. 5. Toda mi vida os amé	18

No. 5 ^{bis} . Toda mi vida os amé	18
No. 6. Sospiró una señora que yo vi	19
No. 6 ^{bis} . » » » » »	20
Villancicos en portugués. — Villanelles portugaises. — Portugiesische Villancicos.	
No. 1. Quem amores tem á fim que los tem.	21
No. 1 ^{bis} . » » » » »	22
No. 2. Levayme amor d'aquesta terra	23
No. 2 ^{bis} . » » » » »	24
No. 3. Falai miña amor, falaime	25
No. 4. Vos dezeys que me quereis ben	26
No. 4 ^{bis} . » » » » »	26
No. 5. Un cuidado que mia vida tem	27
No. 5 ^{bis} . » » » » »	28
No. 6. Perdida tenyo la color	28
No. 6 ^{bis} . » » » » »	29

Musique instrumentale. — Instrumentalmusik.

Fantasias.	
No. 1—13	30

Pavanas.	
No. 1—4	66

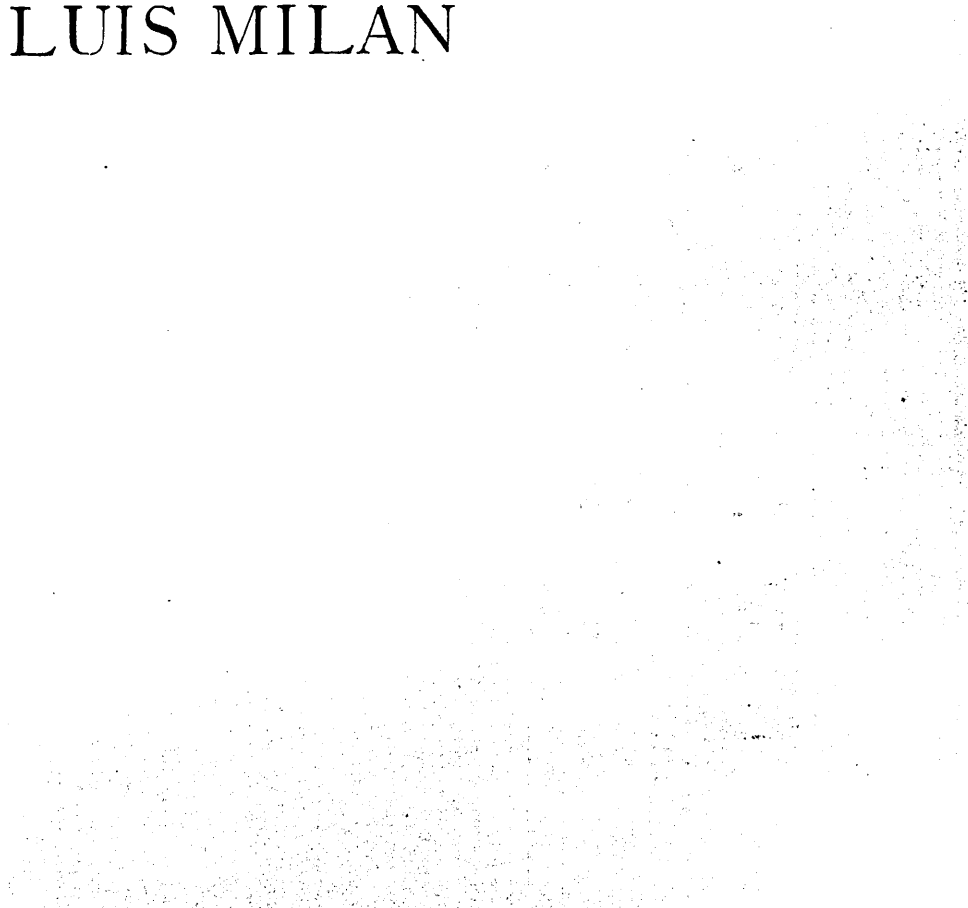
Luis de Narvaez. «Delfin para vihuela.» 1538.

Ya se asienta el rey	72
Paseábase el Rey	74
Si tantos halcones la garza combaten	76
» » » » » 2 ^a Diferencia (Var. 2).	78
Con gozo y tristura asi la combaten. 3 ^a Diferencia (Var. 3).	80
Villancico »I la mi cinta dorada« con seis diferencias — avec 6 Variations — mit 6 Variationen	83

Mille Regrés (sic).

Cancion llamada del Emperador. — Chanson de l'Empereur.	
— Gesang auf den Kaiser	90
O Guárdame las Vacas. Con tres diferencias del 1 ^{er} tono.	
— avec 3 Variations du 1 ^{er} ton. — Mit 3 Variationen im 1. Ton	92

LUIS MILAN



Romances en Castellano.

Romances espagnoles. Spanische Romanzen.

*) (Moderato.)

Nº 1.

Du-ran-dar .. te Du-ran-dar-te,
Cuando en ga-las yin-ven-cio-nes

Buen ca-ba-lle-ro pro-ba-do.
Pu-bli-ca-bas tu cui-da-do.

A-cor-dár-se-te de bri-a D'a-quel buen
A-go-ra des-co-no-ci-do, Di, por-que

— tiempo pa-sa-do.
— me has ol-vi-da-do?

*) Transposé une tierce mineure plus bas.

Eine kleine Terz nach unten transponiert.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Pa - la - bras son li - son - ge - ras, Se - ño - ra,
Pues a - mas - tes à Gay - fe - ros Cuan - do yo

de vuestro gra - do; Que si yo mu - dan - za hi -
fui des - te - rra - do y por no su - frir ul - tra -

ce, Ha - béis - me - la vos cau -
ge, mo - ri - ré - des - es - pe -

sa - do.
ra - do.

Nº 2.

Con pa - vor re - cordó el mo - ro
No de - jan - do cosa á vi - da

Y em - pe - zó de gri - tos dar.
De cuan - to pue - do ma - tar,

Mis a - rre - os son
Has - ta que

las ar - mas,
ha - lle la muer - te

Mi des.can - - - so es pe - - - me - le - ar;
Que a - mor - - - no - - - me quie - re dar.

Mi ca - - ma las du.ras pe - ñas,

Mi dor - mir siem - - - pre - - - es - ve -

lar, mis ves - - - ti - - - dos son pe - sa - res

Que no se pue - - den ras - gar.

(Moderato.)

Nº 3.

Sos-pi - ras - tes Bal-do - vi - nos;
No ten - go mie - do à los mo - ros.

Las co - sas que yo mas que - ria.
Ni en Fran - cia ten - go a - mi - ga;

Ó te - neys
Mas tu mo -

mie - do à los mo - ros,
ra y yo cris - tia - no

Ó en
Ha - ze -

Fran - cia te - neys a - mi - ga.
mos muy ma - la vi - da.

2^{de} partie.
2. Teil.

Si te vas con mi - go en Fran - ci - a
Y ve - rás la flor del mun - do

To - do nos se - rà a - le - gri - a,
De - me - jor ca - ba - lle - ri - a,

Ha - ré jus - tas y tor - ne - os
Yo se - ré tu ca - ba - lle - ro

Por ser - vir -
Tu se -

- te ca - dal di - a.
ràs mi lin - da a - mi - ga.

(Moderato.)

1. Tris - te es - ta - ba. Muy que -
2. Y la lin - da Po - li -
3. Di trai - - - dor, Co - mo

Nº 4.

jo - - - - - sa
ce - - - - - na
pu - - - - - dis - te

La tris - te rei - na tro - ya - na,
En el tem - plo de - go - lla - da
En mu - jer ven - gar tu sa - ña?

En ver à sus hi - - jos muer - tos;
So - bre el se - pul - cro de A - qui - les,
No bas - - tò su her - - mo - su - ra

La ciu - dad a - so - la - - da.
Por Pir - rus sa - - cri - fi - ca - - da.
Con - tra tu cru - el es - pa - - da.

Villancicos en castellano.

Villanelles espagnoles. Spanische Villancicos.

(Andante moderato.)

Nº 1.

Al a - mor quie - ro ven - cer, mas quien po -
Quien tu - vie - se tal po - der mas quien po -

drà? Que e - lla con su gran po - der ven -
drà?

ci - do me ha! Al a - mor que - rria ven -
Por po - der me - jor que -

Fine.

cer y con bien ser del ven - ci - do.
rer, pa - ra ser me - jor que - ri - do.

D. C.

D. C.

Nº 1.bis

Al a - mor quie - ro ven - cer, mas quien po -
 Quien tu - vie - se tal po - der mas quien po -

drà? que e.l.la con su gran po - der

ven - ci - do me ha! Al a - mor que -
 Por po - der me

rria ven - cer y con bien ser del ven - cido.
 jor que - rer, pa - ra ser me - jor que - rido.

(Andante mosso.)

Nº 2.

A - go - ra vi - nie - se un vien -
Y me hi - cie - se tan con - ten -

to, que me e - cha - se a - cu - lla den - tro.
to,

A - go - ra vi - nie - se un vien - to
que me e - cha - se a - cu - lla den - tro

tan bue - no co - mo que - rri - a,
en fal - das de mi a - mi - ga.

Nº 3.

A - quel ca - ba - lle - ro ma - dre, Que de
Su a - mor tan ver - da - de - ro me - re -

mi se e - na - mo - rò, Pe - na él y
ce que di - ga yo: Pe - na él y

mue - ro yo. Ma - dre, a - quel ca - ba - lle - ro
mue - ro yo. Tam - bien sien - to sus do - lo -

res; Que va he - ri - do de a - mo - res.
Por - que de - llos mis - mos mue - ro.

Nº 3^{bis}

A - quel ca - ba - lle - ro
Su a - mor tan ver - da -

ma - dre,
de - ro

que de mi se e - na - mo -
me - re - ce que di - ga

rò,
yo: Pe -

na él y mue - ro yo.

Ma - dre, a - quel ca - ba - lle - ro
Tam - bien sien - to sus do - lo - res;

que va
por - que

he - ri - do de a - mo - res.
de - llos mis - mos mue - ro.

Nº 4.

A - mor, que tan bien sir - vien - do lo ha -
A lo po - co que yo en - tien - do,

ce tan mal con mi - go, No es a - mor mas e - ne -
se - gun lo ha - ce con migo,

mi - go. No es a - mor quien a - si
Mas ma - ta que no la

tra - ta que quien tra - ta de tal suer - te.
muer - te, cuan - do con la vi - da ma - ta.

Nº 4^{bis}

A - mor, que tan bien sir -
A lo po - - - co que yo en -

vien - do, Lo ha - - - ce
tien - do, Se - gun lo

tan mal con mi - go, No es a - mor mas
ha - - - ce con mi - go,

e - ne - mi - - - go. D. C.
D. C.

Nº 5.

To - da mi vi - da os a - mè. Si me a - ma - is, yo no lo — se.
Y por siem - pre os a - ma - rè.

Bien se que te - neys a - mor, Al des - a - mor yal - ol - vi - do.
Se que soy a - borre - ci - do y a que sa - be el dis - fa - vor.

Nº 5bis

To - da mi vi - da os a - mè Si me a -
Y por siem - pre os a - ma - rè.

ma - is, yo no lo — se.

Bien sè que te neys a mor,
Se que soy a bo rre ci do

al des a mor yal ol vi do.
yá que sa be un dis fa vor.

Nº 6.

Sos pi rò u na se ño ra que yo vi, o ja la fue se por mi!
Ya yo sè que es bur la do ra ya aun que a si,

Sos pi rò u na se no ra y he me da doa en ten der
que sos pi ra por te ner gran pe sar de quien lo llora.

Nº 6^{bis}

Sos - pi - rò u - na se - ño - ra que
Ya yo se quees bur - la - do - ra y

yo aun a vi; o - - - ja - - - là fue -

se por mi! Sos - - pi - rò u - na se -
que sos - pi - ra por te -

ñora yhe me da - - doa en - - ten - der
ner gran pe - sar de quien lo llora.

Villancicos en portuguès.
Villanelles portugaises. Portugiesische Villancicos.

Nº 1.

Quiem a - mo - res tem à fim que l'os tem, que
A fim que los vem e não par.te d'e - lla,

não he ven - to que va — e ven. Quem a - mo - res
E tem sen a -

tem a - llá en Cás - te - lla en Cas - te - lla.
mor, En da - ma don - ce - lla.

Quien a - - mo - res tem a fim que los
A fim que los vem e ñao par - te

Nº 1^{bis}

tem,
d'ella,

que ñao he ven - - to que va e ven,

que ñao he ven - - to que va e ven,

que ñao he ven - - to que va e ven.

Le - vay me a - mor — d'a - ques - ta te - - rra.
 Quel cor - po sin al - ma non vi - ve en la te - - rra.

Nº 2.

Que ne fa - re mas — vi - da en e - - lla.

Le vay - me a - mor al is - la per - di - da.
 Le vay - me — con vos poysois mi - ña vida.

Nº 2^{bis}

Le - - - - - vays me a - - - - -
Quel cor - - - - - po sin

mor - - - - - da ques - - - - - ta te - - - - -
al - - - - - ma non vi - - - - - ve en la

- - - - - rra. Que non fa - - - - - re
te - rra.

mas vi - - - - - da en e - - - - - lla.

Nº 3.

Fa-la-i mi-ña a-mor, fa-la-i-me;
Pois te-neis po-der, fa-la-i-me;

si no me fa-la-is, ma-tay-me, ma-tay-me.

Fa-la-i mi-ña a-mor, queos fa-go ca-ber.
Si no me fa-lais, que non-te-ño ser.

Nº 4.

Vos de - zeys que me que-re-is — ben; Por - que days fa - lla
Si vos a nin - gun fa - lla - is; Yo non vos que-i -

a nin - gen. Vois de - zeis que me a - ma - ys.
rè mas . ben. Yo vos veg - go que bur - la - is.

Nº 4.bis

Vos de - zeis que me quere - is ben;
Si vos a nin - gen fa - lla - is,

por - que dais fa - lla a nin - gen.
Yo non vos quei - rè mas ben.

Vos de - ze - ys que me a - ma - ys.
Yo vos veg - go que bur - la - is.

Nº 5.

Un cui - da - do que mi - a vi - da
Mi cor - po lo sen - te, mi al - ma lo

tem, que no lo sa - be - rà nin - guem.
tem,

Un cui - da - do de mi - nya que - rida.
Pen al - ma ten y al cor - po da vida.

Nº 5^{bis}

Un cui - da - do que mi -
Mi cor - po lo sen - te, mi -

a vi - da tem, que no lo
al - ma lo tem,

sa - be - rà nin - guem.

D. C.

Nº 6.

Per - di - da te - nyo la co - lor. Di - ze mi - ñya
Non ten - yo co - lor de vi - da.

mai-re que la he d'a - mor. Di - ze mi - ñya mai - re

que la he d'a mor. La co - lor te-nyo per-di-da
Por u - na des-co-no-ci-da.

Nº 6^{bis}

Per - di - da te - ñyo la co - lor.

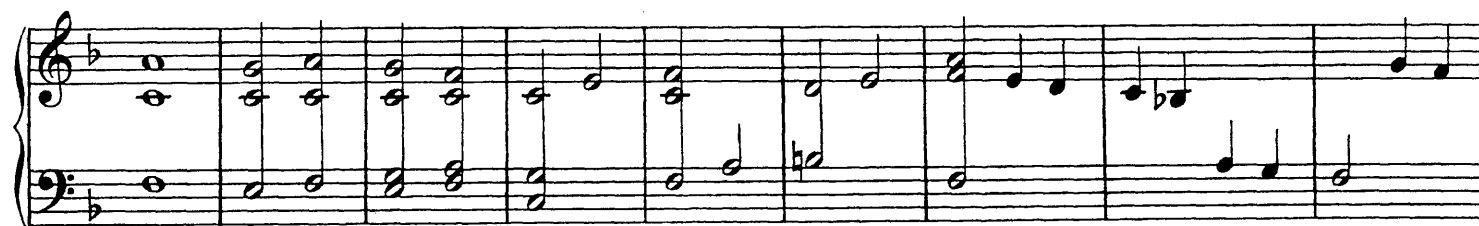
Di - ze mi - ñya may-re que la he d'a - mor.

Fantasias.

Nº 1. *) (Andantino mosso.)

The musical score for Fantasia No. 1 is written for piano. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked '(Andantino mosso.)'. The score is divided into six systems, each containing a treble and a bass staff. The melody is primarily in the treble staff, while the bass staff provides harmonic support with chords and single notes. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, creating a lively yet graceful feel.

*) Cette fantaisie est du 2^{me} ton. Mouvement vif. (Note de Luis Milan)
 Diese Fantasie steht im 2. Ton. Das Tempo ist lebhaft.



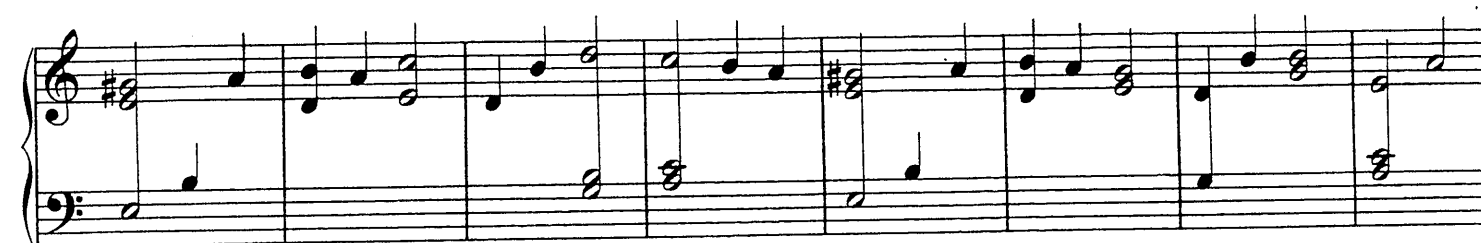
N^o 2. *) (Allegro.)

*) Cette fantaisie est du 3^{me} ton. Plus le mouvement sera vif, mieux cela vaudra. (Note de Luis Milan)
 Diese Fantasie steht im 3. Ton. Je schneller sie genommen wird, desto besser ist der Effect.



N^o 3. *) (Allegro.)

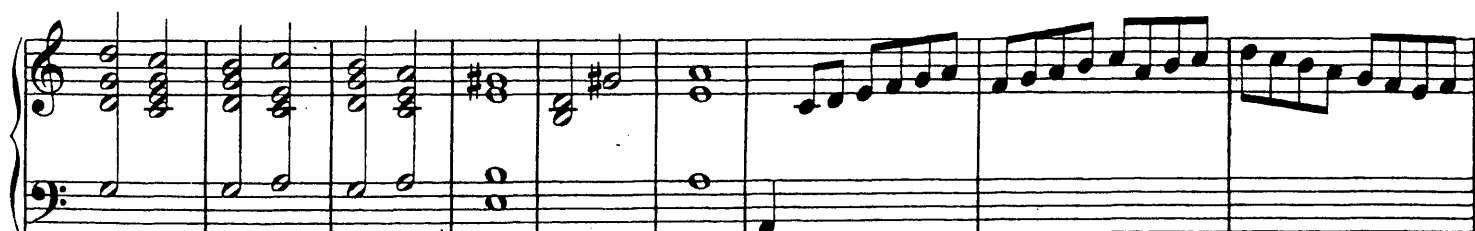
*) Fantaisie du 4^{me} ton. Mouvement vif. (Note de Luis Milan)
 Fantasie im 4. Ton. Tempo lebhaft.

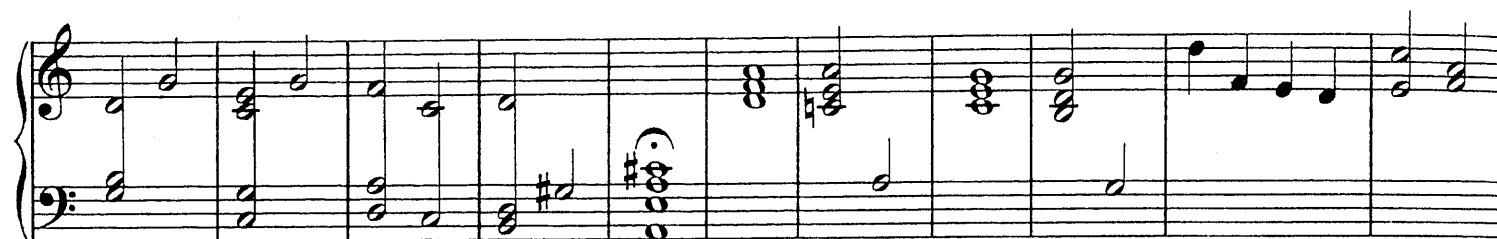


N^o 4. *) (Allegro.)

The musical score for N° 4 is presented in six systems. Each system contains a treble and a bass staff. The tempo is marked (Allegro.) and the mood is indicated by an asterisk (*). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, typical of a piano accompaniment for a fantasia.

*) Cette fantaisie est du 3^{me} et 4^{me} ton, mixte. Mouvement vif. (Note de Luis Milan)
 Diese Fantasia steht im gemischten 3. und 4. Ton. Das Tempo ist lebhaft.





Milan dit que chaque fois qu'on jouera dans le 4^{me} et 3^{me} ton, comme dans cette fantaisie, on aura soin de hausser un peu le 4^{me} sillet du luth pour qu'il soit fort et non faible.

Milan sagt, dass man stets, wo ein Stück wie diese Fantasie im 4. und 3. Ton sich bewegt, den vierten Bund etwas höher stellen müsse, damit die Terzen scharf und nicht stumpf ausfallen.

N^o 5. *)

*) Lent pour les accords, vite pour les gammes. (Note de Luis Milan.)

Die Akkorde breit, die Scalen lebhaft.

Tañer de gala.
Morceau de fête. Prunkstück.

Nº 6. *)

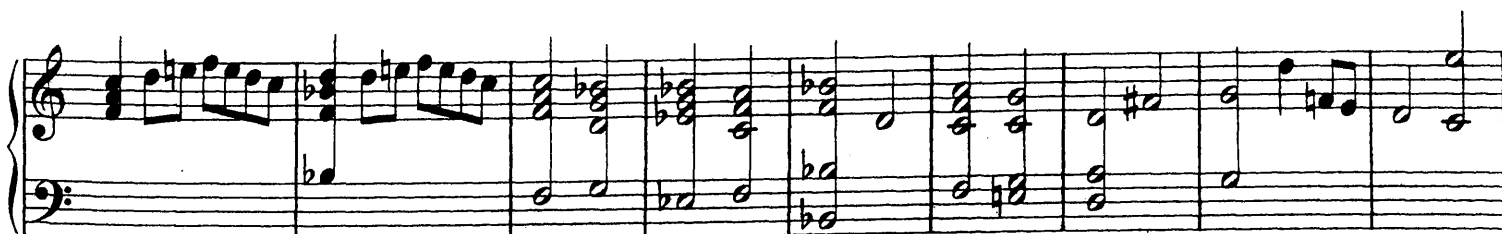
*) 5^{me} et 6^{me} tons. Transposé un ton plus bas. (Note de l'Editeur.)
Im 5. und 6. Ton. Einen ganzen Ton tiefer transponirt.



