

Chan 0546

CHACONNE

‘Senhora del mundo’

SPANISH
&
PORTUGUESE
VIHUELA SONGS

SARA STOWE
soprano

MATTHEW SPRING
vihuela



Spanish & Portuguese Vihuela Songs

[1]	villancico: Senhora del mundo ¹ <i>Lady of the world</i>	2:27
[2]	villancico: Isabel, perdiste la tu faxa ⁵ <i>Isabel, you've lost your girdle</i>	1:33
[3]	villancico: Tres morillas m'enamoran ³ <i>Three Moorish girls</i>	1:24
[4]	canCIÓN: Partí ledó por te ver ² <i>I departed joyfully to see you</i>	0:46
[5]	canção: Já dei fim a meus cuidados ² <i>I have now put an end to my pangs of love</i>	1:33
[6]	villancico: ¿Quién te traxo el cavallero? ² <i>Who brought you, Knight?</i>	1:31
[7]	romance: Mira Nero ⁷ <i>Nero looks down</i>	2:19
[8]	villancico: Tú, gitana, que adivinas ² <i>You, gypsy, who can read the future</i>	0:57
[9]	romance: Paseábase el rey moro ⁵ <i>The Moorish King was out walking</i>	4:13

[10]	Luis de Narváez: Fantasia ⁵ for vihuela <i>Book 2, No. 4</i>	1:54
[11]	villancico: Yo sonhaba que me ablava ¹ <i>I dreamed that she who died spoke to me</i>	0:47
[12]	villancico: Más vale trocar ³ <i>'Tis better to exchange pleasure for pain</i>	1:16
[13]	romance: Sospirastes, Baldovinos ⁴ <i>You sighed, Baldovinos</i>	5:36
[14]	villancico: Con amores, mi madre ³ <i>With love, mother</i>	1:51
[15]	villancico: Paguen mis ojos ³ <i>Let my eyes pay up</i>	1:27
[16]	Luis Milán: Fantasia No. 8 ⁴ for vihuela	2:26
[17]	canCIÓN: Claros y frescos ríos ⁶ <i>Clear, fresh streams</i>	1:47
[18]	soneto: O gelosia de amanti ⁶ <i>O jealousy of lovers</i>	2:36
[19]	canCIÓN: Prado verde y florido ⁸ <i>Green and flowery meadow</i>	1:36

[20]	romance: La mañana de San Juan ⁹ <i>On the morning of Saint John</i>	4:10
[21]	villancico: Tres moricas m' enamoran ³ <i>Three little Moorish girls</i>	2:03
[22]	romance: Sobre Baça estaba el rey ³ <i>The King was surveying Baza</i>	2:56
[23]	Luis de Narváez: Mille Regretz ² for vihuela	2:51
[24]	canCIÓN: Con mi dolor y tormento ² <i>Given my pain and torment</i>	1:33
[25]	villancico: A la villa voy ² <i>To town I go</i>	1:13
[26]	Luis Milán: Pavana ⁴ for vihuela	1:29
[27]	lamentación: ¡Como está sola mi vida! ³ <i>How alone my life is!</i>	1:59

TT= 57:48

Sara Stowe soprano
Matthew Spring vihuela

1 from the Cancionero musical de biblioteca nacional de Lisboa collection
2 from the Cancioneiro musical d'Elvas collection
3 from the Cancioneiro musical de Palacio collection
4 from Luis Milán's Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro
5 from Luis de Narváez' Los seys libros del Delphin de música de cifras para taner vihuela
6 from Alonso Mudarra's Tres libros de música en cifras para vihuela
7 from Juan Bermudo's Declaración de instrumentos musicales
8 from Esteban Daza's Libro de música en cifras para vihuela intitulado El Parnasso
9 from Diego Pisador's Libro de música de vihuela

Instruments played:
Vihuela in A by Stephen Barber 1988
6-course lute in G by Paul Thomson 1983
4-course renaissance guitar in A by David Simmons 1990
Pitch: A = 440 Hz

Spanish & Portuguese Vihuela Songs

In Valladolid in 1469, the Valencian Pope Alexander VI officiated at the wedding of Ferdinand II of Catalonia-Aragón and Isabel I of Castille and León. This event was the beginning of the unification of the two kingdoms, and they were formally joined on the death of John II ten years later. Though the union was little more than formal at first, it was to prepare the ground for the tremendous events that took place following the Wars of Succession: the conquest of the Kingdom of Granada, the advent of the Inquisition, the expulsion of the Jews and of the Moors, and Columbus's voyage to the New World.

