



# INTIMATE VIHUELA

valderrábano, fuenllana...

John Griffiths

# INTIMATE VIHUELA

John Griffiths, vihuela

- 01\_ Soneto en el tercer grado [va154 – fol 92v] Enríquez de Valderrábano
- 02\_ Fantasía sobre un pleni de contrapunto [va097 – fol 68v] Enríquez de Valderrábano
- 03\_ Benedictus de la *Missa Ave maris stella* [va131 – fol 86v] Josquin / Enríquez de Valderrábano
- 04\_ Fantasia del author [fu016 – fol 9] Miguel de Fuenllana
- 05\_ Contrapunto sobre el tiple de *Si amores me han de matar* [fu005 – fol 2v] Flecha / Miguel de Fuenllana
- 06\_ Mille regretz, La canción del Emperador [na018– fol 40v] Josquin / Narváez
- 07\_ Soneto en el primer grado [va150 – fol 91v] Enríquez de Valderrábano
- 08\_ Fantasía remedada al Kyrie postrero de la *Missa De beata Virgine de Josquin* [va106 – fol 74] Enríquez de Valderrábano
- 09\_ Diferencias sobre çarabanda [A-Wn, Silva de sirenas] Anón
- 10\_ Fantasia facil [mu007 – fol 7] Alonso Mudarra
- 11\_ Fantasia del author [fu050 – fol 51v] Miguel de Fuenllana
- 12\_ Duo de Fuenllana [fu009 – fol 4] Miguel de Fuenllana
- 13\_ Fantasia del author [fu024 – fol 17] Miguel de Fuenllana
- 14\_ Otras tres diferencias [na033 – fol 89v] Luis de Narváez
- 15\_ Benedictus de la *Missa Pange lingua* [fu002 – fol 1v] Josquin / Miguel de Fuenllana
- 16\_ A tierras agenas [da052 – fol 97] Anón / Esteban Daza
- 17\_ Tres diferencias sobre la pavana [va164 – fol 94v] Enríquez de Valderrábano
- 18\_ Soneto en el primer grado [va153 – fol 92] Enríquez de Valderrábano

Vihuela en la, Ian Watchorn (2012), basada en Belchior Dias  
Sonido y Edición: Thomas Grubb, Mano Music  
Grabación: St Fidelis, Coburg (Melbourne), Australia

John Griffiths

Born in Melbourne, Australia, John Griffiths devotes his life to playing and researching the vihuela, lute, and early guitars. He commenced playing the guitar as a boy but did not discover historical instruments until at university. He gave his first vihuela recital in Melbourne in 1974, and later studied in Europe with Siegfried Behrend, José Luis Lopátegui, Eugen M. Dombois and Hopkinson Smith. Since then he has developed an international career with many lectures and performances throughout Australia and New Zealand, Asia, Europe, South America and the USA. He co-founded pioneer Australian group *La Romanesca* in 1978, and for three decades was director of early music studies at the University of Melbourne. In 2011 he returned to the life of performer and researcher, although he still holds honorary chairs at Melbourne and Monash universities, and a research position at the Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance in Tours. He is the author of more than one hundred books and articles and sees his performing activities as an extension of his research work, exploring little-known repertory and other aspects of historical instrumental practice. He is a Fellow of the Australian Academy of the Humanities and was made an Officer of the Order of Isabel de Catholic for his contribution to Spanish culture.

## John Griffiths

Nacido en Melbourne, Australia, John Griffiths dedica su vida a tocar e investigar la vihuela, el laúd y las guitarras antiguas. Comenzó tocando la guitarra de niño, pero no descubrió los instrumentos históricos hasta comenzar sus estudios universitarios. Ofreció su primer recital de vihuela en Melbourne en 1974, trasladándose poco después a Europa a estudiar con Siegfried Behrend, José Luis Lopátegui, Eugen M. Dombois y Hopkinson Smith. Desde entonces ha adquirido su renombre internacional, pronunciado conferencias y tocado en muchas partes de Australia y Nueva Zelanda, Asia, Europa, Latinoamérica y los EEUU. Fue cofundador en 1978 del grupo pionero australiano *La Romanesca*, y durante tres décadas, director de música antigua en la Universidad de Melbourne. En 2011, decidió volver a una vida de intérprete e investigador aunque mantiene cátedras honoríficas en las universidades de Melbourne y Monash, y un puesto de investigador en el Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance in Tours. Es autor de más de cien libros y artículos sobre música antigua y considera su actividad de intérprete como una extensión de su trabajo de investigador, explorando repertorio poco conocido y diversos aspectos de la práctica de instrumentos históricos. Es académico de la Australian Academy of the Humanities y Oficial de la Orden de Isabel la Católica por su contribución a la cultura española.