Fantasias.

Nº 7.

The musical score for Fantasia No. 7 is presented in six systems, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and bar lines. The first system begins with a treble staff containing a whole note and a series of eighth notes, while the bass staff is empty. The subsequent systems show more complex interplay between the two staves, with the bass staff often providing a harmonic foundation for the melodic lines in the treble staff. The notation is clear and legible, typical of a printed musical score.





Nº 8.

First system of musical notation for N° 8. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The melody in the treble clef begins with a half rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The bass clef provides a simple accompaniment of quarter notes.

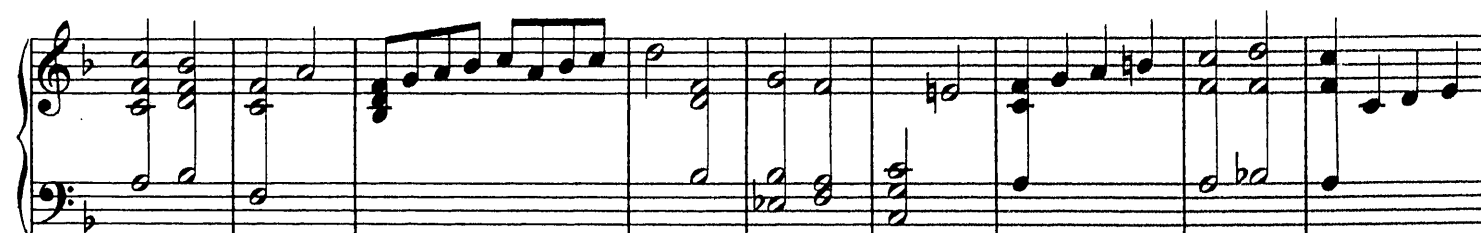
Second system of musical notation. The treble clef features a more active melody with eighth and sixteenth notes, while the bass clef continues with a steady quarter-note accompaniment.

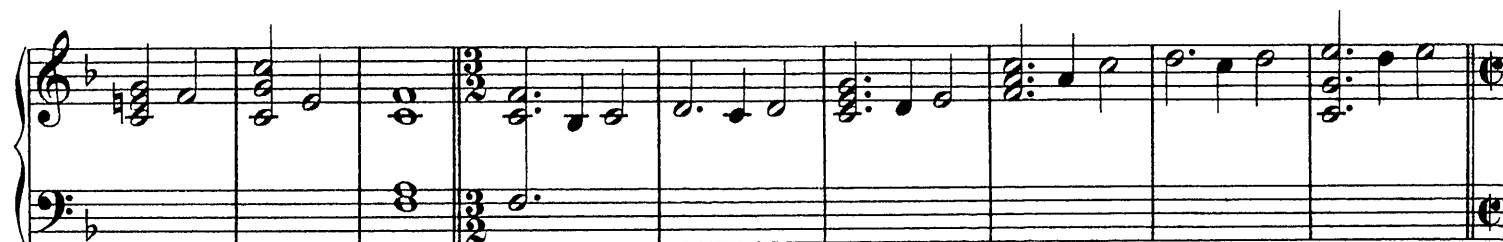
Third system of musical notation. The treble clef melody includes some chords and eighth notes. The bass clef accompaniment remains consistent with quarter notes.

Fourth system of musical notation. The treble clef shows a variety of chordal textures and moving lines. The bass clef continues its accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef melody becomes more complex with sixteenth notes and chords. The bass clef accompaniment includes some half notes and quarter notes.

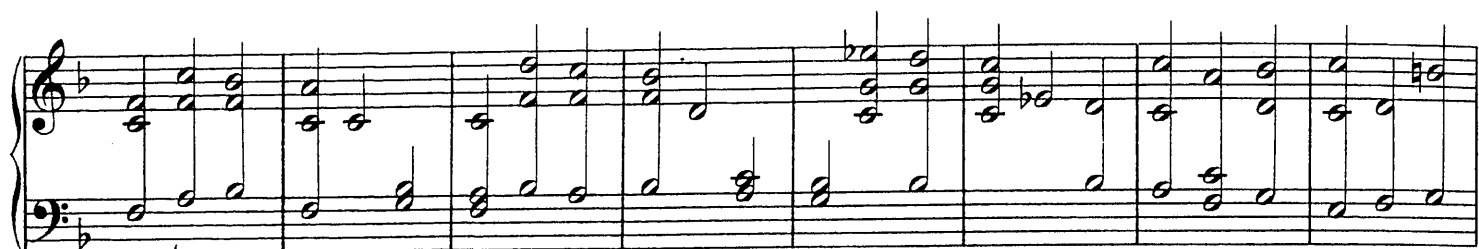
Sixth system of musical notation, the final system on this page. It concludes the piece with a final cadence in the treble clef and a sustained note in the bass clef.

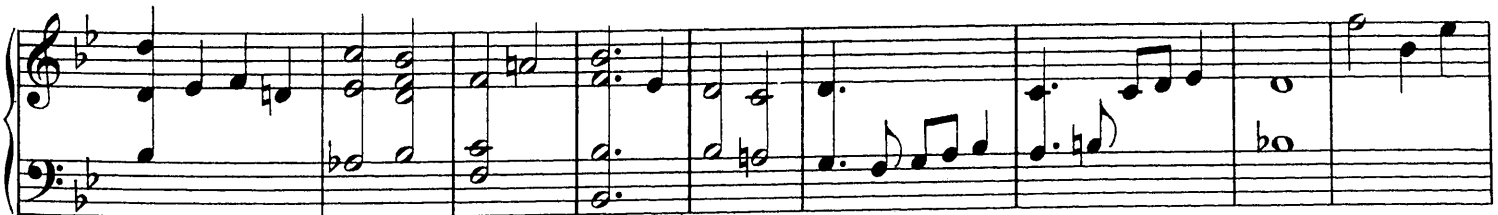




Valeurs diminuées de moitié.
 Werthe auf die Hälfte verkürzt.



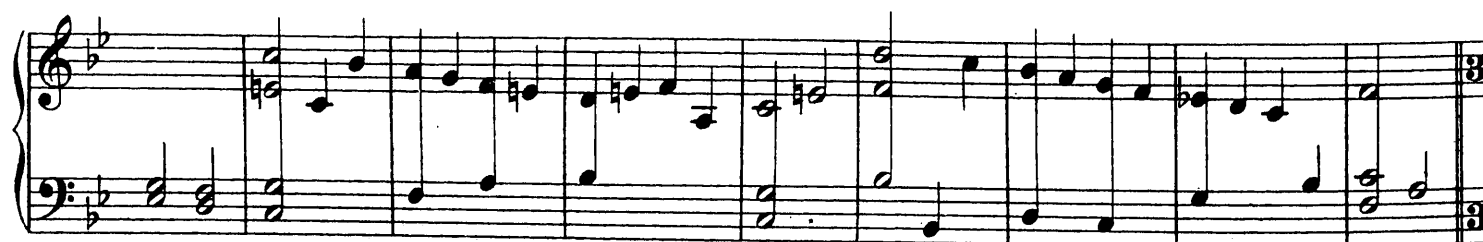
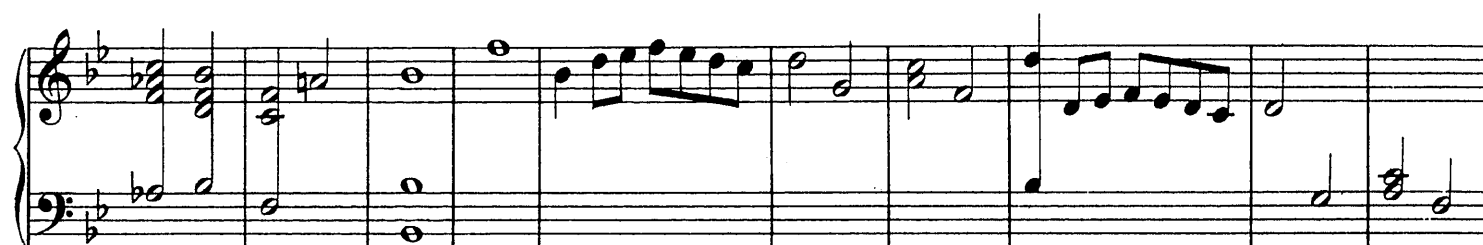


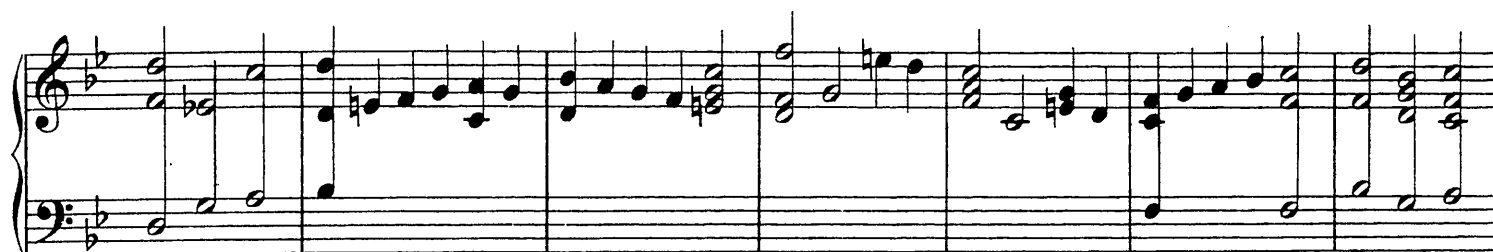


*) Esta fantasía que agora se sigue es del sexto tono el cual le he mudado por otra parte en la vihuela para que sepais que tambien se puede tañer el 6º y 5º tono por los términos que esta fantasía anda. (Note de Luis Milan)

La fantaisie suivante est du 6^{me} ton. Je l'ai transposée pour le luth, afin qu'on sache, que l'on peut jouer cette fantaisie dans les 6^{me} et 5^{me} tons.

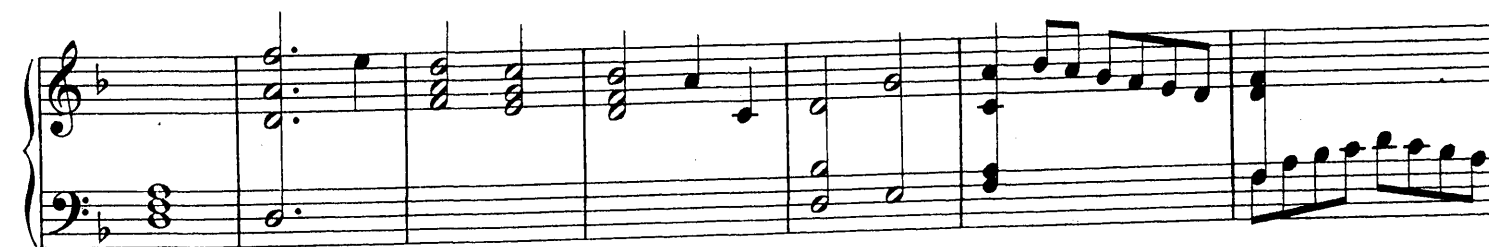
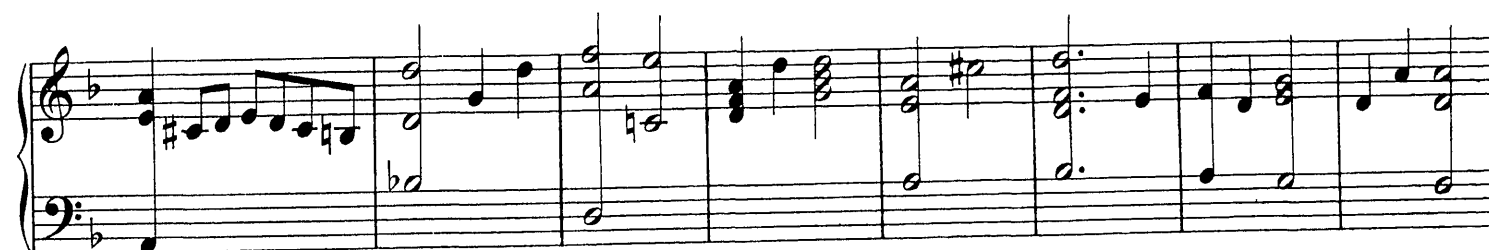
Die folgende Fantasie steht im 6. Ton, den ich für den Vihuela transponirt habe. Übrigens ist ja bekannt, dass sowohl der 5. als der 6. Ton den Umfang haben, in welchem sich diese Fantasie hält.

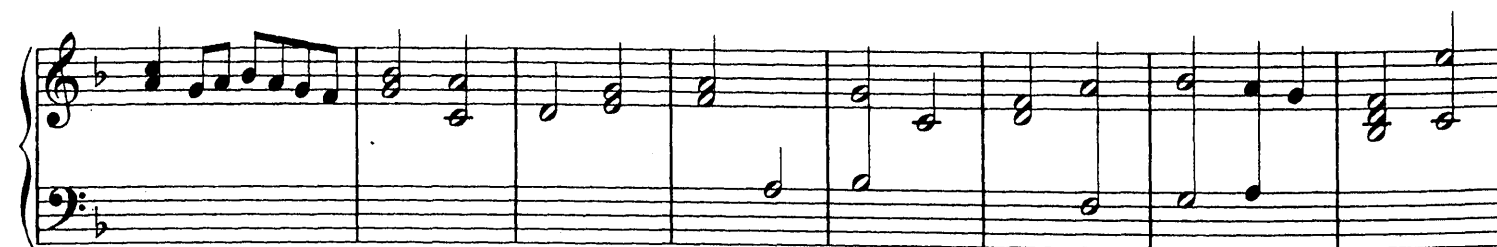






Nº10.





[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff contains the melody, which includes a descending line in the first measure and a series of eighth notes in the second measure. The bass staff provides a simple accompaniment with whole and half notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is written in a clear, hand-drawn style.

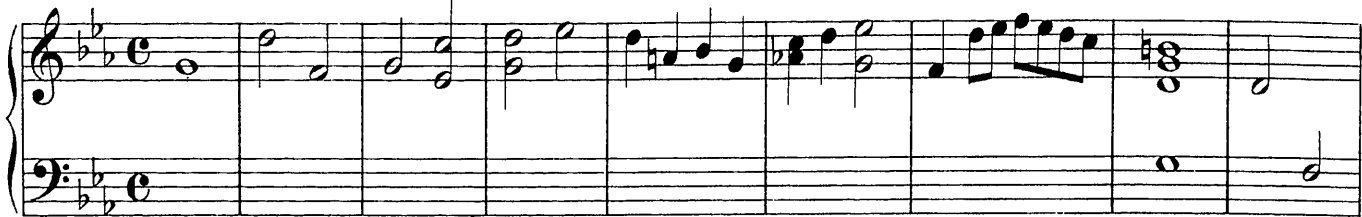
A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a piano introduction in G major, 2/4 time. The score is written for voice and piano. The piano part includes a treble and bass staff. The melody is simple and catchy, with a chorus that repeats. The lyrics are written below the piano part.

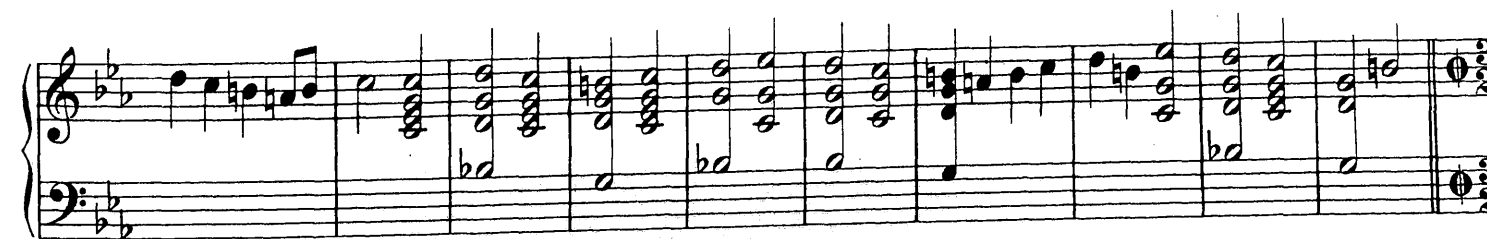
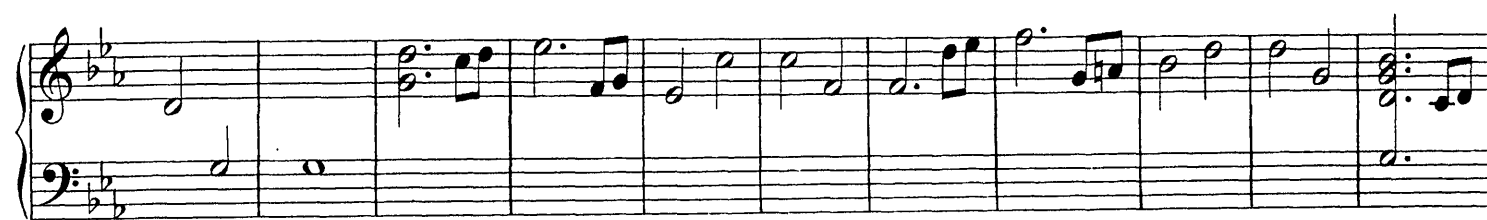
A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The music consists of 8 measures. The first measure has a whole note chord in the treble and a half note in the bass. The second measure has a whole note chord in the treble and a half note in the bass. The third measure has a whole note chord in the treble and a half note in the bass. The fourth measure has a whole note chord in the treble and a half note in the bass. The fifth measure has a whole note chord in the treble and a half note in the bass. The sixth measure has a whole note chord in the treble and a half note in the bass. The seventh measure has a whole note chord in the treble and a half note in the bass. The eighth measure has a whole note chord in the treble and a half note in the bass.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The music is in 4/4 time and consists of 16 measures. The melody is a simple, folk-like tune. The bass line provides a steady accompaniment. The score is written in a clear, legible font.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, a treble staff and a bass staff, both with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The piece consists of 10 measures. The first measure has a treble staff starting with a treble clef and a bass staff starting with a bass clef. The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and A4, then a quarter note G4. The accompaniment starts with a whole note chord of F4 and Bb4. The piece ends with a double bar line and repeat dots in both staves.

Nº11.





Valeurs diminuées de moitié.
Werthe auf die Hälfte verkürzt.

Werthe auf die Hälfte verkürzt.

(sic)

Valeurs justes.
Nicht verkürzt.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The music consists of 12 measures, with a double bar line after the 6th measure. The melody is a simple, folk-like tune, and the accompaniment provides a steady harmonic support.

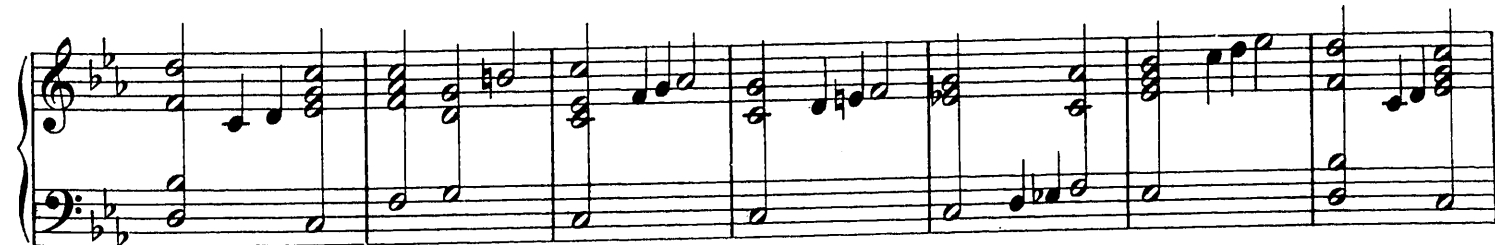
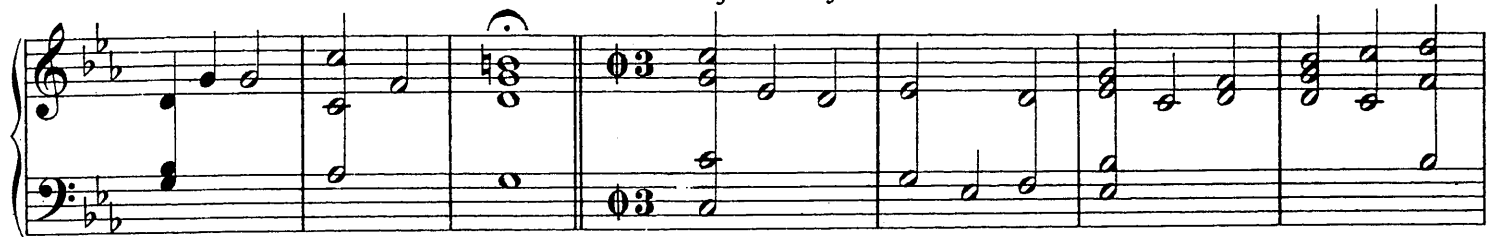
A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a harmonic accompaniment, often using chords and single notes. The score is divided into measures by vertical bar lines. The overall style is that of a traditional folk song transcription.

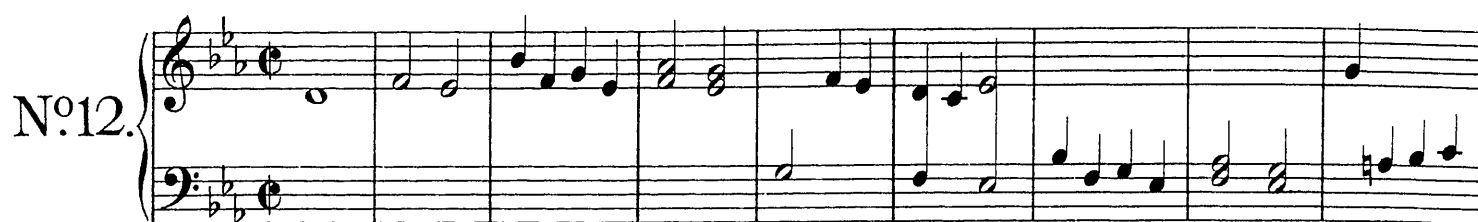
A musical score for a piano piece. The title 'The Rose Tree' is written in a decorative, cursive font at the top. Below the title, the key signature is indicated as two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is written on two staves, a treble staff and a bass staff, both with a key signature of two flats. The melody is primarily in the treble staff, featuring a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The melody is written in the treble staff, and the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The music is divided into eight measures. The first four measures contain the main melody, and the last four measures contain a descending scale. The score is written in a simple, handwritten style.