All these events brought the two kingdoms closer together, and the rich resources of the Spain of the *Reyes Católicos* (Catholic Monarchs: a title conceded to Ferdinand and Isabel in 1496 by the Pope) was what facilitated that period of prosperity in all artistic fields which has often been referred to as the 'Siglo de Oro', the 'Golden Age'. It should be noted that the fortunes – both political and cultural – of Portugal were closely interwoven with those of Spain

during the whole of this period, and in particular after 1578, the date of the battle of Alcácer-Quibir at which the Portuguese army was almost completely destroyed by the Moors and King Sebastian killed. This fact contributed directly to the political instability which enabled Spain to dominate Portugal for so long.

The secular and courtly music produced during this period is quite equal in stature to the sacred polyphony; indeed, it would be strange were it not so, since many composers (Anchieta, Guerrero, and Vázquez, to name but three) worked in both fields. The great sources for the secular songs of the early sixteenth century are manuscript songbooks (*cancioneros* in Castilian, *cancioneiros* in Portuguese); the most famous three Spanish collections being the *Cancionero de la Columbina*, the *Cancionero de Palacio*, and the *Cancionero de Medinaceli* to which must be added the Portuguese *Cancioneiro musical e poético da biblioteca pública Horténsia* (Elvas). This corpus of music was substantially increased by songbooks throughout the sixteenth century, and by

printed collections of vihuela music. Instrumental composers were supported by royal and noble patrons to a far greater extent than Spanish song composers (though Vázquez' *Recopilación de sonetos y villancicos* printed at Seville in 1560 is a notable exception to this rule), so the songs that found their way into print tend to come from collections published by *vihuelistas* who intabulated vocal music by foreign composers as well as works by their fellow countrymen and of their own authorship. For this recording songs and instrumental solos have been taken from a number of publications of this kind: Luis Milán's *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro* of 1535, Luis de Narváez's *Los seys libros del Delphin* of 1538, Alonso Mudarra's *Tres libros de música en cifras para vihuela* (1546), Diego Pisador's *Libro de música de vihuela* (1552), Esteban Daza's *Libro de música en cifras para vihuela intitulado El Parnasso* (1576), and the theorist Juan Bermudo's *Declaración de instrumentos musicales* of 1555.

In stylistic terms, the manuscript *cancioneros* produced a corpus of songs with certain Iberian characteristics. At first sight it may appear that musically this repertoire is somewhat simplistic in comparison with

Franco-Flemish secular music of the generation after Josquin. In a sense this is true, but it was this very economy of means that enabled Spanish and Portuguese composers (like their French and Italian contemporaries) to write music which is often deeply moving in a way quite different from the earlier Franco-Flemish composers, whose interest in more complex musical textures could sometimes be at variance with the immediate impact of a good deal of the poetry they set. The usual musical style of the Iberian repertoire, at least until the middle of the sixteenth-century, was to follow broadly the structure of the poem, in three parts, more or less homorhythmically but with more elaboration at cadential points.

The chief poetic forms – whose subjects are in popular, courtly or pastoral love, or of a religious nature – to be found in the *cancioneros* are the *villancico* (or *vilancete*) and the *canción* (or *cantiga*), both of whose origins appear to stem from the fourteenth-century, and which bear resemblances to the Italian *ballata* and the French *virelai* (the *romance*, the third important genre, was concerned with events with a historical basis, which suited perfectly its solemn, repetitive style). At the time of the troubadours in

Andalusia there existed an Arabic form called the *zéjel*, of similar construction to the *villancico* in that it had solo verses alternating with a choral refrain; but scholars are far from unanimously convinced that there is a direct connection between the two forms. In the *villancico* the structure usually comprises an initial refrain (*estribillo*) followed by one or more *coplas* – verses of different melody and text – and a final return (*vuelta*) to the melody and rhyme of the *estribillo*. The numbers of verses became standardized in the late fifteenth century, with the *villancico* having two or three, and the *canción* usually four.