## La vihuela íntima

### El espacio histórico

Esta grabación invita al oyente a entrar en el espacio íntimo habitado en siglos lejanos por la vihuela. Es un espacio más pequeño, más silencioso y más personal que muchos de los lugares donde hoy en día se suele escuchar la música en vivo. En la Europa renacentista el concierto público no existía y la música para instrumentos como la vihuela fue creada para ser escuchada en otros ambientes. Los vihuelistas profesionales —los pocos que había— posiblemente tocaban de vez en cuando en grandes festejos cortesanos, pero probablemente estaban acostumbrados más a tocar en los aposentos privados de sus mecenas, encargados de calentar espacios arquitectónicos normalmente severos e impersonal. Profesionales como Luis de Narváez, Miguel de Fuenllana y posiblemente Enríquez de Valderrábano trabajaban en entornos de este tipo, fuera del alcance de todos menos de un círculo reducido de oyentes privilegiados. La mayoría de los demás vihuelistas que se conocen eran aficionados que tocaban para su propio placer, o para deleitar a sus amigos y familiares como un pasatiempo privado, doméstico y social.

La música para vihuela se basa predominantemente en un estilo contrapuntístico. Sus texturas se entrelazan con delicadeza, diseñadas para

que el oyente pueda seguir cada hilo musical en relación a los demás. A veces la música es asombrosamente sencilla, con una transparencia que permite disfrutar de ella sin esfuerzo; otras veces son obras complejas que requieren la participación activa del oyente en desmantelar su denso tejido. Es una música inequívocamente placentera que también contiene desafíos intelectuales nacidos en la complejidad de sus texturas y estructuras, pero es, ante todo, una música que se inclina más hacia la reflexión intimista que a la expresión extrovertida. Es por eso que las descripciones de la época alaban a tañedores singulares con frases que destacan el efecto de “hacer las cuerdas hablar,” una fórmula verbal que invoca la elegancia de su articulación musical, y su capacidad de acariciar y persuadir a sus oyentes con una delicadeza poética musical.

Mucha de la música para vihuela parece haber sido concebida, en primer lugar, para el disfrute del mismo tañedor. Tocar la vihuela se consideraba un pasatiempo provechoso. Sus cualidades ejemplares son probablemente las que vienen de tañer a solas, y el efecto casi meditativo que inspira, y que no debe confundirse con la admonición de las mujeres que tocaban en lugares públicos como un anuncio de su disponibilidad y laxitud moral. Al contrario, tocar la vihuela era un camino hacia un nivel profundo de conocimiento, y hacia la comprensión de las armonías de las esferas que genera el equilibrio entre ánima y cuerpo, y que forma un puente entre la fe cristiana y los ideales humanistas basados en la filosofía pagana de la Antigüedad. Para los tañedores, ade-

más, la vihuela presentaba otro desafío intelectual práctico y particular ya que les obligaba a individuar las voces que en la cifra con que se escribe la música de vihuela no se distinguen.

La naturaleza extremadamente personal de la música de vihuela, sin embargo, no impidió que fuese compartida entre amigos y conocidos en veladas, convites o cualquier otro tipo de reunión social. Jugaba un papel importante en el ambiente doméstico, como una recreación para miembros de comunidades religiosas, tanto como en los contextos cortesanos ya mencionados. Lo que he buscado en esta grabación, entonces, es ese espacio íntimo que es el hábitat natural de la vihuela.

#### Autores y obras

Se usaba la vihuela para acompañar a canciones y para tocar música solista, bien obras compuestas específicamente para instrumentos o arreglos de polifonía vocal. La música en este CD incluye arreglos de canciones profanas francesas y españolas (nos 6, 16), arreglos de secciones de misas polifónicas (3, 15) y varios géneros de música original: fantasías (2, 4, 8, 10, 11, 12, 13), variaciones sobre melodías populares (9, 14, 17) y algunos *sonetos* misceláneos de Valderrábano (1, 7, 18). El programa se basa fundamentalmente en las antologías de mediados del s. XVI: *Silva de sirenas* de Enríquez de Valderrábano (Valladolid, 1547) y *Orphenica lyra* de Miguel de Fuenllana (Sevilla, 1554), colecciones menos conocidas que algunos de los libros que les preceden. Las obras