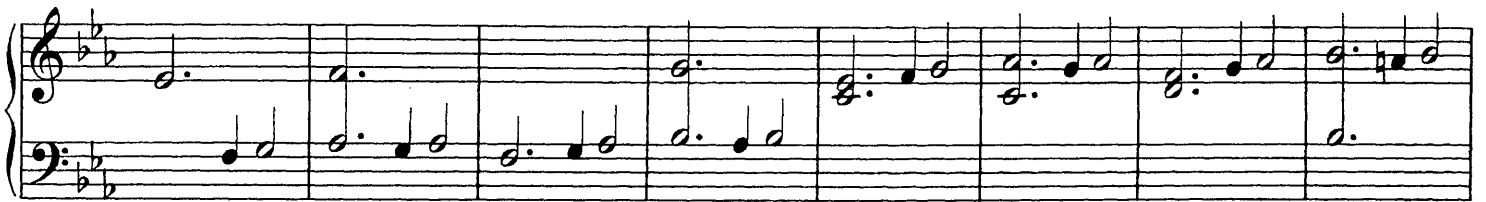
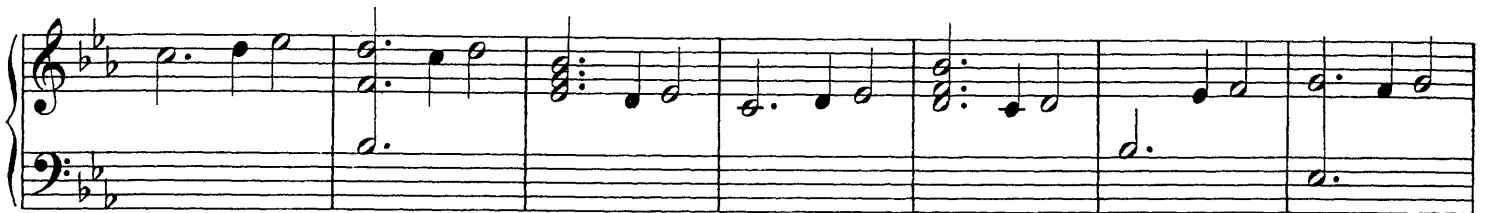
Valeurs diminuées de moitié.
Werthe auf die Hälfte verkürzt.







Valeurs justes.
Nicht verkürzt.

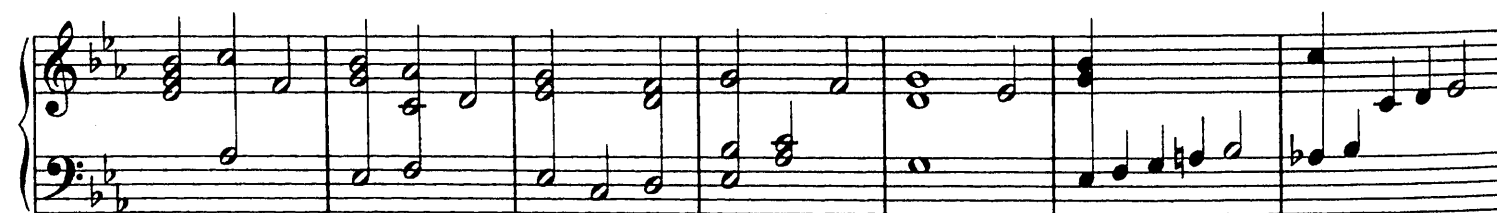
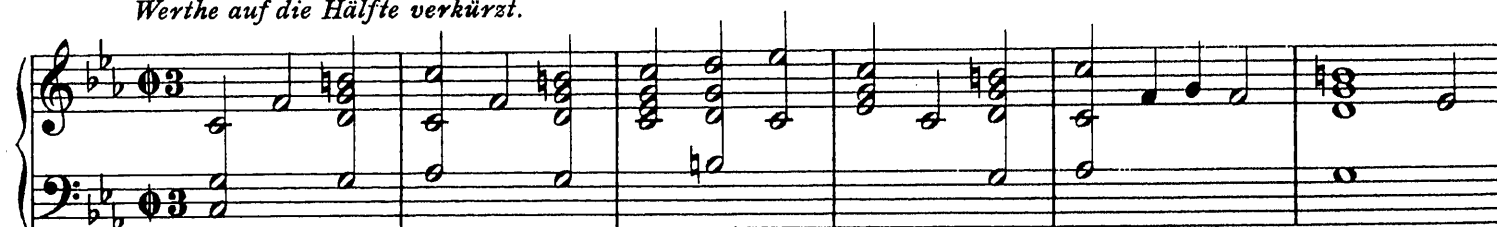


Valeurs justes.
Nicht verkürzt.





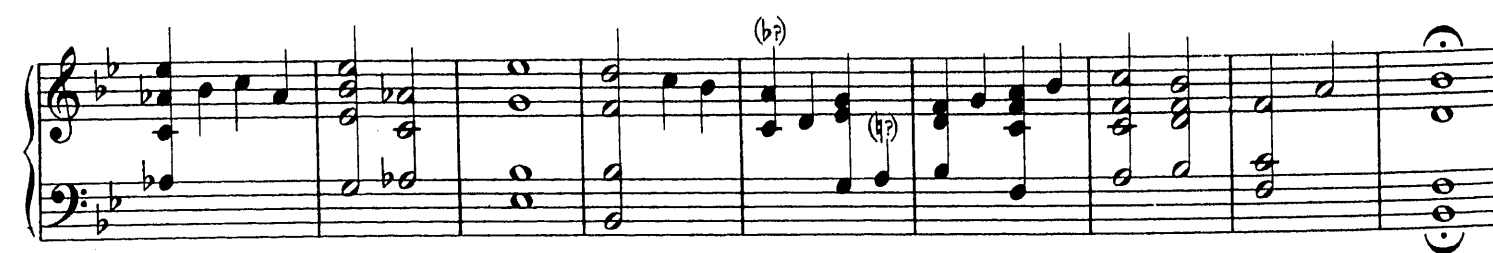
Valeurs diminuées de moitié.
Werthe auf die Hälfte verkürzt.

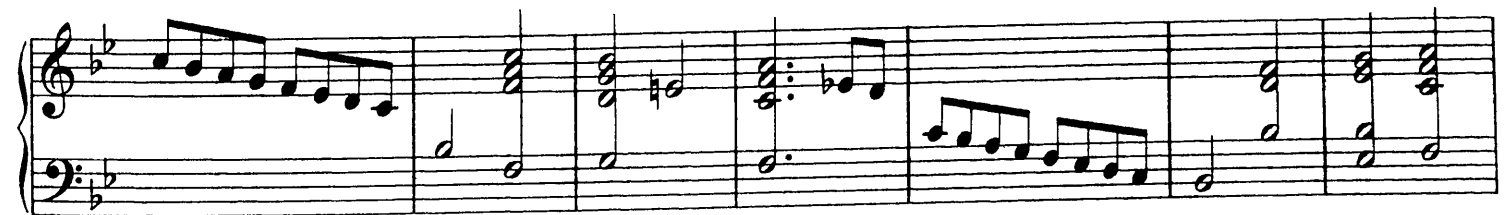


Nº13.

Nº13.

The musical score for N°13 is written in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It consists of six systems of piano accompaniment. The first system begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music is written for piano, with the right hand playing chords and the left hand playing a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the piece, featuring a variety of chordal textures and melodic lines. The third system introduces a more complex rhythmic pattern in the right hand, with sixteenth notes and eighth notes. The fourth system features a more active right hand with frequent chord changes. The fifth system continues the piece with a similar rhythmic pattern to the fourth. The sixth system concludes the piece with a final chord and a repeat sign.





Pavanas.

Nº 1. *) (Andante mosso.)

*) Vihuela (luth) G. Sol, Ré, Fa, Ut transposé un ton plus bas. (Note de l'Editeur)
 Vihuela (Laute) in G-Stimmung (einen Ton tiefer).



Qua la bella franceschina.

Nº 2. *) (Andante mosso.)

Nº 3. (Andante mosso.)

*) Vihuela G sol.
(Luth en sol.)
Laute in G-Stimmung.



LUIS DE NARBAEZ

Luis de Narbaez. »Delfin para vihuela.« 1538.

En los romances y villancicos que en este 5º libro hay se ha de guardar esta regla; que todos los números que estuvieren de colorado, se han de cantar con la voz y metan letra adonde estuviere porque así lo quiere la sonada del romance è villancico y este romance 1º, es del sexto tono. En la 3ª en el 1º traste está la clave de Fe, Fa, Ut. En la 2ª en el 3º traste está la clave de Ce, Sol, Fa, Ut.

Il faut, dans ce 5º livre, chanter les Romances et Villanelles dont les chiffres sont notés en rouge et placer le texte à l'endroit où l'exige la Romance ou la Villanelle. Cette première Romance est du 6º ton. La clef de fa est sur le premier sillet de la troisième corde, et la clef d'ut sur le troisième sillet de la deuxième corde.

Für die Romanzen und Villancicos, welche dieses 5. Buch enthält, ist als Regel zu beachten, dass alle vorkommenden rothen Ziffern die für die Singstimme bestimmten Töne anzeigen, denen der Text unterzulegen ist, wie es die Melodieführung der Romanze und der Villancico erfordert. Diese erste Romanze steht im 6. Ton. Das Schlüssel-f liegt auf dem 1. Bund der 3. Saite, Schlüssel-c auf dem 3. Bund der 2. Saite.

(Moderato.)

*) Pour l'assonance, on devrait dire yantare.
Des Reimes wegen müsste es heißen yantare.

de sus a da li des

los tres de sus a da li des, se le

pa ra ron de lan

* (sic)

te, se le pa ra ron de lan te.

(sic)

Este romance es del cuarto tono. En la 5ª en el 3º traste está la clave de Fe, Fa, Ut. En la 3ª en el 1º traste está la clave de ce, Sol, Fa, Ut.

Cette Romance est du 4^e ton. La clef de fa est sur le troisième sillet de la cinquième corde, et la clef d'ut sur le premier sillet de la troisième corde.

Diese Romanze steht im 4. Ton. Schlüssel-f liegt auf dem 3. Bund der 5. Saite, Schlüssel-c auf dem 1. Bund der 3. Saite.

(Moderato.)

Pa - se - á - - - ba - se el Rey

mo - - - ro por la ciu - - -

- dad de Gra - - na - - - da,

car - tas le fue - ron ve - ni -

- das co - mo Alha - ma e - ra

to - ma - da; ay! de mi Al - ha -

(Pour finir.)

ma.

(De aqui adelante es final.)

En la 3ª en el 1º traste está la clave de Fe, Fa, Ut. En la 2ª en el 3º traste está la clave de Ce, Sol, Fa, Ut.
 La clef de fa est sur le premier sillet de la troisième corde, et la clef d'ut sur le troisième sillet de la deuxième corde.
Schlüssel-f auf dem 1. Bund der 3. Saite, Schlüssel-c auf dem 3. Bund der 2. Saite.

(Allegro.)

Si tan - tos hal - co - nes la

gar - za com - ba - - - ten, por Dios que la ma -

- ten, por Dios que la ma -

ten;

por Dios que la ma - - - - - ten,

por Dios que la ma - ten, por

(sic)

Dios que - - - la ma - ten.

Final.*)
(Pour finir.)

*) Sigue la segunda diferencia. Entran las voces con el mismo canto llano.
 Pour la seconde variation qui suit, les voix entrent à l'unisson du plain chant.
 Variation 1. Die Stimmen treten unisono mit dem Choral ein 23296

2ª Diferencia. (Var. 2.)

Si

tan - tos hal - co - nes la gar - za com - ba -

ten por Dios que la ma - ten,

por Dios que la ma - ten,



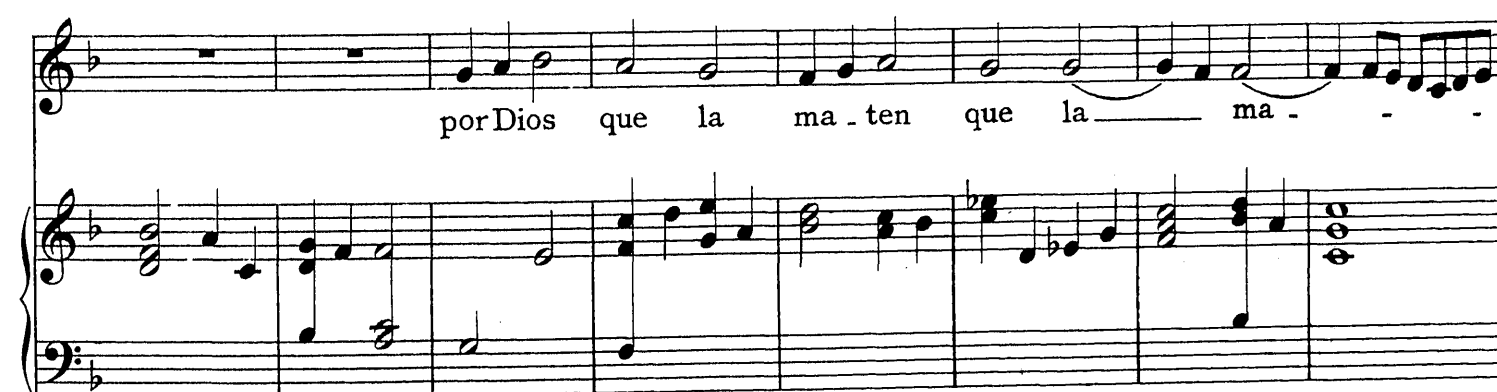
por Dios que la ma - - ten;

This system contains the first line of the musical score. It features a vocal melody in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The lyrics "por Dios que la ma - - ten;" are written below the vocal staff.



por Dios que la ma - ten que la ma - - - - ten,

This system contains the second line of the musical score. The vocal melody continues with the lyrics "por Dios que la ma - ten que la ma - - - - ten,". The piano accompaniment provides harmonic support.



por Dios que la ma - ten que la ma - - - -

This system contains the third line of the musical score. The vocal melody continues with the lyrics "por Dios que la ma - ten que la ma - - - -". The piano accompaniment continues with chords and moving lines.



ten.

This system contains the fourth and final line of the musical score on this page. The vocal melody concludes with the word "ten." and a final note. The piano accompaniment ends with a final chord and a fermata.

Sigue la 3ª diferencia. Esta 3ª diferencia y vuelta, no se ha de tañer la voz que va señalada de colorado para cantar, porque se hizo para este efecto de llevar el contrapunto con la vihuela sobre la voz que se canta y de otra manera si se tañere la voz, seria muy dificultoso de tañer por las consonancias extrañas que tiene. Llévase en esta parte muy despacio el compás.

Dans cette 3^{me} variation et la reprise, on ne devra pas jouer les chiffres indiqués en rouge qui sont pour le chant; Car on l'a fait expressément ainsi, afin que le contrepoint exécuté sur le luth, contraste avec le chant. Si l'on jouait le chant, il en résulterait des rencontres étranges. La mesure de cette partie doit être lente.

Variation 3. In dieser 3. Variation und Wiederholung ist die mit roten Ziffern gegebene Gesangsmelodie nicht vom Instrument mitzuspielen, da dieselbe speziell darauf berechnet ist, dass sich der Contrapunkt der Laute gegen die Singstimme abhebt. Wollte man die Singmelodie mitspielen, so würden auch grosse Schwierigkeiten entstehen wegen ungewöhnlicher Combinationen, die dann vorkämen. Das Tempo dieses Teiles ist sehr breit zu nehmen.

(Lento.)

Con go - zo y tris - tu - ra a -
Si tan - tos hal - co - nes la

3ª
Diferencia.
(Var. 3.)

si - la com - ba - ten,
gar - za com - ba - ten,

por Dios que la



ma - - - - - ten, por

This system contains the first staff of music. The vocal line is in G major (one flat) and features a half note 'ma', a half note 'ten,' with a fermata, and a half note 'por'. The piano accompaniment consists of a continuous eighth-note arpeggiated pattern in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.



Dios - - - - - que la ma - - - - - ten,

This system contains the second staff of music. The vocal line continues with a half note 'Dios', a half note 'que', a half note 'la', and a half note 'ma' with a fermata, followed by a half note 'ten,'. The piano accompaniment continues with the same arpeggiated pattern.



por - - - - - Dios - - - - -

This system contains the third staff of music. The vocal line features a half note 'por' with a fermata, followed by a half note 'Dios' with a fermata. The piano accompaniment continues with the same arpeggiated pattern.



que - - - - - la - - - - - ma - - - - - ten.

This system contains the fourth staff of music. The vocal line features a half note 'que' with a fermata, a half note 'la' with a fermata, a half note 'ma' with a fermata, and a half note 'ten.' with a fermata. The piano accompaniment continues with the same arpeggiated pattern.

La gar - - - za se que - - - ja se

The first system of the musical score, measures 1-4. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The lyrics are "La gar - - - za se que - - - ja se". The piano accompaniment consists of a right hand with eighth-note patterns and a left hand with a simple bass line.

que - - - ja de

The second system of the musical score, measures 5-8. The vocal line continues with "que - - - ja de". The piano accompaniment features a more complex right hand with many beamed eighth notes and a steady left hand. A correction mark (*) is present in the first measure of the piano right hand.

ver su

The third system of the musical score, measures 9-12. The vocal line continues with "ver su". The piano accompaniment continues with similar patterns to the previous system.

ven - - - tu - - - ra.

The fourth system of the musical score, measures 13-16. The vocal line concludes with "ven - - - tu - - - ra.". The piano accompaniment ends with a final chord in the right hand and a sustained note in the left hand.

*) Faute corrigée.
Fehler verbessert.

Villancico »I la mi cinta dorada«

con seis diferencias.

avec 6 Variations.

mit 6 Variationen.

Valeurs diminuées de moitié.

Werthe auf die Hälfte verkürzt.

(Moderato.)

Y la mi cin - ta do -

ra - da por - que me la to - mò,

quien no me la diò? por - que me

la to - mò, quien no me la diò.

Segunda diferencia.*)

Lleva el canto llano el tiple.

Le soprano chante avec le plain chant. Den Choral singt ein Discantist.

Y la mi cin - ta do -

The first system of musical notation for the 'Segunda diferencia'. It features a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The lyrics 'Y la mi cin - ta do -' are written below the notes. The piano accompaniment is shown in grand staff (treble and bass clefs) with a 2/4 time signature, featuring a simple harmonic accompaniment.

ra - - - da por - que me la qui - tò,

The second system of musical notation. The vocal line continues with the lyrics 'ra - - - da por - que me la qui - tò,'. The piano accompaniment continues with a similar harmonic pattern.

quien no me la diò? por - que me

The third system of musical notation. The vocal line continues with the lyrics 'quien no me la diò? por - que me'. The piano accompaniment continues with a similar harmonic pattern.

la qui - tò, quien no me la diò.

The fourth system of musical notation. The vocal line concludes with the lyrics 'la qui - tò, quien no me la diò.' The piano accompaniment concludes with a similar harmonic pattern.

*) Las otras 4 diferencias son por el estilo con ligeras variantes en el canto ò en el acompañamiento.

Les 4 Variations suivantes sont du même style avec de légères variantes dans le chant ou dans l'accompagnement.

Die 4 noch folgenden, hier weggelassenen Variationen zeigen in der Factur nur geringe Abweichungen sowohl im Gesang als in der Begleitung.

En la 5ª en al 3º traste està la clave de Fe, Fa, Ut. En la 3ª en al 1º traste està la clave de Ce, Sol, Fa, Ut.

La clef de fa est sur le troisième sillet de la cinquième corde, et la clef d'ut sur le premier sillet de la troisième corde.

Schlüssel - f auf dem 3. Bund der 5. Saite, Schlüssel - c auf dem 1. Bund der 3. Saite.

(Allegro.)

La bel - la mal ma - ri - da - da

The first system of the musical score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a vocal melody and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and continues with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

De las lin - das que yo vi,

The second system continues the melody. The vocal line has a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note G4. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

a - cuér - da - te cuan a - ma - da,

The third system continues the melody. The vocal line has a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note G4. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

se - ño - ra, fuis - te de mi.

The fourth system concludes the melody. The vocal line has a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note G4. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

En la 4ª al 3º traste está la clave de Fe, Fa, Ut. En la 2ª en el 1º la de Ce, Sol, Fa, Ut.
 La clef de fa est sur le troisième sillet de la quatrième corde, et la clef d'ut sur le premier sillet de la deuxième corde.
 Schlüssel - f auf dem 3. Bund der 4. Saite, Schlüssel - c auf dem 1. Bund der 2. Saite.

(Moderato.)

Con que la la - va - rè

la tez de la mi ca - ra?

Con que la la - va - rè? con que la la - va -

(Allegro.)

rè? Que vi - vo mal pe -

na - - - - da que vi - - - vo

mal pe - - na - - - - da. Lá - - - vo - - -
Lá - - - van - - -

me yo cui - - ta - - da, con
se las ca - - sa - - das, con

an - - sias y do - - lo - - - res.
a - - gua de li - - mo - - - nes.

Que - brán - ta - - - se mi - - - co - -
Ar - - - de, co - - ra - - - zon,

- - ra - - - zon con pe - - nas
- - ar - - - de; que no pue - - -

y do - - - lo - - - res y
do yo - - - va - - - ler

do - - - lo - - - res
va - - - - - ler

Que - - - brán - - - tan - - - se las

pe - ñas con pi -

cos y a - - - za - - - do - - - nes.

MUSICA INSTRUMENTAL.

* Mille Regres (sic.)

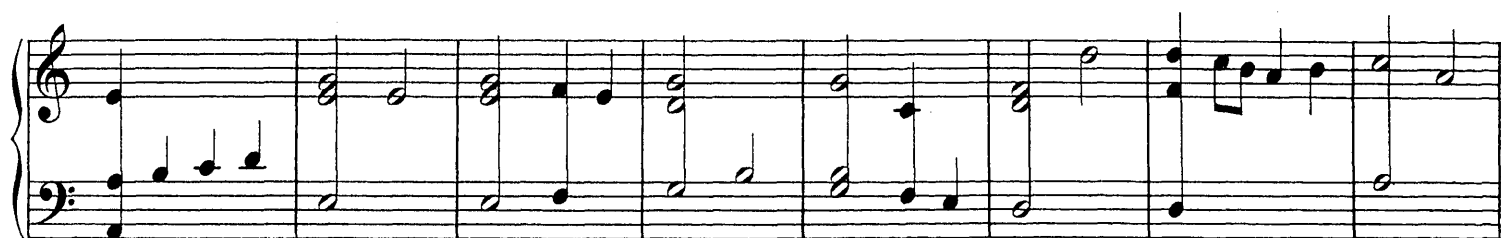
Cancion llamada del Emperador.

Chanson de l'Empereur. Gesang auf den Kaiser.

Musica de Jusquin.



*) Copie de la transcription Barbieri.
Übertragung von Barbieri.



»O Guárdame las Vacas«

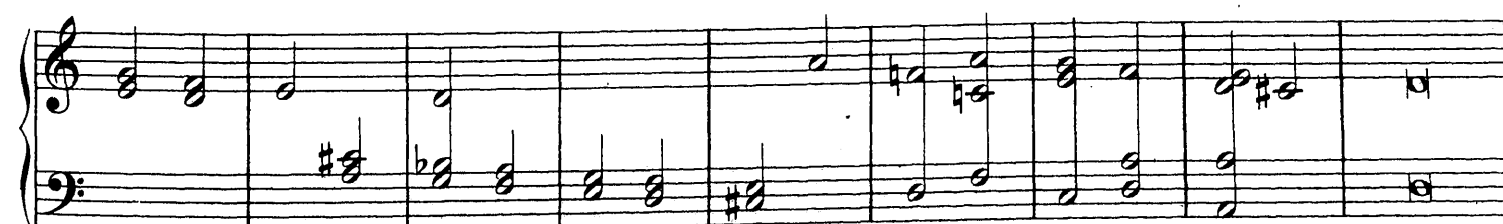
con tres diferencias del 1^{er} tono.avec 3 Variations du 1^{er} ton.

mit 3 Variationen im 1. Ton.