These characteristics may be found in the majority of the songs contained in the Palacio and Elvas books (the latter copied around 1550, the former in several stages between around 1505 and 1520). The musical and structural similarities between *Partí ledor por te ver* or *A la villa voy* from the Elvas book and Ponce's *¿Cómo está sola mi vida!* or Encina's *Más vale trocar* from the Palacio collection are clearly audible. Indeed, the connections between the two anthologies are very close, since a number of the works in the Elvas book, all listed anonymously, are also found in the Palacio book with their authors named. This is true, for example, of

Encina's *¿Quién te traxo el cavallero?*

Spanish and Portuguese sources dating from later in the sixteenth century, contain works which are rather more contrapuntally elaborate, and treat the texts in a more directly emotional way which recent commentators, following the cue of historians of the plastic arts, have begun to label 'mannerist'. This term has not, however, been properly defined, and is in any case inadequate – in the same way that 'Renaissance' and 'Medieval' are – to describe the variety to be found in these collections. The moving simplicity of *Senhora del mundo* contrasted with the nervous emotional energy of *Yo sonaba que me ablava* (both from the *Cancioneiro da biblioteca nacional de Lisboa*) illustrates this perfectly.

The songs found in the collections of the *vihuelistas* continue what had begun with the great *cancioneros*, and there are many connections between the two repertoires. Guerrero's famous song *Prado verde y florido*, for example, which appears in the *Cancionero de Medinaceli*, was collected by Daza in his *El Parnasso* of 1576 and then reworked with a religious text (*Pan divino, gracioso sacramento*) by Guerrero himself and published in his *Canciones y villanescas espirituales* of 1589. Indeed, Narváez's profoundly beautiful

Paseábase el rey moro, in the way in which its musical restraint paradoxically permits a tremendous emotional intensity, represents one of the peaks of Spanish song writing of any century.

© 1993 Ivan Moody

The accompaniments to these songs are played on the vihuela, lute or four-course guitar. The vihuela was an instrument with a figure-of-eight shape like a guitar but strung like a lute with six courses (five double sets of strings plus a single top string). It was cultivated only in Renaissance Spain, and in the parts of Italy where Spanish influence was strong. A superb repertoire of solos and songs survives for the vihuela in the seven books published for the instrument between 1536 and 1576. While the vihuela was clearly the most popular string instrument for accompanying the voice in Spain at this time, there is good evidence that the lute was also widely used in this role, plus a relative newcomer: the four-course renaissance guitar. The vihuela was played with a finger-plucking technique related to, but somewhat different from that of the lute. This technique was used to exploit a variety of textures: plucked chords, rapid passage work

and strict contrapuntal part writing. The four-course guitar is first called for in Mudarra's vihuela book of 1546. Here the guitar is played with a plucked technique little different from that of the vihuela. However, by 1596 when Carlos Amat published the first Spanish guitar tutor for the four-course and five-course guitar, a strumming technique had developed as well, alongside the plucked.

The song accompaniments on this recording can be divided into those from the published vihuela books and those from the manuscript sources (which were intended primarily for voices). The one exception is the song 'Mira Nero' which appears as one of the example songs in Bermudo's treatise *Declaración de instrumentos musicales* (1555), the most important source on instruments and their use in Spain at this time. The vihuela books all contain songs arranged for the vihuela by the authors. The majority of these arrangements would seem to have been made from versions for three or four-part voices. In many cases we can be fairly sure that the authors of the vihuela books were not the original composers of the songs, as the songs appear in more than one of the books and in earlier sources. Indeed many of the songs celebrate events connected to the

reconquest of Spain that occurred in the fifteenth century or before. These songs may have been originally composed long before they were arranged for vihuela. This all points to the conclusion that the Spanish song repertoire was rich and widely disseminated at this time.

In the published vihuela books often the lower parts are entabulated for the vihuela and the uppermost part is sung. Some of the entabulations keep strictly to the parts, others provide a more florid texture (divisions) with running passages well suited to the vihuela. For these songs we have followed the arrangements in the published books exactly, though some of the songs are played on the lute rather than the vihuela. In the case of the songs from the manuscript sources and the one item from Bermudo's treatise we have followed renaissance practice and arranged the lower vocal parts for either vihuela, lute or four-course guitar. The arrangements for lute and vihuela are either strict entabulations of the lower parts or contain division passages. Likewise in this recording the vocal line has been freely elaborated, in suitable places, as was expected in renaissance Spain. The guitar arrangements use both the plucked and the new strumming techniques.