de estas colecciones que complementan las de Fuenllana y Valderrábano incluyen una fantasía apasionada y disonante de Mudarra (10), junto con la famosa canción de Josquín *Mille regretz* en arreglo de Návarez, y diferencias del mismo autor sobre una variante de *Gúardame las vacas* (14). A éstas se añade el arreglo de Daza de una versión evocativa del villancico anónimo *A tierras agenas, ¿quién me trajo a ellas?* (16), y unas diferencias anónimas sobre la *zarabanda*, copiadas al final del ejemplar de *Siva de sirenas* que se conserva en la Nationalbibliothek de Viena (9). Esta pieza, con su final extraño que parece indicar una obra inacabada, es la zarabanda más antigua que se conserva.

Las obras de Valderrábano comprenden sus diferencias sobre la *Pavana* (17), la forma antigua que pocas décadas después se transformaría en la famosa folía, un par de fantasías y tres *sonetos*, así llamados por no tener otro nombre a ponerles, como las obras que hoy en día llamaríamos nada más que “pieza.” Algunas se basan en canciones, otras en danzas, y otras parecen ser fragmentos de ricercares de laudistas italianos como Francesco da Milano. Aunque no hemos podido identificar un modelo concreto, el *Soneto en el primer grado* [va150] (7) también huele a Francesco, pero no tenemos ningún rastro de los orígenes de las otras dos (1, 18). A Valderrábano le gustaba basar sus fantasías en obras de otros autores, normalmente identificadas en las rúbricas al principio de cada obra. De las dos aquí, la primera (2) se basa en un “*Pleni sunt caeli*” del “*Sanctus*” de una misa no identificada, mientras la segunda (8) procede del segundo “*Kyrie*” de la *Missa De beata Virgine* de Josquin



y comprende de secciones del modelo que alternan con secciones nuevamente compuestas por Valderrábano enlazadas con gran habilidad para ocultar su identidad y la transición entre sí.

Las composiciones de Fuenllana incluyen un arreglo del “Benedictus” del “Sanctus” de la *Missa Pange lingua* de Josquin (15) y una adaptación del villancico a dos voces de Mateo Flecha, *Si amores me han de matar* (5). En esta versión sencilla de una melodía popular, Fuenllana reemplaza el acompañamiento de Flecha con contrapunto instrumental de mayor complejidad y de su propia composición. Las demás obras son originales del autor y comprenden de un *Dúo* (12) que es efectivamente una fantasía a dos voces, y tres fantasías a cuatro voces (4, 11, 13). Estructuradas como motetes sin palabras, éstas son obras magistrales y difíciles, ensayos en contrapunto imitativo que figuran entre las obras instrumentales de mayor envergadura de todo el repertorio renacentista. Pocas obras de la época muestran una mezcla tan exquisita de destreza contrapuntística, osadía armónica y profundidad de expresión.

*John Griffiths*

## Intimate Vihuela

### Historical space

This recording invites the listener into the intimate space that the vihuela inhabited in centuries past. It is smaller, quieter, and more personal than many of the places where it is customary to experience live music today. In Renaissance Europe there were no public concerts and music for instruments such as the vihuela was designed to be heard in a different environment. Professional vihuelists—there were not many of them—may have occasionally played at large festive events at court, but they were probably more accustomed to performing within the private chambers of their patrons where their task was to warm otherwise severe and impersonal architectural space. Professionals such as Luis de Narváez, Miguel de Fuenllana and possibly Enríquez de Valderrábano worked in such surroundings, beyond the reach of all but a small circle of privileged listeners. Most other vihuelists were amateurs who played the instrument for their own enjoyment or for the pleasure of their friends and family, as a private, domestic or social pastime.

Vihuela music is predominant based on intricate counterpoint. Its textures are delicately interwoven, and designed so that the listener can follow each musical thread as it interacts with the others. Sometimes the music is disarmingly simple with a transparency that brings effortless enjoyment; other works are complex and requires the listener's ac-

tive participation in unpicking the closely woven path. It is music that unambiguously brings pleasure to the ear, as well as intellectual challenges arising from the complexities of its textures and structures. It is music that invites inner reflection more readily than extroverted excitement. It is for this reason that the most exceptional vihuelists of the sixteenth century were described as individuals who could “make the strings speak,” a verbal formula that emphasises the elegance of musical utterance, and that praises those players able to make music that could caress and persuade with poetic delicacy.