2^a Diferencia (Var. 1.)3^a Diferencia (Var. 2.)



4ª Diferencia (Var. 3.)



heft

Les Luthistes espagnols du XVI^e Siècle

(Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts)

Von

G. MORPHY

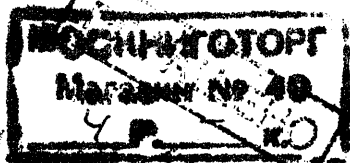
Mit 5 Tafeln und einem Vorwort von **F. A. Gevaert**

Französischer Text revidiert von **Charles Malherbe**

Deutsche Übersetzung von **Hugo Riemann**

*

BAND II



LEIPZIG 1902

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Ac ² 1236

Les Luthistes espagnols du XVI^e Siècle

(Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts)

Von

G. MORPHY

Mit 5 Tafeln und einem Vorwort von **F. A. Gevaert**

Französischer Text revidiert von **Charles Malherbe**

Deutsche Übersetzung von **Hugo Riemann**

✱

BAND II

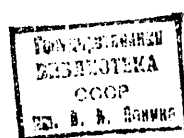


LEIPZIG 1902

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

ПОЛНОЕ МАГАЗИНЪ
ПОДАРИТЕЛЬНО
РОССИЙСКОЕ ПРАВИТЕЛЬСТВО
МОСКВА, КУРЯВОВЪ, МОСК. 1902

Alle Rechte vorbehalten.



4-22892-62

TABLE.

INHALT.

VOLUME II. — BAND II.

Alonso de Mudarra. »Tres libros de música en cifras.« 1546.

	Pages		Pages
Conde Claros. Obras menudas.	96	Sonetos.	
Romanesca. »O guárdame las vacas«	98	No. 1. »Si por amar el hombre	116
Pavana	100	Soneto 6º de Garcilaso (Edit. Sevilla 1570	
Pavana de Alexandre	101	con notas de Herrera).	
Gallarda	102	No. 2. Por ásperos caminos soy llevado	118
Fantasia	103	Villancicos.	
Romances.		No. 1. Dime á do tienes las mientes Pastorcico	120
No. 1. »Durmiendo iba el Señor«	106	No. 2. »Si me llaman.« Si me llaman á mi	122
No. 2. Triste estaba. Triste estaba el rey David	108	No. 3. »Gentil caballero.« Gentil caballero dedes me	
No. 3. Israel. De la sangre de tus nobles	110	hora un beso	124
No. 4. La Mañana de Sant Juan	112	No. 4. »Isabel!« Isabel! Isabel! perdiste la tu faja	126
Canciones.		No. 5. »Si viese.« Si huyese, o! Domingo por miña	
No. 1. Recuerde el alma dormida	113	vida.	128
No. 2. »Claros y frescos rios« de Boscán	114	No. 6. Ite ne al ombra degli ameni faggi	128
		Pavana para guitarra. Temple viejo	129

Anriquez de Valderrábano. »Silva de Sirenas« 1547.

Adriano (Willaert?) Petite Camusette (sic.)	132	Soneto.	
Pavana	137	A monte sale el amor de la Isla muy nombrada	160
Diferencias sobre la pavana real. — (Variations sur		Romance (Las Coplas de Calaynos) No. 1.	
la Pavane royale. — Variationen über die Königs-		Ya Cavalga Calaynos.	162
pavane).	141	Romance No. 2.	
Villancicos.		Los brazos traygo cansados	163
No. 1. La bella mal maridada	142	Canción de Juan Vazquez.	
No. 2. Donde son estas serranas?	143	Quien me otorgase, señora	166
No. 3. O! que en la cumbre	144	Soneto à manera de ensalada contrahecho al de Cepeda.	
No. 4. De donde venís amore?	146	— Sonnet à la manière d'un potpourri de Cepeda.	
No. 5. Corona de mas hermosas y á quien mas le pertenesce	147	— Sonett nach Manier eines Quodlibets von	
No. 6. Desposósete tu amigo Juan Pastor	148	Cepeda.	
No. 7. Con que la lavaré, la flor de la mi cara?	149	Corten espadas, afiladas lenguas malas	169
No. 8. Como puedo yo vivir	150	Soneto italiano. — (Sonnet italien. — Italienisches	
No. 9. Argimina nõbre le dió	152	Sonett.)	
Cancion. »Señora si te olvidare«	154	Anchelina, vel anchelina	171
Proverbio. — Proverbe. — Spruch.		Proverbio.	
De hacer lo que juré	157	Sea cuando recordares	173
Soneto a 2. — (Sonnet à deux voix. — Zweistimmiges			
Sonett.)			
Eulalia Borgonela vernan	158		

Diego Pisador «Libro de música de vihuela.» 1552.

	Pages		Pages
Romances.		No. 5. Si te vas à bañar Juanica	187
No. 1. Quien hubiese tal ventura	176	No. 6. Villancico de Juan Vazquez. No me llames sega	
No. 2. La mañana de Sant Juan	178	la herba	188
No. 3. Paseábase el rey moro por la ciudad de Granada	179	Endechas. Poesia de Garcilaso. — Endechas (Elegie).	
No. 4. Guarte, guarte el Rey Don Sancho	180	Texte de Garcilaso. — Endechas (Elegie). Text	
No. 5. A las armas moriscote	181	von Garcilaso.	
Villancicos.		Florida para mi dulce y sabrosa	190
No. 1. Si la noche hace oscura	182	Endechas de Canario.	
No. 2. Y con que la lavaré	183	Porque es dama tanto quereros	191
No. 3. Quien tuviese tal poder	184	Pavana	193
No. 4. Pártense partiendo yo mis entrañas	186		

Miguel de Fuenllana. «Orphénica lira.» 1554.

Romances.		Villancicos à 3 Juan Vazquez.	
No. 1. De Antequera sale el moro	196	No. 1. Ay! que non oso mirar ni hacer del ojo	206
No. 2. A las armas moriscote	197	No. 2. Duelete de mi Señora	208
No. 3. Paseábase el Rey moro	198	No. 3. De los álamos vengo madre	210
Villancicos.		No. 4. No me habéis conde de amor en la calle	213
No. 1. Con que la lavaré	200	No. 5. Quiero dormir y no puedo	216
No. 2. Como queréis madre	201	No. 6. Puse mis amores en Fernandico	219
No. 3. Vos me matastes niña en cabello	204	Soneto à quatro de Pedro Guerrero.	
		Ó mas dura que marmol á mis quejas	222

Venegas de Hinestrosa. «Copla de Jorge Manrique.» 1557.

Recuerde el alma dormida	228
------------------------------------	-----

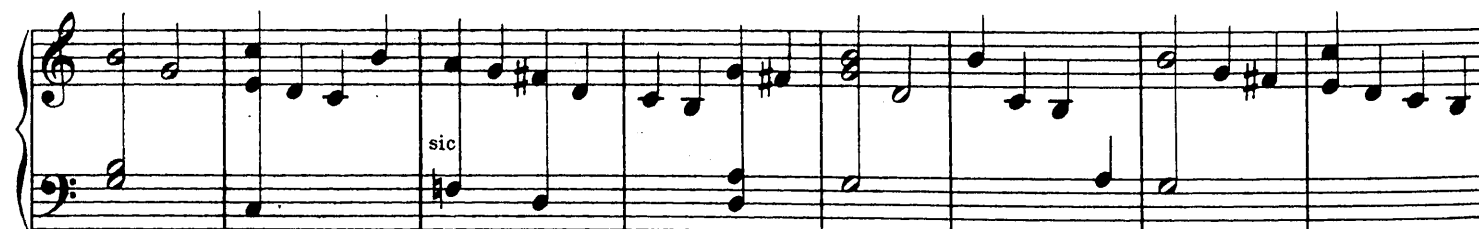
Esteban Daza. 1576.

Villancico à 4.		Villancico à 4.	
Quien te hizo Juan pastor	230	Mira Juan lo que te dije	241
Otro villancico viejo fácil à tres. — Villanelle an-		Villanesca de Francisco Guerrero à 4.	
cienne et facile à trois voix. — Ein anderes altes		Prado verde y florido	242
leichtes dreistimmiges Villancico.		Villanesca à 4 de Çaballos (Ceballos?).	
Dame acogida en tu hato	231	Voz de baritono. — Pour Baryton. — Für Bariton.	
Villancico à 4 (Daza?).		Dime manso viento	244
Çagaleja la de lo verde	233	Villanesca à 4 de Guerrero.	
Villancico à 4.		Adios, adios verde ribera	246
Gritos daba la morenica so el olivar	237	Villanesca.	
Villancico à 4.		Ay! de mi. Ay! de mi, sin ventura	248
Serrana donde dormistis	239	Villanesca à 4 de Zaballos (sic).	
		Pues ya las claras fuentes	251

ALONSO MUDARRA

Conde Claros. Obras menudas.

Valeurs justes.
Nicht verkürzt.



*) ↓ ↓ ↓ ↓

***) Errata?

Fehler? vielleicht





*) Sur le fa le signe $\wedge$ indique qu'on ne doit pas lever le doigt pendant une demi-mesure; mais on ne doit pas lier la note dans la traduction en notation moderne.

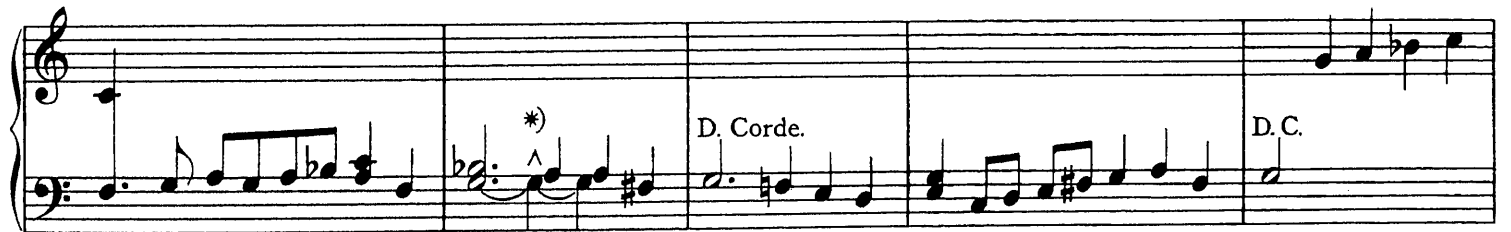
Das $\wedge$ über den fis zeigt an, dass der Finger während des folgenden halben Takts die Saite nicht verlassen soll. Doch ist trotzdem für die Übertragung in moderne Noten nicht eine Überbindung aufzunehmen.

Romanesca. »O guárdame las vacas.«

Proportion: trois semibrèves par mesure. Original in $\frac{3}{4}$ Takt.

Valeurs moitié.
Werthe auf die Hälfte verkürzt.





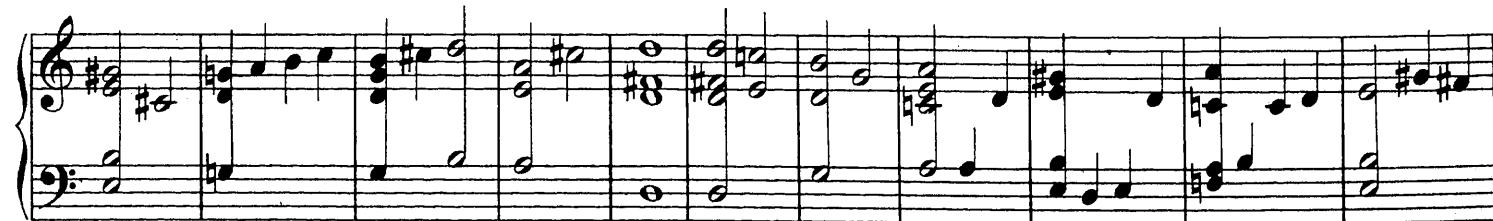
*) Sur le sol, le signe $\wedge$ indique qu'on ne doit pas lever le doigt; mais on ne doit pas faire cette liaison.

Ein $\wedge$ über dem *g* fordert das Liegenbleiben des Fingers auf der Saite, doch ist darum nicht eine lange Note in die Harmonie aufzunehmen.

**) La barre manque.
Taktstrich fehlt.

Pavana.

Valeurs justes.
Nicht verkürzt.





Pavana de Alexandre.

Valeurs moitié.

Werthe auf die Hälfte verkürzt.

Lento.

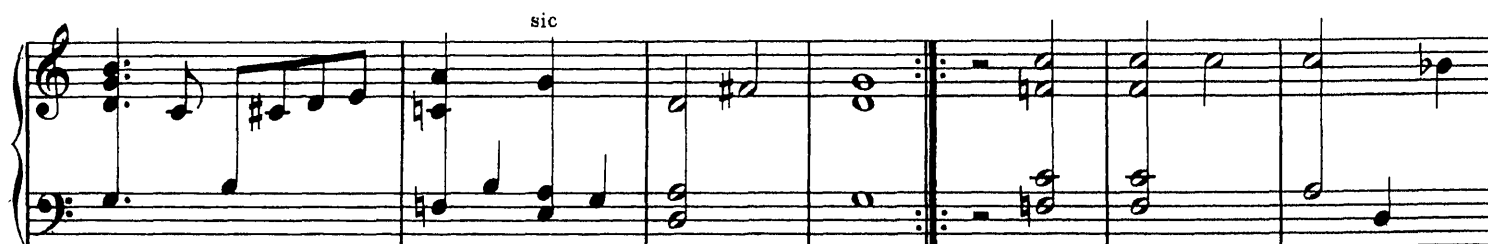
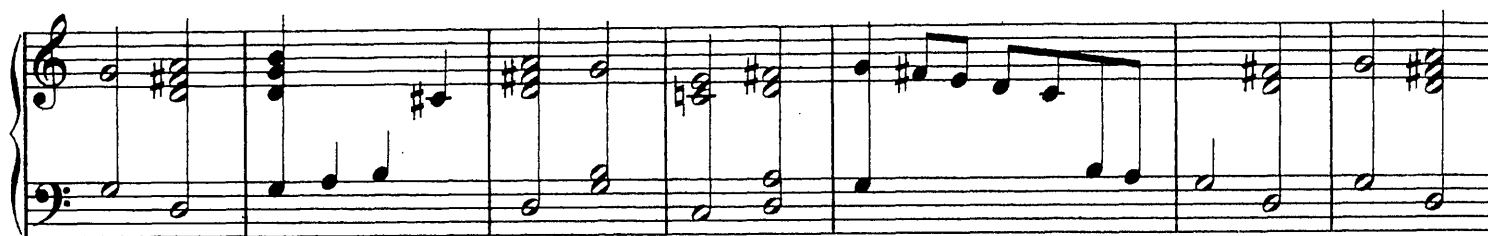


Gallarda.

Valeurs justes.

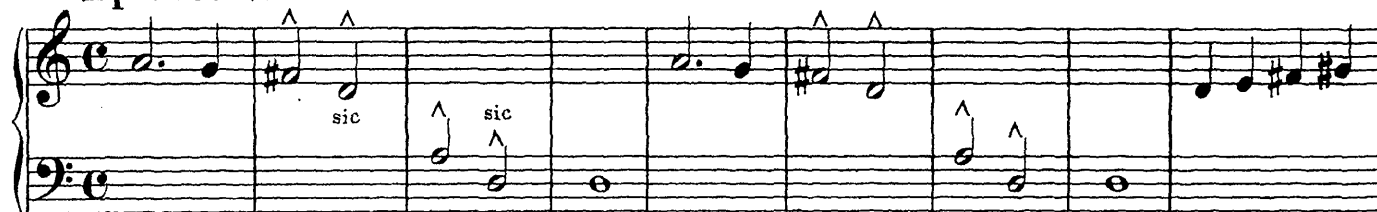
Nicht verkürzt.

♩ Apriesa. Vite. Schnell.



Anm.d. Übersetzers. Da die Gallarda ein Tanz im Tripeltakt ist, so müsste dies Stück eigentlich so notiert werden:

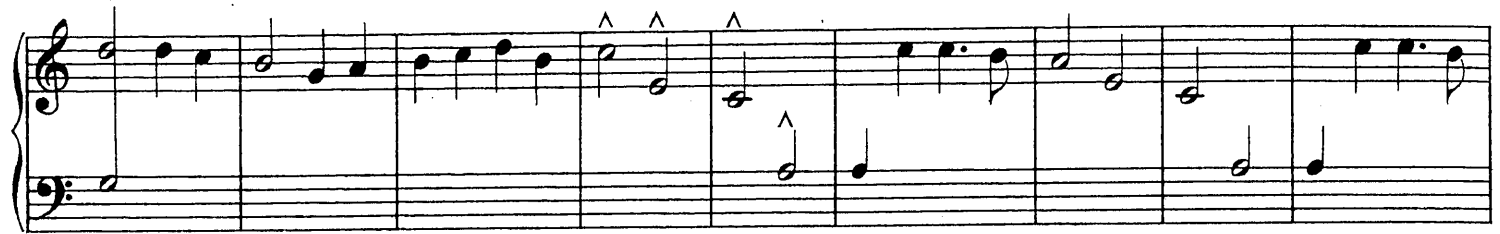
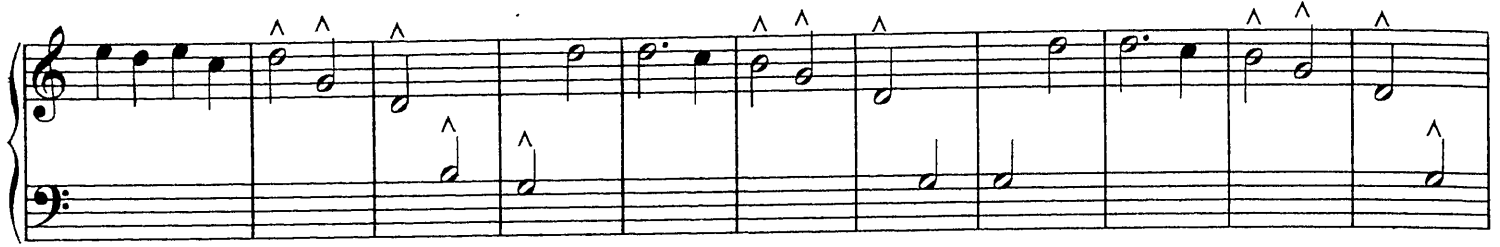
Fantasia.

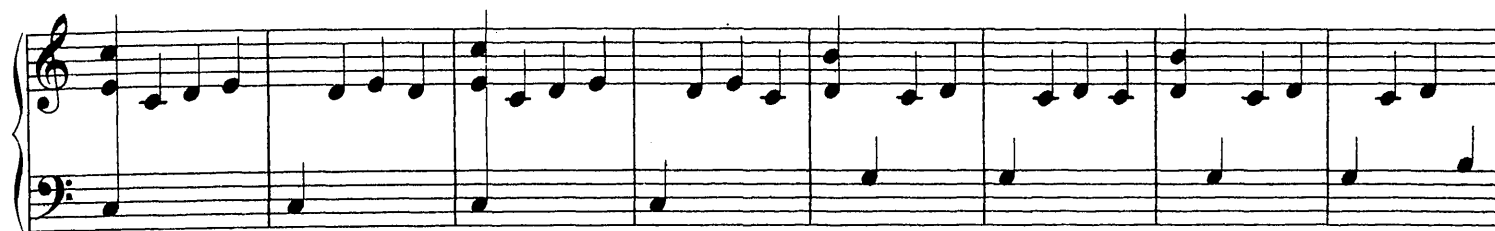
*) *Apriesa. Vite. Schnell.*

*) Fantasia que contrahace la harpa en la manera de Ludovico, es difícil hasta ser entendida.

Cette variation qui imite la harpe à la manière de Ludovici est difficile à comprendre.

Diese Fantasia, welche in der Manier von „Ludovico“ die Harfe nachahmt, ist schwer zu verstehen.

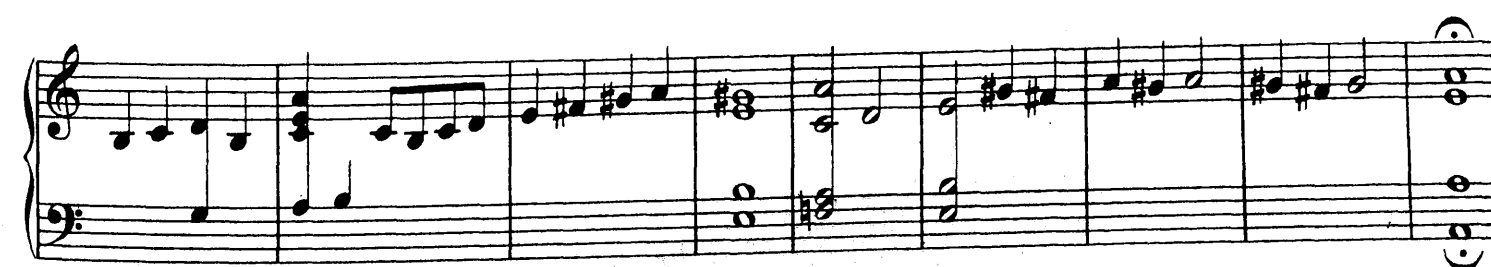




Desde aqui hasta el final hay algunas falsas: tañéndose bien, no parecen mal.

Depuis ici jusqu'à la fin, il y a quelques passages qui, bien joués, peuvent produire un certain effet.

Von hier bis zum Ende kommen einige Querstände vor, die aber, gut gespielt, keine üble Wirkung machen.



Romances.

Durmiendo iba el Señor.

Entõnese la voz en la 3ª al 3º traste.

Entonner la voix sur le 3^{me} sillet de la 3^{me} corde.

Der Anfangston der Singstimme liegt auf dem 3. Bund der 3. Saite.

Valeurs moitié.

Werthe auf die Hälfte verkürzt.

Nº 1.

Dur mien do i - ba el Se -
Sus dis cí - pu - los con

ñor en u - na - na ve en la mar. Sus dis cí -
èl que no lo o - san re - cor dar. El a - gua

pu - los con èl que no lo o - san
con la tor men ta co men zò - se a

re - cor - dar.
le - van - tar.

Siguiese otra vez el mismo romance
de otra manera.

Suit la même Romance, traitée d'une
autre façon.

Hier folgt noch einmal die Romanze
mit anderem Satz.

*) Errata corrigé.
Fehler verbessert.