The solo pieces on this recording are drawn from the books by Milán and Narváez. Milán's book is entitled *El Maestro*, 'the teacher', and is among the most useful of all renaissance tutors. It includes various suggestions on performance, along with forty fantasias, six pavans and four tientos. Milán gives specific indications on tempo and directs the performer to contrast the chordal section *consonancias* with the passage work *redobles*. It must be said that the mood of most solo vihuela music is sombre, but Milán does include a small number of lighter pavans. Narváez's fantasias are altogether more contrapuntal and are comparable to the contemporary keyboard music. Indeed, some of Narváez's pieces for the vihuela were published by Luis Venegas de Henestrosa in Spanish keyboard tablature, which was supposed to suit not only keyboard but also harp and vihuela. Josquin's famous chanson *Mille Regretz* inspired a great number of instrumental arrangements. Narváez's version is perhaps the best known of all solo pieces for the vihuela and is entitled by Narváez 'La canción del Emperador', which may refer to the Emperor Charles V's fondness for Josquin's piece.

© 1993 Matthew Spring

Sara Stowe is one of Britain's most versatile young sopranos, performing a wide range of music, from medieval to contemporary and ethnic music. After piano and harpsichord studies with Virginia Black she went on to study at the Royal College of Music where she won a scholarship and prizes. A British Council bursary and vocal studies in Milan brought her in to contact with Italian composers such as Berio and Donatoni whose music she is regularly invited to perform throughout Italy and in Europe.

In Britain she has sung at the most prestigious venues and festivals in her duo with Matthew Spring and with an impressively diverse range of ensembles including: Sirinu, The New London Consort, The Academy of Ancient Music, Singcircle, Gemini, and the percussionist James Wood.

Matthew Spring studied the lute at the Royal College of Music with Diana Poulton and Jakob Lindberg, and now follows parallel careers as lutenist/hurdy-gurdy player and musicologist. Active as a soloist and continuo player, he is co-founder of the early music groups Sirinu and Les Folies bergères. He has performed in duo with Sara Stowe for five years, recent performances including broadcasts on BBC Radio 4 and Channel 4 television and appearances at major UK music festivals. They have toured extensively in Britain and Europe and commissioned a number of new works for early instruments and voice.

Matthew Spring lectures on early music performance at De Montfort University's Department of Performing Arts, and in Musicology at the London Guildhall University's Department of Musical Instrument Technology. Matthew gained his D.Phil. from Oxford University and writes and lectures on the lute and its music.

Portugiesische und spanische Lieder für die Vihuela

Im Jahre 1469 nahm der aus Valencia stammende Papst Alexander der Sechste in Valladolid die Eheschließung zwischen Ferdinand dem Zweiten von Katalonien-Aragón und Isabella der Ersten von Kastilien und León vor. Mit diesem Ereignis begann ein Prozeß der Vereinigung der beiden Königreiche, der dann zehn Jahre später mit dem Tod Johannes' des Zweiten seinen formellen Abschluß fand. Obwohl dieser Zusammenschluß zunächst in erster Linie eine Formsache war, bereitete er doch den Boden für die gewaltigen Ereignisse, die den Erfolgskriegen folgen sollten: die Eroberung des Königreichs Granada, der Anbruch der Inquisition, die Vertreibung der Juden und Mauren und Christoph Columbus' Reise in die Neue Welt.

All diese Ereignisse führten die beiden Königreiche mehr und mehr aufeinander zu und die reichhaltigen Mittel des Spaniens der sogenannten *Reyes Católicos* (der "katholischen Monarchen" – ein Titel, den der Papst Ferdinand und Isabella 1496 eingeräumt hatte) ermöglichten auf allen Gebieten der Kunst jene Zeit des Reichtums,

die oft das "Siglo de Oro", als das "Goldene Zeitalter" genannt wird. Es ist wichtig anzumerken, daß während dieses ganzen Zeitraums die Geschicke Portugals eng mit denen Spaniens zusammenhingen – und zwar sowohl auf politischem als auch auf kulturellem Gebiet. Dies galt in besonderem Maße nach 1578, als in der Schlacht von Alcácer-Quibir die portugiesische Armee fast völlig durch die Mauren zerstört und König Sebastian getötet wurde. Diese Tatsache trug unmittelbar zu jener politischen Instabilität bei, die es Spanien ermöglichte, Portugal für so lange Zeit zu dominieren.