Much vihuela music appears to have been conceived, firstly, for the players themselves. Playing the vihuela was considered a virtuous pastime. The edifying qualities of vihuela playing are probably those that come from playing alone, from the quasi meditative effect it encourages, and is not to be confused with the admonition of women who played in public as an advertisement of their looseness and availability. On the contrary, playing the vihuela music was a pathway to profound knowledge and towards understanding the harmonies of the spheres that brought body and soul into balance, and that formed a bridge between Christian faith and Humanist ideals grounded in the pagan philosophy of Antiquity. To players, moreover, the vihuela also presented a particular intellectual challenge because it obliged them to unravel the separate voices that are not distinguished from one another in tablature notation in which the music is written.

The highly personal nature of vihuela music, however, did not prevent it from being shared between friends and acquaintances in intimate performance situations. It played an important role in the domestic environment, and as recreation for members of religious communities, as well as in the courtly contexts already described. The aim of the recording, therefore, is to offer a performance that seeks to inhabit that intimate space that was the vihuela’s native habitat.

#### Composers and works

The vihuela was used both to accompany songs and for solo music composed specifically for it, or arranged from vocal polyphony. The music on this CD thus includes arrangements of French and Spanish secular songs (tracks 6, 16), music drawn from sections of polyphonic Masses (3, 15) as well as original music for the vihuela: fantasias (2, 4, 8, 10, 11, 12, 13), variations on popular tunes (9, 14, 17) and some miscellaneous *sonetos* by Valderrábano (1, 7, 18). The program draws principally from the mid-sixteenth century anthologies *Silva de sirenas* by Enríquez de Valderrábano (Valladolid, 1547) and *Orphenica lyra* by Miguel de Fuenllana (Seville, 1554), collections that are not as well known as some of the their predecessors. The earlier works that complement the selection of pieces by Fuenllana and Valderrábano include a passionate and dissonant *Fantasia* by Mudarra (10), together with Narváez’s arrangement of Josquin’s famous chanson *Mille regretz* (6), and some variations on a variant of *Guárdame las vacas* (14). To these

are added Daza's arrangement of a haunting three-voiced villancico *A tierras agenas, ¿quién me trujo a ellas?* (16), and an anonymous set of variations on the *zarabanda* that are copied by hand into the exemplar of Valderrábano's *Silva de sirenas* held in the Nationalbibliothek in Vienna (9). This last piece with its notably anticlimactic ending that suggests it may have been left incomplete, is the oldest known *zarabanda*.

The works by Valderrábano are made up of one of his sets of variations on the *Pavana* (17), the early form of what became the famous folia by the end of the century, a pair of fantasias and three *sonetos*, works for which Valderrábano had no other name, akin to calling them “pieces.” While the roots of none of the three recorded here have been identified, others have proven to be based on songs, dances, and fragments from ricercars by Italian lutenists such as Francesco da Milano. Although no model has been found, this could certainly be the case for the *Soneto en el primer grado* [va150] (7) while there are no clues concerning the origins of the others presented here (1, 18). Valderrábano loved to build his fantasias upon quotations of passages from works by other composers that are often identified in their titles. Of the two here, the first (2) is based on an unidentified setting of the “Pleni sunt caeli” section from the “Sanctus” movement of an unidentified polyphonic Mass, while the second (8) is drawn from the second “Kyrie” of the *Missa De beata Virgine* by Josquin and is composed of sections of

music from the model that alternate with newly composed passages by Valderrábano that are skilfully grafted together to obscure their individual identity.

The compositions by Fuenllana include an arrangement of the “Benedictus” from the “Sanctus” of Josquin's *Missa Pange lingua* (15) and an adaptation of the two-voice villancico by Mateo Flecha, *Si amores me han de matar* (5). In this simple setting of a popular melody, Fuenllana replaces Flecha's accompaniment with a more intricate instrumental counterpoint of his own conception. The other works are entirely Fuenllana's own and comprise a *Duo* (12) that is, in effect, a fantasia in two voices, and three fantasias in four voices (4, 11, 13). Structured as if untexted motets, these are challenging, masterly essays in imitative counterpoint that are among the strongest instrumental compositions of the entire sixteenth century. Few works of the period show a more exquisite blend of contrapuntal dexterity, harmonic boldness, and expressive depth.

John Griffiths

C O N T R A S T E S

---

R E C O R D S