Las o-las cu - bren la na -
El a-gua con la tor - men -

sic

- ve - - - - - Que la quie - - - ren a - ne - gar, Los dis -
- ta - - - - - Co-men - zò - - - se a le - van - tar, Las o -

cí - - - - - pu - los con mie - do - - - - - co-men - za - - - - - ron
las - - - - - cu - bren la na - ve - - - - - que la quie - - - - - ren

*)

de lla - - - - - mar. - - - - -
a - - - - - ne - - - - - gar. - - - - -

(b) (b)

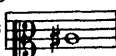
sic

Diziendo Señor, Señor,
Quieras nos presto librar;
Ydespierto el buen Jesús,
Començò les de hablar.

*) Debe ser si b. Está escrito

Sib probable. Le texte donne:

Muss b sein. Notiert ist



que entonando la voz en la 3ª al 3º traste resulta si b sera Errata? No consta.

ce qui, si l'on chante sur le 3º sillet de la 3ª corde, équivaudrait à un si b, faute évidente.

was mit der Stimmung des Anfangstones des Gesanges auf dem 3. Bund der 3. Saite h ergibt. Wohl ein Fehler, h ist unmöglich.

Triste estaba.

Entónase la voz en la 2ª al 3º traste.

Entonner la voix sur le 3^{me} sillet de la 2^{me} Corde.

Die Singstimme beginnt im Einklang mit dem 3. Bund der 2. Saite.

Nº 2.

Tris - te es - ta - ba el rey Da - vid.
Quan - do le vi - nie - ron nue - vas

Tris - te y con gran pa -
De la muer - te de Absa -

sion;
lon. / Quan - do le vi - nie - ron nue -
Pa - la - bras tris - tes de - ci -

- vas de la muer - te
- a sa - li - das del

sic

deAb - sa - lón; De Ab - sa - lón; De Ab -
co - ra - zon; Del co - ra - zon; Del co -

sa - lón, de Ab - sa - lón.
ra - zon, del co - ra - zon.

Ellos mismos fueron causa
De tu muerte y mi pasión

No te quisiera ver muerto
Sino vivo en mi prisión

Que aunque eras desobediente
Yo te otorga perdón - Fili mi (sic)

Israel.

Entónase la voz en la 2ª al 2º traste.

Entonner la voix sur le 2^{me} sillet de la 2^{me} Corde.

Die Singstimme beginnt im Einklang mit dem 2. Bund der 2. Saite.

Nº 3.

De la san - gre de tus no - bles
Is - ra - el, mi - ra tus mon - tes

De tus no - bles yes - for - za - dos;
co.mo es - tan en san - gren - ta - dos.

Ay! do -
De la

sic sic

*) Errata corrigé.
Fehler verbessert.

**) Il n'y a pas d'accident sur le fa. Est il dièse ou naturel? Les deux notes se trouvent dans l'accompagnement.
Das # bei f fehlt. Ist f oder fis gemeint? In der Begleitung kommt beides vor.

lor co - mo ca - ye - ron!
san - gre de tus no - bles

Va - ro - nes tan es - ti ma -
De tus no - bles y es - for - za -

sic

- dos, tan es -
- dos, y es - for -
- dos.

ti - ma - dos.
za - dos.

Va la voz aseñalada en la clave de C, sol, fa, ut, en la 2ª menor*) en 1º traste.

Traduction Gevaert.
Übertragung von Gevaert.

Nº 4.

(sic) La ma - ña - na de _____ Sant Juan, Al tiem - po que al bore - a - - - ba

Gran fiesta _____ hacen los mo - ros Por la ve - ga de Gra - na - da. Re - vol - viendo sus ca - ba - llos,

_____ Ju - gan - do van de las lan - zas; Ri - cos pen - do - nes en e - llas, ri - cas al.

- jubas ves - ti - - das De se - dayo - ro la - bra - das.

Les trois vers ne se trouvent pas sous la musique. Je les ajoute d'après le Romancero de Duran I 49.

(Note de Gevaert.)

Die drei Verse stehen nicht bei der Musik; ich ergänze dieselben aus dem Romancero von Duran.

(Gevaert's Anmerkung.)

*) Das menor ist hier unverständlich; sehr wahrscheinlich fehlt etwas in der Anweisung, oder es ist zu lesen „en la tercera en el 1º traste“ was bedeuten würde, dass das Schlüssel-C der Singstimme mit dem 1. Bunde der 2. Saite im Einklang steht. (H. R.)

Canciones.

Entónase la voz en la 2ª al 3º traste.

Entonner la voix sur le 3^{me} sillet de la 2^{me} Corde.

Der Anfangston der Singstimme im Einklang mit dem 3. Bund der 2. Saite.

Valeurs justes.

Nicht verkürzt.

Nº 1.

Re - cuer - de el al - ma dor - mi - da, A - vi - ve el -
Cuan pres - to se va el pla - cer, Co - mo des -

- se - so, des - pier - te, Con - tem - plan - do - - - - - lor,
- pues de pa - sa - do Da do - - - - -

co - mo se pa - sa la vi - da, Co - mo se vie - ne
Co - mo a nues - tro pa - re - cer Cual - quie - ra tiem - po

la muer - te tan ca - llan - do.
pa - sa - do fué me - - - - - jor.



»Claros y frescos rios« de Boscan.

Entônase la voz en la 1ª en vacío.

Entonner la voix sur la 1^{re} Corde à vide.

Die Singstimme beginnt im Einklang mit der leeren ersten Saite.

Valeurs moitié.

Werthe auf die Hälfte verkürzt.

Nº 2.

Cla - ros y fres - cos ri - os, que man - sa - men - te vays
De - sier - tos mon - tes mi - os, que en un es - ta do es - tays

si - guien - do vues - tro na - tu - ral ca - - mi - - - no.
De so - le - dad muy tris - te de con - - ti - - - no.

A - ves en quien hay ti - no de es - - tar siem - pre can - tan - do;

*) Errata? Serà: ? **) Errata corrigé.
Fehler? Wohl: ? Fehler verbessert.

Ar - bo - les que vi - vis y al fin tam - bien mo - rís per -

sic **)*

dien-do à ve - ces tiempos y ga - nan-do. — O. - - - yd. -

(sic) ***) sic*

me, o - yd - me jun - - - ta - men - - te, Mi

Il n'y a pas de dièse dans l'original.
Das # fehlt im Original.

voz a - mar - ga, ron - - ca y tan do - lien - - - - te.

? *(#)* *(#)*

*) Errata corrigé: au lieu de
Verbessert für:



**)

Sonetos.

» Si por amar el hombre.«

Entónase la voz en la primera en vacío.
 Entonner la voix sur la 1^{re} Corde à vide.
 Die Singstimme beginnt mit der leeren ersten Saite.

Valeurs justes.
 Nicht verkürzt.

Nº 1.

Si por a - mar el hom - bre, ser a - ma - do me -
 Si un co - ra - zon sen - ci - llo y no do - bla - do me -

re - ce y por que - rer bien ser que - ri - do, No se yo,
 re - ce un a - mor cier - to y no fin - gi - do, Cuan des - di - cha - do,

No se yo por - que soy a - bo - rre -
 Cuan desdi - cha - do de - bo de haber si -

ci - do; Mas se que siempre duro en es - te es - ta - do.
 - do; Pues lo que se me de - be, aun no me han - da - do.

*) Errata corrigé.
 Hier ist ein Fehler verbessert.

**) Errata corrigé. Le sol # était do ♯ les deux fois.
 Fehler verbessert. Statt gis steht beidemale c da.

Soneto 6º de Garcilaso.

(Edit. Sevilla 1570 con notas de Herrera.)

Entónase la voz en la 1ª al 2º traste. Este soneto está traducido por la vihuela de G sol.
 Entonner la voix sur le 2^{me} sillet de la 1^{re} Corde. Cesonnet est transcrit pour le luth en G sol.

Der Anfangston der Singstimme im Einklang mit dem 2. Bund der 1. Saite. Das Sonett ist für die Vihuela in G transponiert.

Nº 2.

Por ás - pe - ros ca - mi - nos soy lle - va -
 Mas mal es - toy que con la muer - te; al la -

- do, à par - te que de mie - do no me -
 do bus - co de mi vi - vir con - se - jo

mue - vo y si á mu - dar - me à dar un pa - so prue - bo,
 nue - vo; co - noz - co el me - jor y el peor a - prue - bo

a - llí por los ca - be.llos soy tor - na - do.
 y por costum.bre ma.laò por mi ha - do.

De la o-tra parte el breve tiem- . . po mi-o y el he-

rra-do pro-ce- so de mis a- ños y el he- rra-do pro-ce- so

de mis a- ños, mi in- cli-na ciòn con quien ya no por- fi- -o,

la cier-ta-men-te fin de tantos da- ños me ha- -zen

des- cui- dar de mi, de mi re- me- -dio.

Villancicos.

Entónase la voz en la 2ª al 3ª traste.

Entonner la voix sur la première Corde à vide.

Die Singstimme beginnt im Einklang mit dem 3. Bund der 2. Saite.

Valeurs moitié.

Werthe auf die Hälfte verkürzt.

Nº 1.

Di - me á do — tie - nes las mien - tes Pas -

tor - ci - co des - cuy - da - do que se te — pi - er - de

**) sic

el ga - na - do, Que se te — pi - er - de

el ga - na - do. Nunca duer - mo, siempre

***)

*) Avec ce signe $\wedge$
Über c ein $\wedge$

**) Il y a un $\sharp$ pour indiquer le demi-ton.
Ein $\sharp$ zeigt hier den Halbton von f zu e an.

***) Errata corrigé.
Fehler verbessert.

a - fa - no. Y an - si co - - mo con fa - ti. - -

gas Que se me ye - - lan las mi - - gas en - tre

la - - bo - cay la ma - - no. Cuanta sol - - - da - da yo

ga - - no da - - - ria - - tris - te cui - - ta - - do,

por sa - lir - - de es - te cui - da - - - do.

*) Manque le fa.
Hier fehlt ein f.

**) Il y a un # sur le mi pour indiquer le demi-ton.
Ein # bei e zeigt den Halbton an.

» Si me llaman.«

Entónase la prima en vacío.

Entonner la voix sur la première Corde à vide.

Anfang der Singstimme im Einklang mit der leeren ersten Saite.

Valeurs moitié.

Werthe auf die Hälfte verkürzt.

Nº 2.

Si me

lla-man à mi, lla- - man que cui do que me lla- - man à mi;

Que cui-do que me lla - man à mi,

Que cui-do que me lla - man à mi, Que

cui - do que me lla - - ma à mi, Que

cui - do que me lla - man à mi.

Y en a - quella tie - rra er - gui - do, cui - do que me lla - man à mi.

Lla - man à la mas ga - rri - - da que cui - do que me lla - - man à

mi; Que cui - do que me lla - man à mi.

*) Il y a un $\flat$ sur la 4^{me} ligne dans la partie du chant.
 In der Gesangspartie ist das $\flat$ vorgeseichnet.

»Gentil caballero.«

Entônase la voz en la 3ª al 3º traste.

Entonner la voix sur le 3^{me} sillet de la 3^{me} Corde.

Der Gesang beginnt im Einklang mit dem 3. Bund der 3. Saite.

Valeurs moitié.

Werthe auf die Hälfte verkürzt.

Nº 3.

Gentil ca - ba - lle - ro de - des me ho - ra un be - so

si - quie - ra por el da - ño que me a - veys he -

cho. Si - quie - ra por el da -

ño que me a - veys he - cho.

Venia el ca - ba - lle - ro, ve - nia de Se - vi - lla;

*) Errata corrigé.
Fehler verbessert.

en huer - ta de mon - jas Li - mo - nes co - ji - a

y la pri - o - re - sa pren - da le - pe -

di - a. Si - quie - ra por el

da - ño que me a - veys he - cho!

Si - quie - ra por el da - ño que me a - veys he - cho!

»Isabel.«

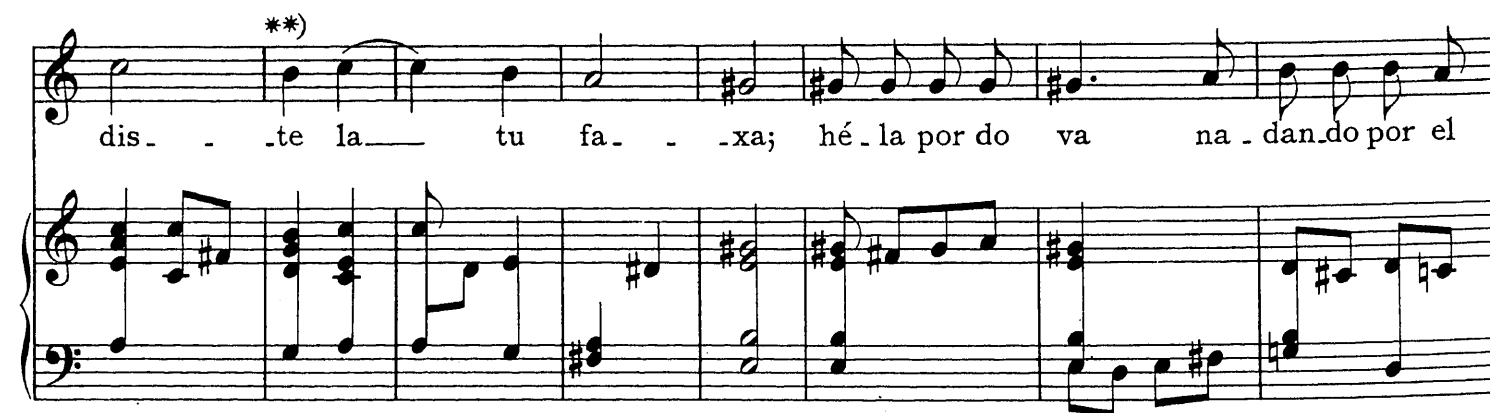
Entónase la voz en la 3ª al 1ª traste y puédese también cantar 8ª arriba entonándose a la 1ª en 8ª traste.
 Entonner la voix sur le 1^{er} sillet sur la 3^{me} Corde; on peut aussi chanter à l'octave supérieure, entonnant la voix sur le 3^{me} sillet de la 1^{ère} Corde.

Die Singstimme beginnt im Einklang mit dem 1. Bund der 3. Saite oder auch eine Oktave höher im Einklang mit dem 3. Bund der 1. Saite.

Valeurs moitié.

Werthe auf die Hälfte verkürzt.

Nº 4.



*) Il y a 5 points à la place des croix. C'étaient les signes de *f* ou *p* (forte ou piano).

Statt der 5 Kreuze stehen da 5 Punkte. Es waren das Zeichen für f oder p (forte oder piano).

**) Il y a un *b* sur le si à la clef d'ut.

Hier steht ein b für h beim C-Schlüssel.

a - - gua, por el a - - gua,

hé-la por do va na.

dando por el a - - gua, por el a - - gua. I - sa - be - -

- la tan ga - rri - - - da, I - sa -

be - - - la tan ga - - - rri - - - da.

*) Errata.
Fehler.

**) Errata corrigé. (la au lieu de fa)
Fehler verbessert. (a statt f)

***) Errata corrigé.
Fehler verbessert.

» Si viese.«

Entônase la voz en la 3ª al 3º traste.

Entonner la voix sur le 3^{me} sillet de la 3^{me} Corde.

Der Anfangston der Singstimme im Einklang mit dem 3. Bund der 3. Saite.

Nº 5.

Si hu - ye - se, o! Do - min - - go por mi - ña
Si vi - es - se é me le - vas - - se

vi - da, por mi - ña vi - da que no gri - da - - se

me o a - mi - - go tan ga - - rri - - do.

Valeurs justes.

Nicht verkürzt.

Nº 6.

I - te - - ne al om - - bra de - gli a - me - - ni fag - -

gi, Pas - ciu - te pe - co - rel - le, or mai

*) Errata corrigé.
Fehler verbessert.

ch'il so - - le sul mez-zo gior - no driz-zai cal - di rag - gi.

Pavana para guitarra. Temple viejo.

Ancien Accord. V. les indications
du Père Bermudo, en tête du volume.

Alte Stimmweise; vgl. die Angaben des P. Bermudo
in der Erklärung der Tabulatur und auf Tabelle A.

de aqui a ✦

Sigue una Romanesca „ò guárdame las vacas.“
Suit une romanesca: „O guárdame las vacas.“
Folgt eine Romanse über: „O guárdame las vacas.“

ANRIQUEZ DE VALDERRÀBANO

Adriano (Willaert?) Petite camusete (sic.)

Para dos vihuelas en unisonus. — Esta es una cancion y tambien el tiple en unisonus.
 Pour deux luths à l'unisson. — Chanson dont la mélodie se trouve à la partie du soprano.
 Für zwei Vihuelas im Einklang. — Es ist dies ein Lied, und zwar liegt die Melodie im Sopran.

C Apriesa. Vite. Schnell.

Vihuela 2^a

Valeurs justes
 Nicht verkürzt.

C Apriesa. Vite. Schnell.

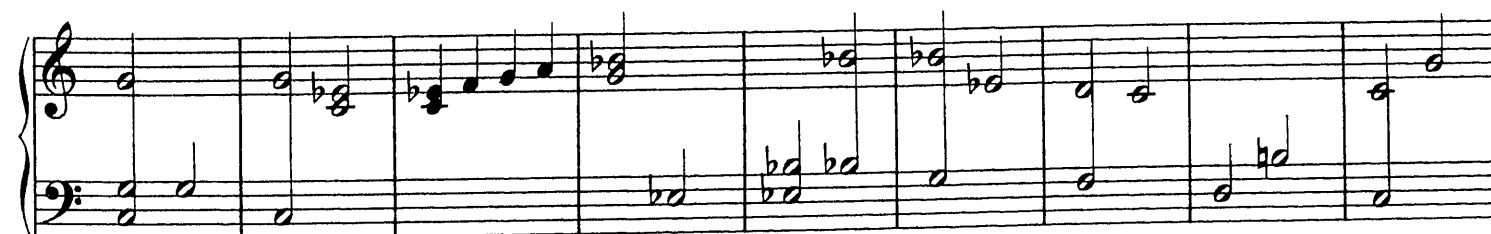
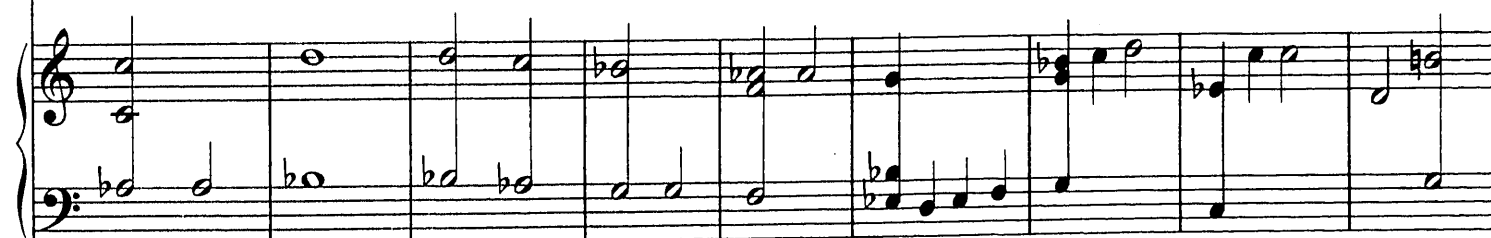
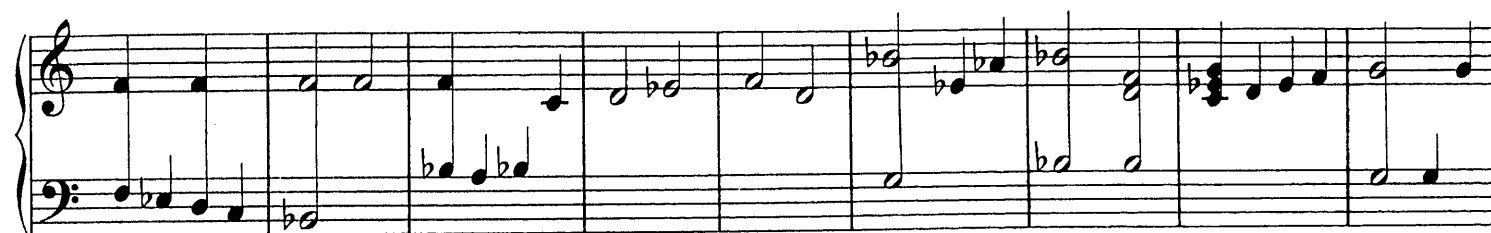
Vihuela 1^a

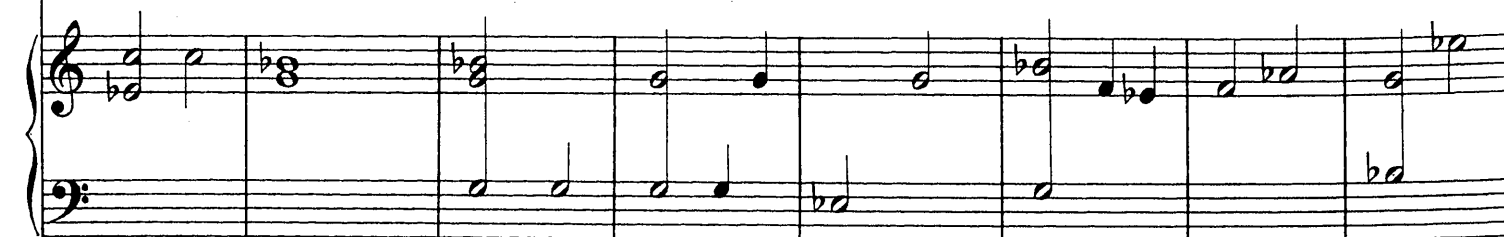
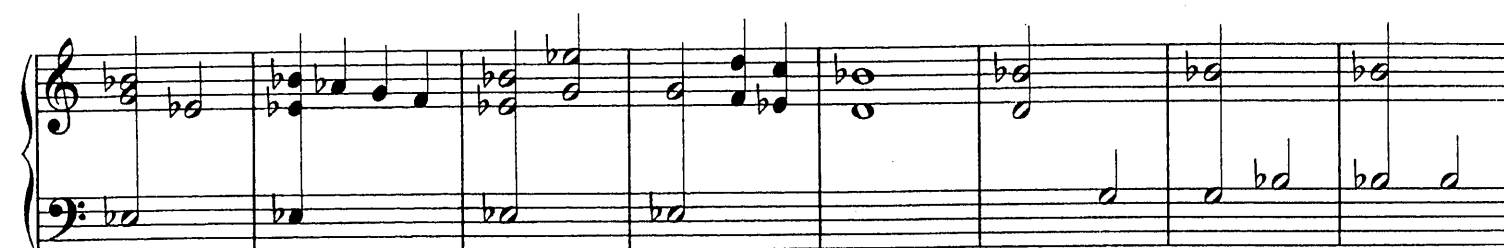
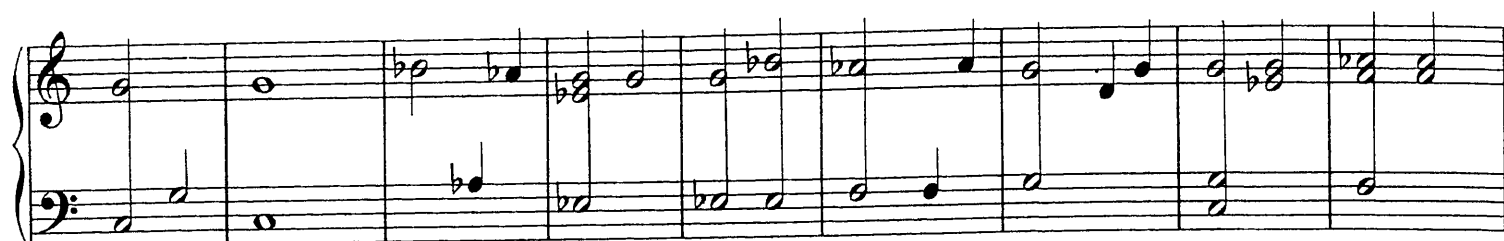
*) serà? fa?

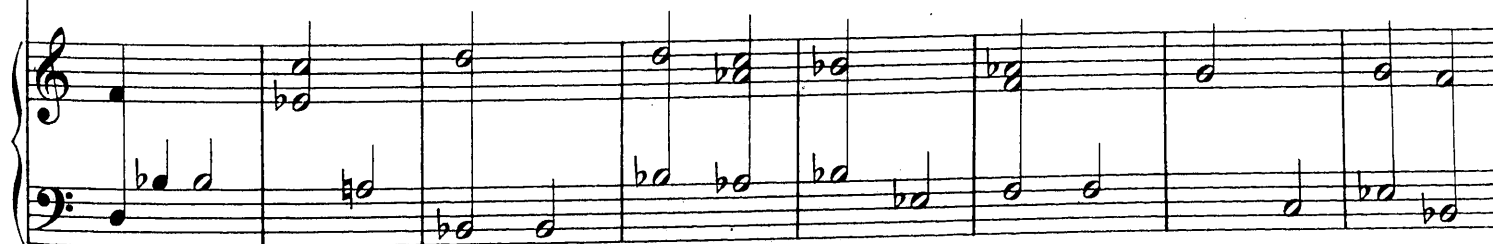
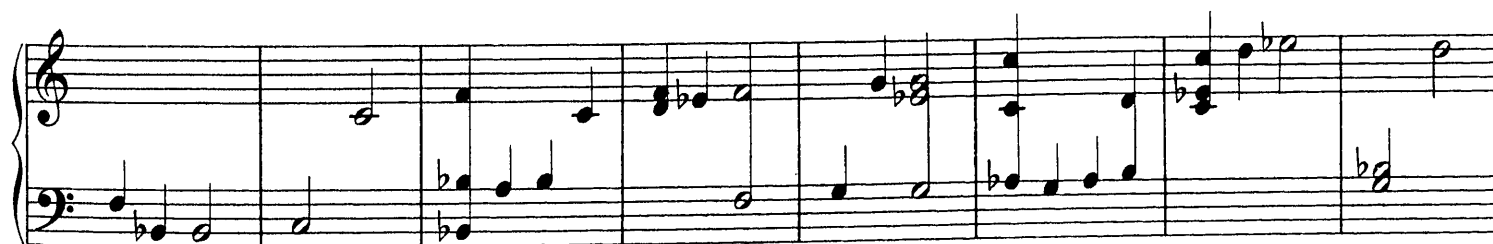
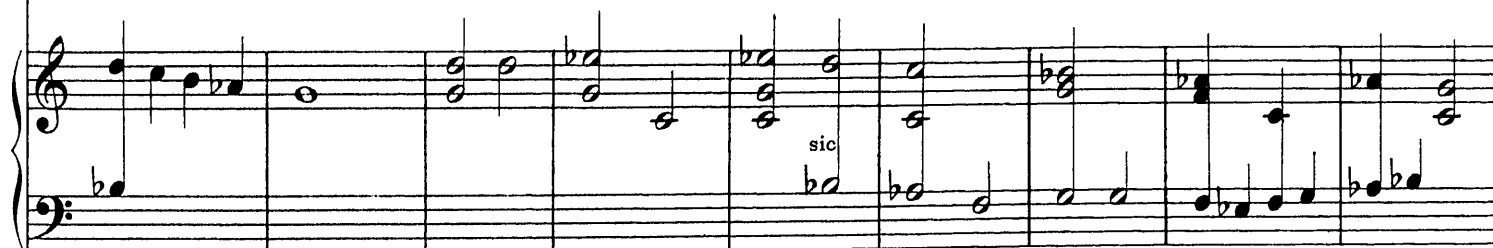
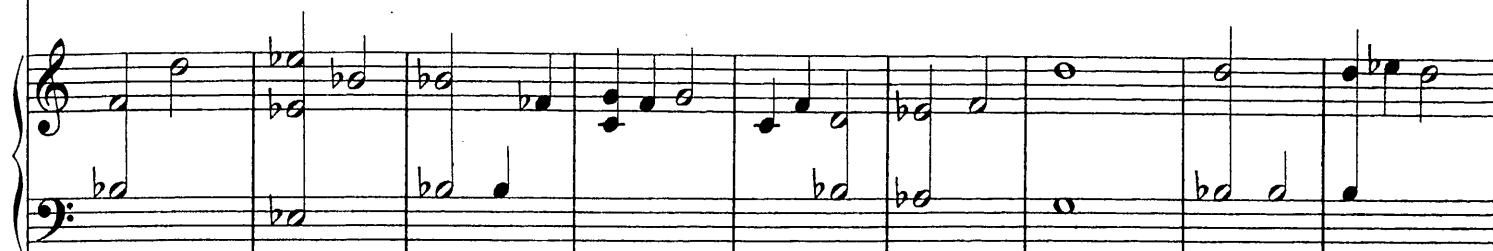
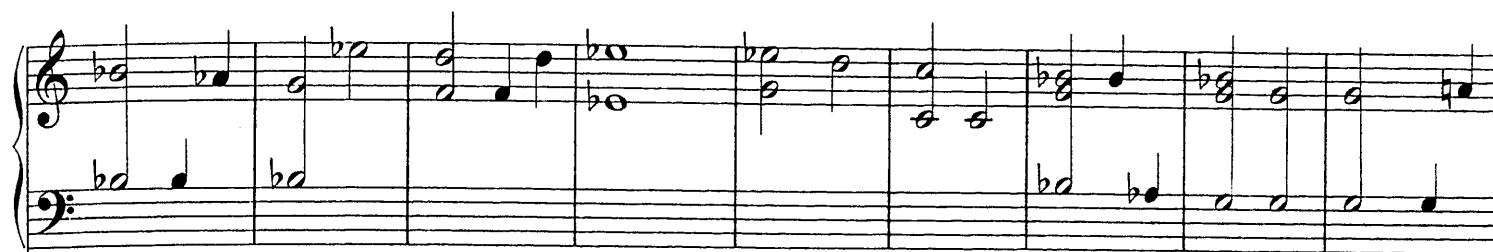
**) Les deux chiffres ont été autrefois l'objet d'une correction manuscrite.
 Die beiden Zahlen sind von alter Hand corrigirt.

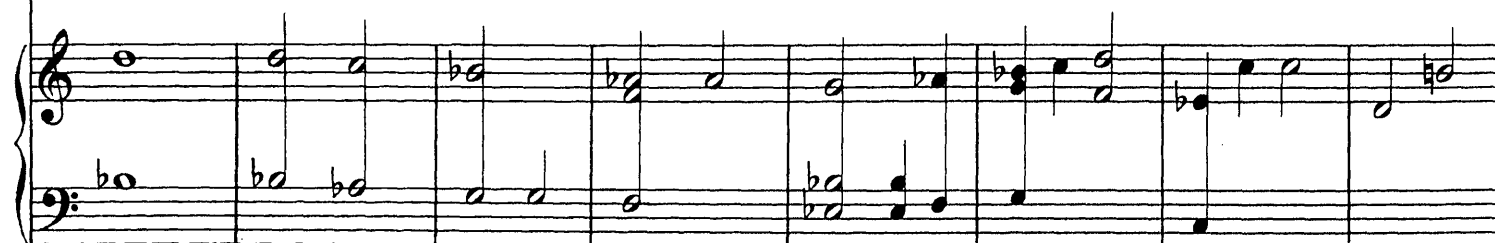
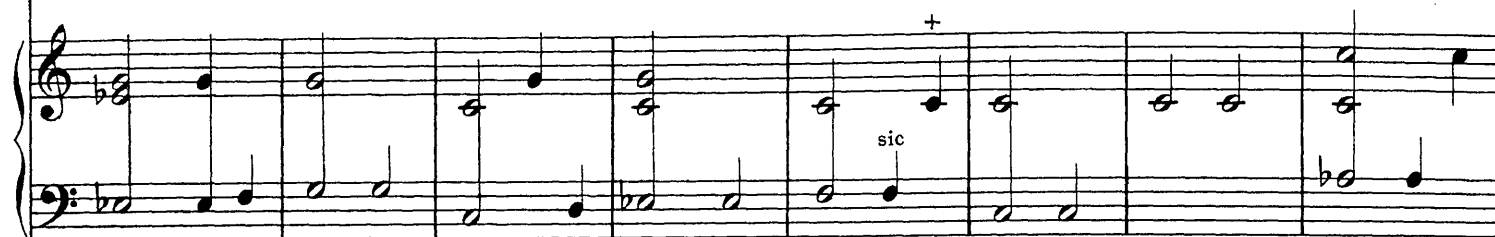
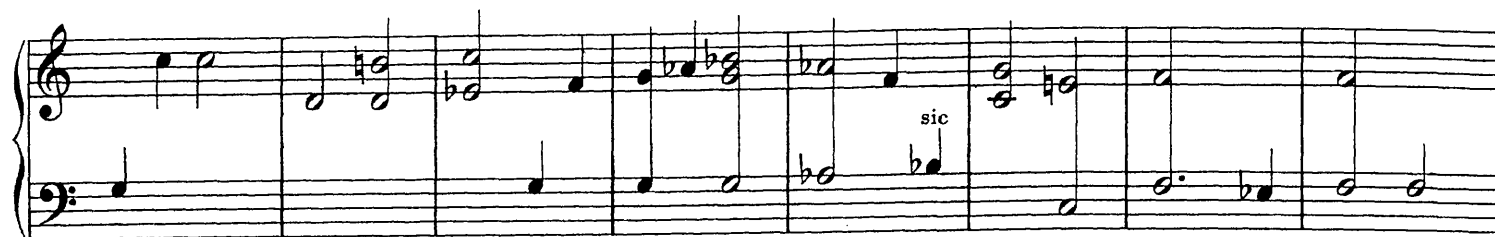


sic









Pavana.

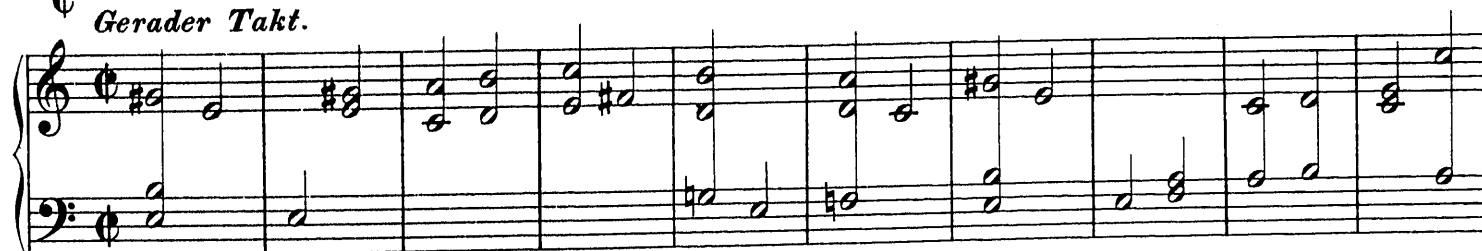
1^{ère} Variation simple.*Einfache, nicht verzierte Form.*

♩ Apriesa. Vite. Schnell.



Compàs binario.

♩ Mesure binaire.

Gerader Takt.

Sigue 2^a y 3^a diferencia.
 Suivent les variations 2 et 3.
 Hier folgen die Variationen 2
 und 3.

Valeurs justes.
Nicht verkürzt.

♩ Apriesa. Vite. Schnell.

4^a
Diferencia.

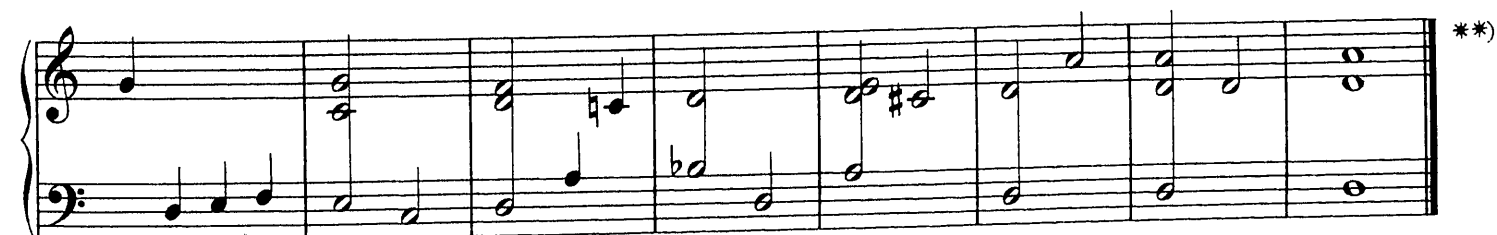
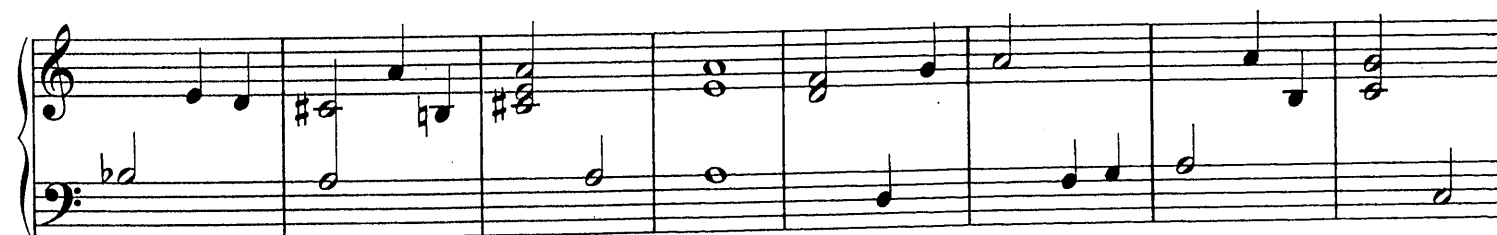
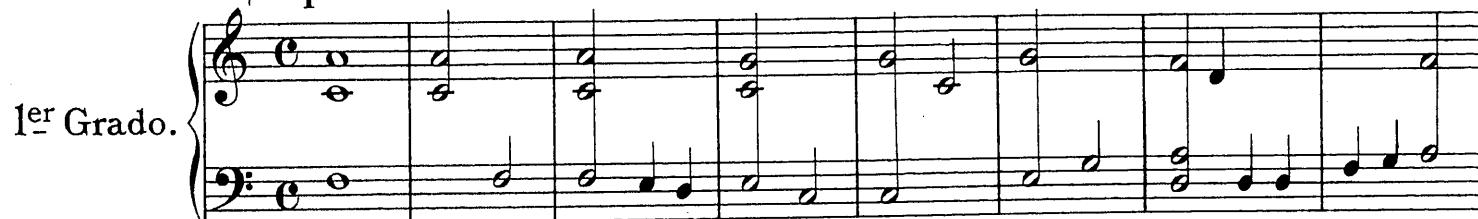
S.



Valeurs justes.

Nicht verkürzt.

C Apriesa. Vite. Schnell.



*) Aquí se siguen 7 diferencias fáciles sobre guárdame las vacas y cada diferencia se conocerá donde estuviere la señal § En el discante del Conde Claros se hallarán redobles y diferencias de que se aprovechará el que tuviese mano y habilidad para tañer sobre otras cosas.

Suivent 7 variations sur le „Guárdame las vacas“, chacune d'elles est marquée par le signe § Le déchant du „Conde Claros“ contient des transpositions et autres variantes à l'usage de ceux qui possèdent assez de virtuosité pour exécuter d'autres choses.

Hier folgen 7 leichte Bearbeitungen (diferencias) über „guárdame las vacas“. Der Beginn der einzelnen Variationen ist durch das Zeichen § markirt. Im Discant des „Conde Claros“ finden sich Transpositionen und andere Ausführungen, welche die Fertigkeit und Geschicklichkeit auch für das Spiel anderer Sachen sehr fördern werden.

**) Siguen las seys diferencias sobre el tenor del Conde Claros.

Suivent les 6 variations sur le „Conde Claros.“

Folgen die 6 Diferencias (5 Variationen) über die Melodie des Conde Claros.

Compàs algo levantado.

Mesure vive.

C *Tempo etwas lebhaft.*

5^a
Diferencia.

S.

Siguen las diferencias.
Suivent les variations.
Hier folgen die Variationen

Diferencias sobre la pavana real.

Variations sur la Pavane royale.

Variationen über die Königspavane.

C Apriesa. Vite. Schnell.



Villancicos.

Valeurs justes.

Nicht verkürzt.

Apriesa. Vite. Schnell.

Nº 1.

La be -

The first system of music for 'Villancicos. Nº 1.' is in 2/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest for four measures, followed by a half note 'La' and a half note 'be' with a dash. The piano accompaniment consists of a treble and bass staff with various chords and moving lines.

lla mal ma - ri - da - da,

The second system continues the piece. The vocal line has a half note 'lla' followed by a half note 'mal', then a half note 'ma' with a dash, and a half note 'ri' with a dash, followed by a half note 'da' with a dash and a comma. The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

De las mas lin - das que vi. A -

The third system shows the vocal line with a half note 'De', a half note 'las', a half note 'mas', a half note 'lin' with a dash, a half note 'das', a half note 'que', a half note 'vi.' with a dash, and a half note 'A' with a dash. The piano accompaniment continues.

cuér - da - te quan a - ma - da

The fourth system concludes the piece. The vocal line has a half note 'cuér' with a dash, a half note 'da' with a dash, a half note 'te', a half note 'quan', a half note 'a' with a dash, a half note 'ma' with a dash, and a half note 'da'. The piano accompaniment continues.

Se - ño - ra fu - is - te de mi.

Valeurs moitié.

Werthe auf die Hälfte verkürzt.

Apriesa. Vite. Schnell.

Nº 2.

Don-de son es - tas se - rra - nas? Del pi - nar de Á - vi - la

son. Don-de son es - tas se - rra - nas? Del pi - nar de Á -

vi - la son.

sic

»Anmiquet.« Versos de Gratia Dei, cronista de los Reyes Católicos.

Texte de Gratia Dei, Chroniqueur des Rois catholiques.

Text von Gratia Dei, Chronist der katholischen Könige.

*) Errata? será:
Fehler? wohl:

(Allegro.)

Nº 3.

O! que en la cum - bre, O! que en la

cum - bre es el pe - ca - do de u - so y cos - tum - bre.

Ay! Je - sús! que el bien se con - su - me.

Segunda diferencia de redoble.

Seconde Variation avec battement sur la caisse du luth.

Verzierte Wiederholung.

O! que en la cum - bre, O! que en la cum - bre

es ya el pe - ca - do de u - so y cos - tum - bre.

Ay! Je - sús! que el bien se con - su - me.

Y muera en las on - das el

mal vi - lla - no; muera en las on - das, mue - ra en las on - das.

(Allegro.)

Nº 4.

De don - de ve - nís a - mo - re? Bien se

yo de don - de, bien se yo de don - de de don -

de ve - nís a - mo - re; De don - de ve - nís a -

mo - re? Bien se yo de don - de, bien se yo de don - de,

Copla.

bien se yo de don de. Ca ba lle ro de me

su ra, ca ba lle ro de me su ra.

(Allegro.)

Nº 5. Co ro na de masher mo sas y á quien mas le per te nes ce,

Hà ya la; pues la me res ce.

(Allegro.)

Nº 6.

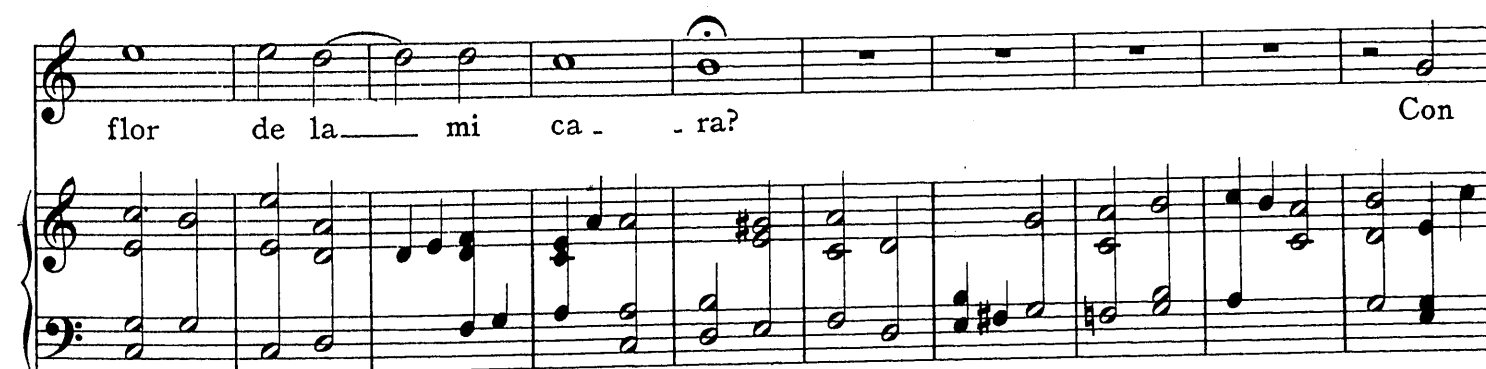
Des - po - só - se - te tu a - mi - go Juan

Pas - tor, Ay! que si, por mi do - lor; Ay!

que si, por mi do - lor; Ay! que si, por mi do - lor.

(Moderato.)

Nº 7.



(Allegro.)

Nº 8.

Co - mo pue - do yo vi - vir, que el re -

me - dio tras que an - do No tie - ne co - mo, ni

cuan - do. El co - mo, no pue - de ha -

be - llo; El cuan - do, se ha de es - pe - rar; Mas

hay siem-pre en mi pe - sar, cuan - do y co - mo pa - de - ce - llo.

— Co - mo po - drè sos - te - ne - llo y el—

— re - me - dio tras que an - do, No — tie - ne co -

mo ni cuan - - - do, co - mo ni cuan - - do.

Esta cancion está cōtra hecha à otra francesa.

Cette chanson est imitée d'une chanson française.

Dieses Lied ist die Nachbildung eines französischen.

Entònase la voz 2ª en 3º traste. Compàs apresurado.

Entonner la voix sur le 3^{me} sillet de la 2^{me} corde. Mesure assez vive.

Die Singstimme beginnt im Einklang mit dem 3. Bund der 2. Saite. Tempo ziemlich schnell.

Nº 9.

Ar - gi - mi - na *) nõ - bre - le diò.

La lo - ba san - tos e - xemplos, Con - tà - ça la res - tau - rò. El - vi - ra

la li - ber - tò. Dos Hermi - sel - das mil

tem - plos. San - cha ca - sò, San - cha ca - sò las don -

*) Eugenia.

**) Correcture manuscrite.
Handschriftlich verbessert.

ze.las. U - rra - ca, — flor de las be -

llas. — Be-ren - gue-la muy pom-po - sa. I -

sa - bel en to-da co - sa, I - sa - bel en to-da co-sa,

I - sa - bel en to-da co-sa, Per - fi - cion de — to-das — e - llas.

Cancion. »Señora si te olvidaré.«

Entônase la voz en la 1ª en vacío.

Entonner la voix sur le 3^{me} sillet de la 1^{re} Corde.

Die Singstimme beginnt im Einklang mit der leeren ersten Saite.

Valeurs justes.

Nicht verkürzt.

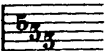
C Despacio. Lent. Langsam.

Se - ño - ra, si te ol - vi - da - - re, La — mi dies.tra ol - vi - de

à mi; Ni si ja - mäs — me a - - le - gra -

re, — Si. no el tiempo que llo - ra - - re Quan - do es - tè au - sen -

- te — de ti. Pé - gue - se à mis pa - la - da - res

*)  Errata? Serà sol 5 en 5ª?
 Errata? Peut être sol au lieu d'ut (5^e sillet de la 5^e Corde.)
 Fehler? vielleicht g statt c' (5 auf der 5. statt 4. Saite.)

mi len-gua y pier - da su _____ ser,

— Cuan-do à mi te me ol - vi-da' - res, que mas va - - le

mil pe - sa - res _____ por ti, que nin - - gun,

que nin - gun pla - - cer. _____

sic

Entônase la voz prima en 3º traste.
 Entonner la voix sur le 3^{me} sillet de la 1^{ère} Corde.
 Der Gesang beginnt beim 3. Bund der 1. Saite.

Ja - - màs, co - - sa que qui - sie - - se, Nun - -

ca la vi ni ha - - llo Y_____ la que

no_____ de - - se - - é,_____ Que lue - - go

no_____ se cum_____ plie - - - - se.

Proverbios.

Proverbes. Sprüche.

(Allegro.)

De ha - cer lo que ju - rè, Que ja -

màs no lo ha - ria, Cuan - do ju - gan - do de - ci - - a: De es -

ta a - gua no be - ve - rè; Li - be -

ra nos Do - mi - né, Li - be - ra nos Do - mi - - nè.

Avec la même musique les deux couplets suivants.
 Mit derselben Musik die beiden folgenden Verse.

2ª Del trabajo que no alabo
 Que es pecar sin correccion
 Que, pues lleva à perdicion
 Es mal parto y hija al cabo;
 Libera nos Dominé.

3ª Del que medra con engaños,
 Del que llora cuando llueve,
 Del que huye cuando debe
 Y del moro de ochenta años;
 Libera nos Dominé.

Soneto. a 2.

Sonnet à deux voix. Zweistimmiges Sonett.

C (Allegro assai.)

E - u - la - lia Bor - go -

ne - la ver - nan. E - u -

la - lia Bor - go - ne - - - - - la.

Esto que sigue algo despacio y en llegando al 3 compàs aprisa.
 Le suivant un peu lent jusqu'à la 3^{me} mesure qui est vive.
 Das folgende etwas ruhiger bis zur Erreichung des schnellen 3. Takts.

(Moderato.)

E - u - la - lia de tar - pe - ya ver - nan.

(Allegro.)

A - bun - rro se - - gar a -

bun - rro se - - gar tar - pe - ya ver - nan.

E - u -

la - lia bor - ga - - - ne - - - - - la.

Tórnase al principio de este soneto y acabarse ha en el primer calderón.

Oñ reprend da capo, pour finir au premier point d'orgue.

Hier wendet man sich wieder zum Anfang des Sonetts und schliesst bei der ersten Fermate.

Soneto.

(Allegro.)

A mon - te sa - le el a - mor _____ de la Is - la

muy nom - bra - da, _____ don - de Ve -

nus es hon - ra - da y él te - ni - do por Se - ñor;

donde Venus es hon - ra - da y él te - ni - do por Se - ñor.

Romance. (Las coplas de Calainos) N° 1.

(Allegro.)

Ya ca - val - ga Ca - la - y - nos

The first system of the musical score. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass staves). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note G4, and then a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment starts with a series of chords and moving lines in both hands.

à la sombra de u - na verde o - li - va,

The second system of the musical score. The vocal line continues with a half note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment continues with similar harmonic patterns.

sin po - ner piè en el es - tri - bo.

The third system of the musical score. The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note G4, and then a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment continues with similar harmonic patterns.

Cavalga de ga - llar - di - a, de gallar - di - a.

The fourth system of the musical score. The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note G4, and then a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment continues with similar harmonic patterns. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Romance N^o 2.*) *Despacio. Lent. Langsam.*

Los bra - zos tra - y -

- - - go can - - - sa - - - dos, can -

sa - - dos, de

los muer - tos ro - - - de - -

*) Le genre et la disposition du chant font supposer que cette composition fut écrite, afin que le chanteur puisse „hacer garganta“ Peut-être appelait-on ainsi les vocalises du canto flamenco. Musique et paroles semblent très anciennes.

Die ganze Art und Anlage dieser Melodie legt die Vermuthung nahe, dass dieselbe geschrieben ist, dem Sänger Gelegenheit zu geben zum hacer garganta, darunter verstand man wahrscheinlich die Coloraturen des niederländischen Gesangs. Musik und Text scheinen sehr alt.

First system of a musical score. The vocal line (treble clef) consists of a series of half notes with a slur over them, with the lyrics "ar." below. The piano accompaniment (grand staff) features a complex harmonic structure with many accidentals and a key signature change to two flats.

Second system of the musical score. The vocal line continues with half notes and a slur, with lyrics "Vi" and "à to" below. The piano accompaniment continues with similar harmonic complexity.

Third system of the musical score. The vocal line continues with half notes and a slur, with lyrics "dos los fran ce ses" below. The piano accompaniment continues with similar harmonic complexity.

Fourth system of the musical score. The vocal line continues with half notes and a slur, with lyrics "y no ha llo" below. The piano accompaniment continues with similar harmonic complexity.

à Don Bel - - trán, _____ à Don Bel -

- - trán, _____ Bel - trán _____

(Allegro.)

y ar.ded, co - ra - zon, _____ ar - ded _____

que non vos pue - do yo va - - - ler. _____

Canción de Juan Vazquez.

(Moderato.)

Quien me o - tor - ga - se, se - ño -

The first system of the musical score. It features a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked '(Moderato.)'. The lyrics 'Quien me o - tor - ga - se, se - ño -' are written below the vocal line.

ra, que en el in - fier - no as - con - die -

The second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'ra, que en el in - fier - no as - con - die -'. The piano accompaniment continues with chords and moving lines in both hands.

ses mi al - ma y la de - fen - die - ses

The third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'ses mi al - ma y la de - fen - die - ses'. The piano accompaniment continues with chords and moving lines in both hands.

Por tu - ya y mu - rie - se a - go - ra,

The fourth system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'Por tu - ya y mu - rie - se a - go - ra,'. The piano accompaniment continues with chords and moving lines in both hands.

Has - - ta que de mi par - tie - ses,

El e - - no - jo que en ti

mo - ra, el e-no-jo que en ti mo - - ra.

2^{me} partie (d'après l'index d'Anriquez.)
2. Teil (nach Anriquez' Register.)

Y aunque mil a - ños du - ra - -

ses En tu sa - ña y me ol - - vi - -

da - ses, A - llí te - ni - a re -

po - so; Se - ño - ra, si se - ña - la - ses Un tiem -

po tan ven - tu - ro - so, En que de

mi te a - cor - da - ses, En que

de mi te a - cor - da - ses.

Soneto

à manera de ensalada contrahecho al de Cepeda.

Sonnet

à la manière d'un potpourri de Cepeda.

Sonett

nach Manier eines Quodlibets von Cepeda.

(Allegro.)

Cor-ten es - pa - das, a - fi - la - das lenguas ma -

las; Cor-ten es - pa - das, a - fi - la - das lenguas ma - . las.

Ma - - - ña - - na de San Fran - cis - - - co, le -

van - ta - do me han un di - cho: Que ha - blè con la

ni - ña vir - go. Lenguas ma - las! Corten es - pa - das,

a - fi - la - das len - guas ma - las; Li - be - ra me Do - mi -

ne à la - bis i - ni - - - - quis et a lin - gua

do - lo - - sa e - ru - e - me. Len -

- guas ma - las, len - guas ma - las.

Cor-ten es - pa - das, a - fi - la - das lenguas ma - las; Corten es - pa - das,

a - fi - la - das len - guas ma - las, len - guas ma - - - las.

Soneto italiano.

Sonnet italien. Italienisches Sonett.

(Allegro.)

An - che - li - na, vel an - - che - -

li - - - na, tu che sai del bel can - tar;

fa la lun fe - la, fa la lun fe - la;

Che no - ve - la me sai tu di -

- re? Del cam - po de lo es - pa - ñol,

fa la li lon fe;

fa la le lun fa, fa fa la le lun fa.

Proverbio.

Se - a cuan-do —

re - cor - da - res lo que pen - sares pri - me - ro,

que e - se di - a es el pos - tre - ro, que e - se

di - a es el pos - tre - ro, que e - se di - a es

el pos - tre - ro, que e - se di - a es el pos - tre - ro.

DIEGO PISADOR

Romances.

Nº 1.

Quien . hu - bie - - - se

tal ven - - tu - - ra So - - bre las - - a -

guas del mar, Co - mo hu - - bo el in - fan -

te Ar - nal - - - dos



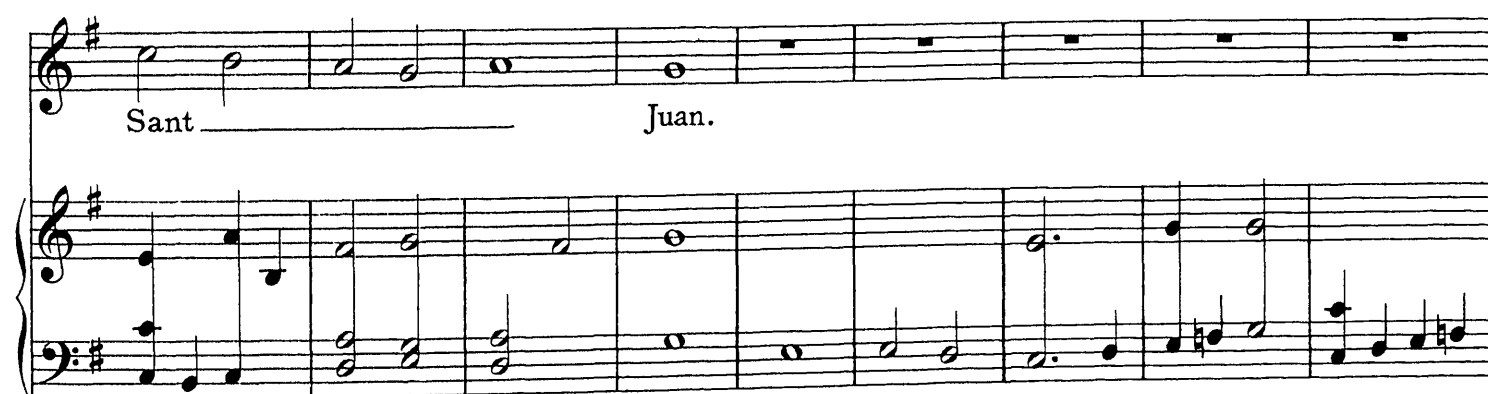
La ma - ña - - na de Sant _____ Juan.

This system contains the first line of music. The vocal line (treble clef) begins with a half note 'La', followed by a quarter note 'ma', a dotted quarter note 'ña', and a half note 'na'. After a two-measure rest, it continues with a half note 'de', a quarter note 'Sant', and a four-measure rest. The piano accompaniment (grand staff) features a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and single notes.



La _____ ma - ña - - na de

This system contains the second line of music. The vocal line has a four-measure rest, followed by a half note 'La', a quarter note 'ma', a dotted quarter note 'ña', and a half note 'na'. After a two-measure rest, it continues with a half note 'de'. The piano accompaniment continues with its established rhythmic pattern.



Sant _____ Juan.

This system contains the third line of music. The vocal line has a four-measure rest, followed by a half note 'Sant', and a four-measure rest. The piano accompaniment continues with its established rhythmic pattern.



La _____ ma - ña - - na de _____ Sant _____ Juan.

This system contains the fourth line of music. The vocal line begins with a half note 'La', followed by a quarter note 'ma', a dotted quarter note 'ña', and a half note 'na'. After a two-measure rest, it continues with a half note 'de', a four-measure rest, a half note 'Sant', and a four-measure rest. The piano accompaniment continues with its established rhythmic pattern.

Nº 2.

La ma - ña - na de Sant Juan, Al tiempo que al -

bo - re - a - ba, Gran fies - ta — hacen los mo - ros Por la ve - ga de Grana -

da. Al tiem - po que al - bo - re - a - ba, Gran fiesta ha - cen

los mo - ros Por la ve - ga de Gra - na - da. Ri - cas al -

ju - bas ves - ti - das De se - da y o - ro la - bra - das.

Nº 3.

Pa - se - á -

- ba - se el rey mo - ro por la ciu - dad

de Gra - na - da, Cuan - do le vi - nie -

ron nue - vas que Al - ha - ma e -

ra ga - na - da. Ay! mi Al - ha - ma!

Nº 4.

Guar - te,

guar - te el Rey Don San - cho. No di - gas

que no te a - vi - so Que del cer - co de

Za - mo - ra, Un trai - dor ha -

bia sa - li - do.

Un trai - - - dor ha - - bi - a sa - - li - - do.

Nº 5. A las ar - mas mo - ris - - co - -

te Si las has en vo - lun - tad, Que si te en - tran

los fran - ce - - ses Los que en ro - me -

ri - a van. Los que en ro - - me - ri - - a van.

Villancicos.

Nº 1.

Si la no - che ha -

ce es - cu - ra y tan cor - to es el ca - mi - no.

Co-mo no ve - nís a - mi - go?

Vuelta.

Co-mo no ve - nís a - mi - ga? Si la
Mi ven -

me . dia no . che es pa . sa . da Y el que me pe . na no — vie . ne;
tu . ra lo de . ti . e . ne Por . que soy muy des . di . cha . da.

Nº 2.

Y con que la la . va .
Là . vo . me yo cui . ta .

rè,
da, La flor de la mi — ca . ra?
Con an . sias y do . lo . res.

Y con que la la . va . rè, Que vi . vo mal — pe . na . da.

Vuelta.

First system of the musical score for 'Vuelta.' It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest for four measures, then enters with the lyrics 'Là - van-se las mo - zas Con'. The piano accompaniment starts with a bass line of eighth notes and a treble line of chords.

Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'a - gua de li - mo - nes; Con a - gua de li - mo - nes.' The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. A '(sic)' annotation is placed above the piano part in the fifth measure.

Third system, labeled 'Nº 3.' It features a vocal line and piano accompaniment in 2/4 time. The vocal line has two lines of lyrics: 'Quien' and 'Por' followed by a long horizontal line. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a treble line with chords.

Fourth system of the musical score. The vocal line has two lines of lyrics: '— tu - vie-se tal po - der' and '— te - ner se - gu - ri - dad'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the previous systems.

— que pu-die - - se no que-rer, À quien quisie - se;

(sic) no que-rer À quien qui - - si - - e - - se.

Vuelta.

Quien tu - vie - - se
Y quien pu - - die -

li - ber - - tad, no que - riendo no que - rer.
se mo - - ver vo - lun.tad.

Nº 4.

Pár - ten - se, partien.do yo -
Y , pues no la de - ja gue.

(sic)

— mis en - tra - ñas; y ván - se à tie - rras ex - tra - ñas
- rra ni sus sa - ñas;

(sic)

Vuelta.

y ván.se à tierras ex - tra - ñas y vánse à tierras ex - tra - ñas.

Vuelta.

Mi co - ra - zon se - des tie - rra Y es - cu - sa - do es el — par - tir.
Sien.do a - ge - no de — vi - vir La pa - sion que en él se en - cie - rra.

Nº 5.

Si te vas à ba - ñar Jua - ni - - - ca —

Di - me à cua.les — ba - ños vas.

Di - me à cua.les ba - ños vàs.

Vuelta.

First system of the musical score for 'Vuelta.' It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains the lyrics 'Jua - ni - ca cuer-po'. The piano accompaniment is in two staves (treble and bass clefs) with the same key signature. It features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Second system of the musical score for 'Vuelta.' It continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics 'ga - rri - do.' and ends with a fermata. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Villancico de Juan Vazquez.

First system of the musical score for 'Villancico de Juan Vazquez.' It is marked 'Nº 6.' and is in 2/4 time. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. It contains the lyrics 'No me lla-mes se-ga la her - ba, si - no mo -'. The piano accompaniment is in two staves (treble and bass clefs) with the same key signature. It features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. A '(sic)' marking is present in the piano part.

Second system of the musical score for 'Villancico de Juan Vazquez.' It continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics 're - na si - no mo - re -'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

na. No me lla - mes se - ga la her - ba, si -

no mo - re - na si - no more -

*)

Vuelta.

na si - no mo - re - na. Un a -

mi - go que yo ha - bi - a.

*) La musique manque.
Hier fehlen ein paar Zeichen.

Endechas.

Poesie de Garcilaso.

Endechas (Elegie.)

Endechas (Elegie.)

Texte de Garcilaso.

Text von Garcilaso.

Flè - ri - da pa - ra mi dul - ce y sa -

The first system of music is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a half note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The piano accompaniment consists of a right hand with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5, and a left hand with a half note G3 and a half note Bb3.

bro - - - sa, mas que la fru - ta del cer - -

The second system continues the melody. The vocal line has a half note G4, a half note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The piano accompaniment continues with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5 in the right hand, and a half note G3 and a half note Bb3 in the left hand.

ca - do - - a - ge - - no, mas que la

The third system continues the melody. The vocal line has a half note G4, a half note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The piano accompaniment continues with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5 in the right hand, and a half note G3 and a half note Bb3 in the left hand.

fru - ta del cer - ca - - do a - ge - - no.

The fourth system concludes the piece. The vocal line has a half note G4, a half note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The piano accompaniment continues with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5 in the right hand, and a half note G3 and a half note Bb3 in the left hand.

Endechas de Canario.

Por.que es da - ma tan - to

que - re - ros, Pa - ra

que es da - ma tan - to que - re - ros; Pa -

ra per - der - me y à vos per - de - ros. Pa - ra

per - der - - me y à vos — per - de - - ros.

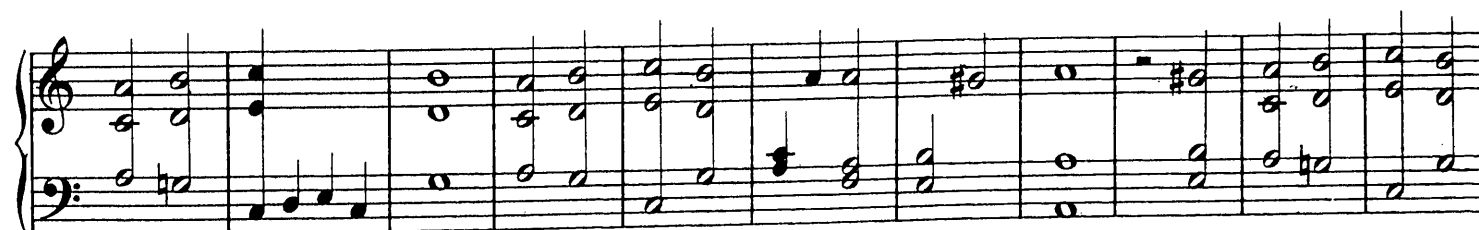
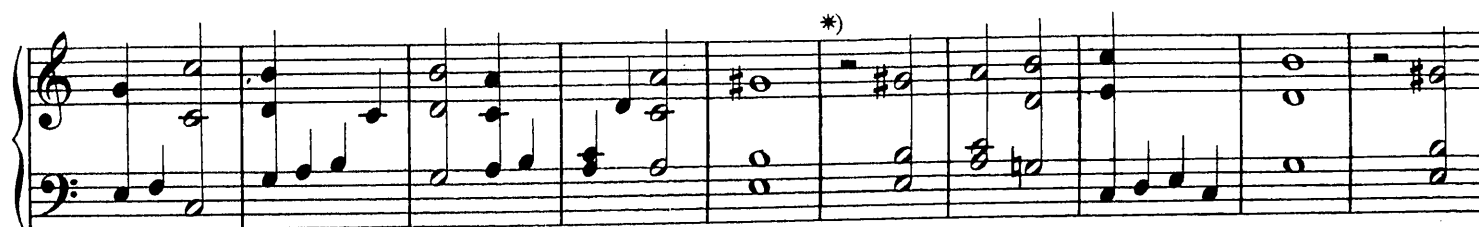
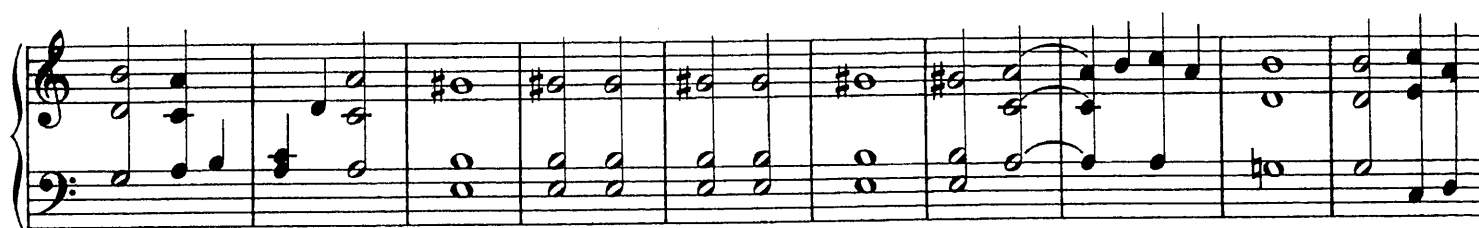
Mas va - lie - ra

nun - - ca — ve - - - ros Pa - - ra per - der -

me y à vos per - de - - ros.

Pavana.

Muy llana para tañer.
 A jouer d'une manière simple.
 Sehr leicht zu spielen.



*) Pause.

MIGUEL DE FUENLLANA

Romances.

Nº 1.

De An - te - que - ra sa - le el mo - ro

De An - te - que - ra se sa - li - a; Car - tas

lle - va - va en su ma - no, Car -

tas de men - sa - ge - ri - a.

Nº 2.

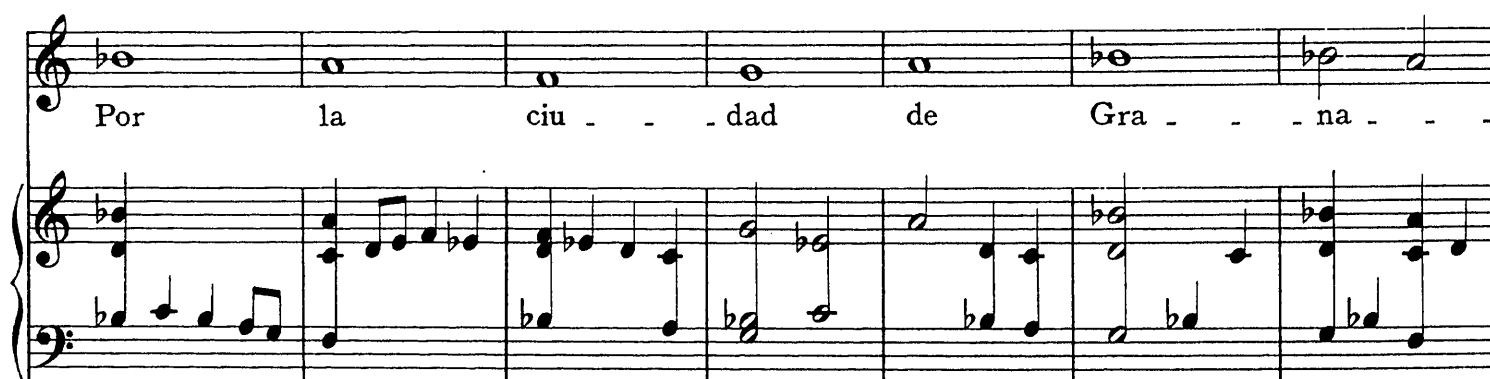
A las ar-mas mo-ris - co - te Si las has de

vo - lun - tad. Los fran - ce - ses son en - tra - dos

Los que en ro - me - ri - a van; Entran

por Fuen-te - rra - bía, Sa - len por San Sebas - tian.

Nº 3.



das Co.mo Al

ha ma e ra ga na da. Ay! mi Al

ha ma! Co.mo Al ha ma

e ra ga na da. Ay! Al ha ma!

Villancicos.

Nº 1.

Con que la la-va-rè La flor de la mi-ca-ra?
Là-vo-me yo cui-ta-da Con an-sias y do-lo-res.

Con que la la-va-rè Que vi-vo
Là-vo-me yo cui-ta-da Con an-sias

Fin.

mal pe-na-da. Lá-van-se las ca-sa-das
y do-lo-res.

Con a-gua de li-mo-nos.

Lá - van - se las ca - sa - das Con a - gua de li - mo - nes. D. C.

D. C.

Nº 2. Como que - reis ma - dre que yo à Dios sir - va

que yo à Dios sir - va Si - guién - do - me el a - mor à la con - ti -

na. Co - mo que - re - is ma - dre que yo à Dios sir - va

que yo à Dios sir - va Si - guiendo me el a - mor à la con - ti - na

à la con - ti - na si - guién - do me el a - mor si - guién - do me el a -

mor à la con - ti - na. Quan - to à Dios mas sir - vo, A - mor

a - mor a - mor mas me si - gue; Quanto à él mas me lle -

go mas me lle - go Màs me per - si - gue.

Tal vi - da co - mo es - ta No se quien la - - vi - -

ve. Si - guién - do - me el a - mor à la con - ti - - na,

Como que - re - is ma - dre que yo à Dios sir - - - va

Si - guién - do - me el a - mor à la - - con - ti - - na

Si - guién - do - me el a - mor Si - guién - do - me el a - mor à la con - ti - - na.

Nº 3.

Vos me matas - tes ni - ña en ca - be - llo,

Vos me ha - beis muer - to vos me ha - beis muer - to.

Vos me ma - tas - tes ni - ña en ca - be - llo, Vos me ha -

beis muer - to vos me ha - beis muer - to.

Ri - be - ras de un rio ri - be - ras de un rio!

Vi mo - za vir - go ni - ña en ca - be - llo. Vos me ha -

beis muer - to. Vos me ma - tas - tes ni - ña en ca - be - llo,

Vos me ha - beis muer - to Vos me ha - beis muer - to.

Villancicos à 3: Juan Vazquez.

Nº 1.

Ay! que non o-so mi-rar ni ha-cer del o - jo mi-

rar ni ha-cer del o - jo. Ay! que no puedo de-ci-ros lo que

quie-ro. Ay! que non o-so mi-rar ni hacer del o -

jo. Ay! que no pue-do de-ci-ros lo que quie-ro de-ci-ros

(sic)

lo que quie - ro Y si os mi - ro y si os mi - ro con te - mor de e - no -

ja - ros, Doy un sus - pi - ro Doy un sus - pi - ro y pa - so sin ha - bla -

ros. To - do es a - ma - ros y na - da lo que es - pe - ro. Ay! que non

o - so mi - rar ni ha - cer del o - jo. Ay! que no pue - do

de - ci - ros lo que quie - ro, de - ci - ros lo que quie - ro.

Nº 2.

Dué-le-te de mi Se - ño-ra, Se - ño - ra dué-le - te de mi dué - le-te de

mi. Que si yo pe - nas pa-dez.co Todas son se - ño-ra por ti se - ño-ra

por ti se - ño-ra por ti. El di - a que no te ve - o Mil a - ños son

para mi; Ni des - can - so ni re-po-so, Ni ten-go vi-da sin ti, Ni ten-go

vi-da sin ti. Los di-as no los vi-vo Sos-pi-ran-

do siem-pre por ti. Donde es-tàs que no te ve-o? Al-ma mi-a

que es de ti? Alma mi-a que es de ti? Dué-le-te, de mi Seño-ra

Se-ño-ra dué-le-te de mi dué-le-te de mi. Que-si yo- penas pa-

dezco Todas son seño-ra por ti se-ño-ra por ti se-ño-ra por ti.

Nº 3.

De los à

la mos ven go ma dre. Co mo

los me ne a el ai re! De los

(sic)

à la mos ven go ma dre,

(sic)

De ver co - mo los me - ne - a el ai - re.

De ver co - mo los me - ne - a el ai - re.

(sic)

De los à - la - mos

de Se - vi - lla

(sic)

De ver à mi lin - da a - mi - ga.

De ver co - mo los me - ne - a el ai - - - re.

De los à - - la - mos ven - - go ma - - - dre,

De ver co - mo los me - ne - a el ai - - - re.

De ver co - mo los me - ne - a el ai - - - re.

Nº 4.

No me ha - ble - is Con - de, de amor en la ca - lle; —

Ca - ta que os diran ma - le Con - de,

la mi - ma - dre. Con - de, la mi ma -

dre. No me ha - ble - is Con - de, de a - mor en la ca - lle;

Ca - ta que os di - ran — ma - — le Con-de, — la mi —

ma - dre. Con-de, la — mi — ma - — dre. Ma - ña - na i - rè Conde à la -

var al ri - — — — — o. Ma - ña - na i - rè Con-de à

la - var al ri - — — — — o. A - llà me te - ne -

is Conde à vues - tro ser - vi - cio. Ca - ta que os di - ran ma -

- le Con - de la mi ma - dre. Non me ha - bleis Conde

de amor en la ca - lle; Ca - ta que os di - ran ma - le Con -

de la mi ma - dre. Conde la mi ma - dre.

Nº 5.

Quie - ro dor - mir y no pue - do Que el a -

mor me qui - ta el sue - ño. Quie - ro dor - mir y no pue -

do Que el a - mor me qui - ta el sue - ño. Que el

a - mor me qui - ta el sue - ño. Man - da pre - go - nar el Re - y

Por Gra - na - da y por Se - vi - lla, Que to - do hombre e - na - mo -

ra - do Que to - do hombre e - na - mo - ra - do, Que se ca - se con su

a - mi - ga. Que el a - mor me qui - ta el sue - ño.

Que ro dor - mir y no pue - do Que el a - mor me qui -

ta el sue - ño. Que se ca - se con su

a - mi - ga. Que ha - rè tris -

- te cui - ta - do! Que e - ra ca - sa - da la mi -

a. Que el a - mor me qui - ta el sue - ño. Que.

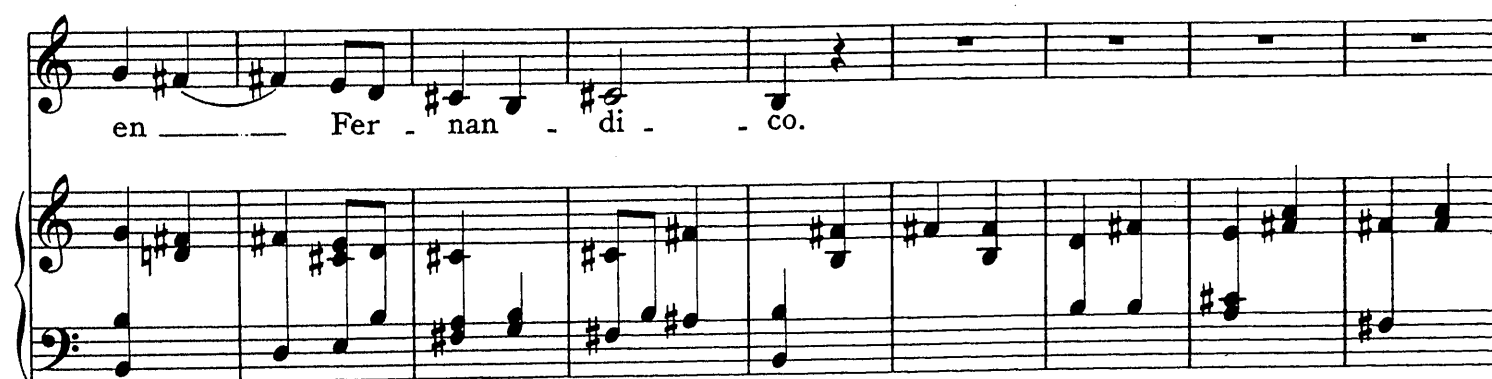
- ro dor-mir y no pue - do Que el a - mor me qui -

ta el sue - ño. Que el a - mor me qui - ta el sue - ño.

Nº 6.



Pu - se mis a - mo - res



en Fer - nan - di - co.



Ay! que e - ra ca - sa - do; mal me ha

men - - ti - - do.

(sic)

Pues e - ra ca - sa - do

Pues e - ra ca - sa -

do, mal me ha men - ti - - do; mal me - ha men - ti - -

do. Pu - se mis a - mo - res en Fer - nan - - di - -

- - co. Ay! - - que e-ra ca - sa - - do, mal me ha -

men - ti - do. Ay! — que e-ra ca - sa - do, mal

me ha men - ti - do. Cre - í - le cui -

ta - do sus dul - ces en - ga -

ños; Cuan - do vi mis da - ños —

no me va - liò na - da.

Soneto à quatro de Pedro Guerrero.

O! mas du - ra que mar - mol à mis que - - -

- - - - jas Y al en - cen - di - do fue - go en que me que -

mo Màs e - la - da que nie - - ve Ga - la - te - a;

Es - to - y mu - - ri - en - do y a - ún la vi - da

(sic)

te - - mo. Tè - mo-la con ra-zòn Tè - mo-la con — ra -

zon — Tè - mola con ra - zòn pues tu me de - - xas Que no

hay sin ti el vi - vir pa - - ra que se - a. Ver -

guen-ça he, que me ve - - a nin-gu-no en tal — es - ta - do.

De ti des-am - pa - ra - do y

de mi mis - mo — yo me co - rro a - go -

ra. De un al - ma te — des - de -

ñas ser se - ño - ra Don - de siem - pre mo - ras - te

no pudien - do de - lla sa - - lir un ho - ra

(sic)

Sa - - lid sin due - - - lo; Sa - lid sin

due - lo, la - - gri-mas co - - rrien - do. Sa - - lid sin due -

(sic)

- - lo; Sa - - lid sin due - lo, là - grimas co - rrien - do.

(sic)

VENEGAS DE HINESTROSA

Recuerde el alma dormida.

CONTRALTO.

TENOR.

BASSO.

Recuerde el al - ma dor - mi - da A - vi - ve el
 Co - mo se pa - sa la vi - da, Co - mo

Recuerde el al - ma dor - mi - da A - vi -
 Como se pa - sa la vi - da, Co - mo

Recuerde el al - ma dor - mi - da A - vi -
 Como se pa - sa la vi - da, Co - mo

se - soy des - pi - er - te con - tem - plan - do,
 se vie - ne la - muer - te tan - ca - llan - do.

se - soy des - pier - te con - tem - plan - do,
 se vie - ne la - muer - te tan - ca - llan - do.

- ve el se - soy des - pier - te con - tem - plan - do,
 se vie - ne la - muer - te tan - ca - llan - do.

Clave de cifra.

Clef de chiffre.

Schlüssel für die Zifferschrift.

5 6 7 I' 2' 3' 4' 5' 6' 7' I'' 2'' 3''

I 2 3 4 5 6 7 I 2 3 4

TIPLE.

ALTO.

TENOR.

BASSO.

*) Tiene poca música popular.

ESTEBAN DAZA

Villancico à 4.

Sans indication de mouvement.

Ohne Tempobezeichnung.

Valeurs justes.

Nicht verkürzt.

Quien te hi - zo, Juan pas - tor, sin ga - sa - jo — y sin pla -
Ya yo per - dí el can - tar y también per - dí el ta - -

zer? Que tu a - le - gre so - li - as ser. Quien te hi - zo Juan
ñer. Que yo a - le - gre so - li - a ser.

pas - - tor, sin ga - sa - jo y sin pla - zer? Que tu a - le - gre so - li - as

ser. Que tu a - le - gre so - li - as ser. Que tu a -

Vuelta.

le - gre so - li - as ser. So - li - as con tus can - ta -
Ya - go - ra cau - sas pe - sa -

res El mal a - ge - no a - le - grar;
res A quien te quie - re es - cu - char.

Otro villancico viejo fácil à tres.

Villanelle ancienne et
facile à 3 voix.

Ein anderes altes leichtes
dreistimmiges Villancico.

Valeurs justes.
Nicht verkürzt.

C Despacio. Lent. *Langsam.*

Da - me a - co - ji - da en tu ha -
Mi - ra que el tiem - po se en - sa -

to Buen pas - tor que Dios te
ña Pas - tor - ci - co Dios

due - la! Ca - ta que en el mon - te ye -

(sic)

la. Ca - ta que en el mon - te ye - la.

Vuelta.

Es - ta no - che en tu ca - ba - ña

Que de a - mo - res las - ti - ma - do

A - co - je al tris - te cu - y - ta - do,

An - da por es - ta mon - ta - ña.

Villancico à 4 (Daza?)*)

Señálase la voz de tiple con unos puntillos.

La voix de Soprano est indiquée par des petits points.

Die zu singende Discantstimme ist durch Punkte über den Ziffern hervorgehoben.

Valeurs justes.

Nicht verkürzt.

C Despacio. Lent. Langsam.

Ça-ga - le - ja la de lo ver-de

Ça-ga - le - ja la de lo ver-de, Gra-cio si - ca en el mi - rar

en el mi - rar. Qué - da - te a - dios vi -

da mi - a Que me voy des - te lu - - - gar.

*) Poésie de Guevara (Époque de Charles V.)
Dichtung von Guevara (Zeit Karls V.)

**) Errata?
Fehler?



Que me voy de es - te lu gar. Que me voy de es - te lu - - - gar.

Vuelta.

Yo me voy con mi ga - na - -

do Ça - ga - la de a - ques - te e - - xi - do. No me ve - rás en el

pra - - - do, Entre las yer - bas ten -

- di - do. Des - de a - go - ra me des - pi - - - -

do De mis pa - sa - - - dos pla - ze -

- - - res; Mis mù - si - cas y ta - ñe - res Se vuel - ven en sus - - pi -

rar. Ça - ga - le - ja la de lo ver - de Ça - ga - le - ja .

*) Faute corrigée.
Fehler verbessert.

la de lo ver-de, Gra-zio - si - ca en el _____ mi - rar Gra - cio -

si - ca en el mi - - - - - rar. Qué - da - te a - dios vi - da

(sic)

mi - - - - - a Que me voy des - te lu - - - - - gar.

Que me voy de es - te lu - - - - - gar. Que me voy de es - te _____ lu - gar.

Villancico à 4.

Valeurs justes.
Nicht verkürzt.

Gritos da - ba la mo - re - ni - ca so el o - li - var

sic

*)

Que las ra - mas ha - ze tem - blar.

Gritos da - ba la mo - re - ni - ca so el o - li - var

Que las ra - mas ha - ze tem - blar. Que las ra - mas ha - ze tem -

*) Serà re?
Errata. Peut-être ré à la basse.
Wohl besser à im Bass.

blar. Que las ra - mas ha - ze tem - blar. Que las ra - mas ha - ze tem - blar. La ni -

ña cuerpo — garri - - - do, Mo - re - ni - ca cuer - po ga - rri -

do, Llo - ra - ba su muer - to a - mi - go so el o - li - var

Que las ra - mas ha - ze tem - blar. Que las ra - mas ha -

- ze tem - blar. Que las ra - mas ha - ze tem - blar. Que las ra - mas ha - ze tem - blar.

Villancico à 4.

Valeurs justes.
Nicht verkürzt.

Se -
Que

1. rra - na, don - de dor - mis - tis?
2. Que ma - la ma - la no - che me dis - tis! *)

(sic)

no - che! Se - rra - na don - de dor - mis - tis? Se -
No por lo que ha - beis dor - mi - do, Si -

rra - na con quien dor - mis - tis? Que
no ver con quien dor - mis - tis.

*) Les paroles manquent.
Hier fehlt ein Stück Text.

ma - la no - che me dis - - - tis!

Que ma - la no - che me dis - - - tis!

Vuelta.

A ser con vues - tro ma - ri - - do
Fue - ra la des - di - cha mi - - a *)

*) Ó so - la sin com - pa - ñi - - a.
A tan gran - de co - mo ha si - - do.
(sic) **)

*) Les paroles manquent.
Text fehlt.



Villancico à 4.

Señalase con unos puntillos un tiple de dos que hay.

Un des deux Soprani est indiqué par des petits points.

Die eine der beiden Discantstimmen (die singende) ist mit Punkten über den Ziffern ausgezeichnet.

Valeurs justes.

Nicht verkürzt.

Mi-ra Juan lo que te di-je, No se te ol-

- vi - de No se te ol - vi - de. Mi-ra Juan lo que te di-je en barrioa-
Que me cor-tes u-na rue-ca de a-quel ci-

ge - no,
rue - lo.

De a-quel ci - rue - lo, di-je, No se te ol - vi - de, No se te ol - vi - de.

Villanesca de Francisco Guerrero à 4.

Valeurs justes.

Nicht verkürzt.

♩ Despacio. Lent. Langsam.

Pra - do ver - de y flo - ri - do Pra - do ver -
El fres - co y man - so vien - to El fres - co y

de y flo - ri - do, Fuen - te cla - ra, a - le - gres
man - so vien - to que os a - le - gra, es - tà do

ar - bo - le - das y som - bri - as; Pues ve - ís las pe - nas
mis sus - pi - ros in - fla - ma - do Y pues os ha da -

mi - as ca - da o - ra, Con - tad las blan - da - men -
ña - do has - ta a - go - ra, Pe - did vues - tro re - me -

te, Con - tad - las blan - da - men - te à mi pas - - to -
 dio, Pe - did vues - tro re - me - dio à mi pas - - to -

ra. ——— Que si con mi - go es du - - ra, Qui -
 ra. ———

ça la a - blanda - rà vues - tra fres - cu - - - - ra. Qui - ça —

— la a - blan - da - rà vu - es - - tra fres - cu - - - - ra.

Villanesca à 4 de Caballos (Ceballos?)

Voz de barítono.
Pour Baryton. Für Bariton.

Valeurs justes.

Nicht verkürzt.

♩ Despacio. Lent. Langsam.

Di - me man - so vien - to Si vis - te a mi pas - to -

ra, Si ya de mi se a - cuer - da, Si ya de mi se a - cuer - da y

don - de mo - - ra. Si tie - ne pensa - mien - to Vol -

ver por es - ta tie - rra Y ver los al - tos pi - nos de es - ta sie - -

(sic)

rra de es-ta sie - rra, En cu - ya som-bra tanto des-cansa - ba.

Las fuentes do mi - ra - ba su rostro y sus ca - be - llos.

— Que nunca vi do el sol, Que nunca ví do el sol, Que nun-ca vido el sol o-tros mas

be-llos. Que nunca vi do el sol o-tros mas be - llos o - tros mas be - llos.

*) Sarà errata?
Devrait être?
Fehler? Wohl?

Villanesca à 4 de Guerrero.

A-dios! A-dios ——— ver-de ri-be-ra, a-dios a-dios ver-de

ri-be-ra y ——— pra-de-ri-a Donde yo algun di-a, es-tan-do

mas con-ten- - to, mas con-ten-to, Que a-go-ra yo me sien-

to, Hol-ga-ba de mi-ra-ros

(sic)

Y mis pe - nas conta - ros Y mis pe - nas con-

ta - ros Pensando que mi mal des - can - sa -

ri - a; Mas ya Mas ya vién - do os di - rè,

pa - sò foli - a. Mas ya vién -

do os di - rè, Pa - sò fo - li - a Pa - sò fo - li - a.

Villanesca.

Ay! de mi! Ay! de mi sin ven

tu - - - - - ra! A - mor, quien me ha me - ti - do en

tre tus re - - - - - des, Quien puso en tu pri - sion mi

co - ra - zon Y en car - cel tan obs - - cu - ra

A - mor cru - el a - mor cru - el, in - gra - to, es - qui - - vo,

Qual yo me ve.o, te vea en fue - go vi - vo.

Ay! Ay! que vi - da tan pe - sa - da pe - sa - - da, Es -

- la que das Es - la que - - das a - mor.

Mas - - yo, co - mo per - dí co - mo per.dí mi li - ber -

- - - - - tad Á true-co de u-na mí-se-ra es- - - -

pe-ran - za (sic) Ay! va-na con-fi - an - za! Ay! que gran sin ra -

zon, que mal tan fuer - te! Que es-te re-me-dio

Que es-te el re-me-dio que

so - lo en la muer - te, so - lo en la muer - te.

Villanesca à 4 de Zaballos (sic.)

C Despacio. Lent. *Langsam.*

(sic) (sic)

Pues ya las cla-ras fuen-tes, Pues ya las cla-ras fuen-tes,

Pues ya— las cla - ras fuen - tes, Los cau - da-lo - sos ri - os Al

tris-te son de los sus - pi-ros mi - os de-tie-nen sus corrien - tes,

Las a-ves de este e - gi - do Ol - vi-dan el so -

ni - do Ol - vi - dan el so - ni - do De mi compa - ña y maltam - ^(sic)

bien dolien - tes; Por - que cru - el pasto - ra, Por que cru el pasto - ra

Tu condicion ja - mäs no se me - jo - ra, no se me - jo - ra Tu

condi - cion ja - mäs no se me - jo - ra, no se me - jo - ra, no se me - jo - ra.