Die in dieser Zeit entstandene weltliche und höfische Musik steht der geistlichen Polyphonie in nichts nach. Das ist an sich kein Wunder, wenn man bedenkt, daß viele Komponisten der Zeit (wie u.a. Anchieta, Guerrero und Vázquez) auf beiden Gebieten tätig waren. Die reichsten Quellen weltlicher Lieder des frühen sechzehnten Jahrhunderts lassen sich in Liederbüchern in Manuskriptform entdecken (im Kastilischen *cancioneros* und im Portugiesischen *cancioneiros* genannt). Die drei berühmtesten

spanischen Sammlungen sind das *Cancionero de la Columbina*, das *Cancionero de Palacio* und das *Cancionero de Medinaceli*. Zusätzlich muß auch noch das portugiesische *Cancioneiro musical e poético da biblioteca pública Horténsia* (Elvas) erwähnt werden. Das in ihnen enthaltene musikalische Material wurde durch Liederbücher des späteren sechzehnten Jahrhunderts und gedruckte Notensammlungen für Vihuela noch wesentlich erweitert. Komponisten von Instrumentalmusik wurden durch königliche und adlige Gönner in viel größerem Maße unterstützt als Liedkomponisten, und daher finden sich die meisten gedruckten Lieder der Zeit in durch *vihuelistas* herausgegebenen Sammlungen, in denen sie sowohl Vokalkompositionen nicht-spanischer Komponisten als auch die ihrer Landsleute und eigene Werke in Tabulatur umschrieben. (Vázquez' 1560 in Sevilla gedruckte *Recopilación de sonetos y villancicos* stellt eine beachtenswerte Ausnahme dieser Regel dar.) Die Lieder und Instrumentalsoli in der vorliegenden Einspielung entstammen mehreren Veröffentlichungen dieser Art: Luis Miláns *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro* aus dem Jahre 1535, Luis de Narváez' *Los seys libros del Delphin* von 1538, Alonso Mudarras *Tres libros de*

música en cifras para vihuela (1546), Diego Pisadors *Libro de música de vihuela* (1552), Estaban Dazas *Libro de música en cifras para vihuela intitulado El Parnasso* (1576) und der *Declaración de instrumentos musicales* des Theoretikers Juan Bermudo aus dem Jahre 1555.

Vom stilistischen Standpunkt betrachtet ist allen aus den Manuskripten der *cancioneros* gesammelten Liedern ein unverwechselbar iberischer Charakter eigen. Zumindest bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts bestand das Hauptmerkmal der üblichen iberischen Liedkompositionen darin, der Gedichtstruktur strengstens zu folgen. Außerdem waren die Lieder in der Regel dreistimmig und mit Ausnahme der etwas weiter ausgeführten Kadenzpunkte homorhythmisch.

Die beiden gängigsten der unter den *cancioneros* vertretenen Gedichtformen, die sich generell entweder höfische oder pastorale Liebe zum Thema nahmen oder sich mit religiösen Motiven beschäftigten, sind das *villancico* (oder *villancete*) und die *canción* (oder *cantiga*). Beide Formen scheinen aus dem vierzehnten Jahrhundert zu stammen und weisen Ähnlichkeiten mit der italienischen *ballata* und dem französischen *villain* auf. (Die dritte wichtige Form, die

romance, befasste sich mit Ereignissen historischer Natur, wozu sie mit ihrem feierlichen, von Wiederholungen geprägtem Stil hervorragend geeignet war.) Zur Zeit der andalusischen Troubadoure existierte eine arabische Liedform namens *zéjel*, die in ihrer Form dem *villancico* insofern ähnelt, als sich in ihr Solostrophen mit einem Chorrefrain abwechseln. Doch die Musikforschung ist sich keineswegs einig, ob eine direkte Verbindung zwischen den beiden Formen existiert. Der Aufbau des *villancico* besteht in der Regel aus einem ersten Refrain (*estribillo*), gefolgt von einer oder mehreren *coplas* – d.h. in Melodie und Text unterschiedlichen Strophen – und wird dann von einer Rückkehr (*vuelta*) zu Melodie und Reim des *estribillo* abgeschlossen. Im späten funfzehnten Jahrhundert wurde die Strophenzahl des *villancico* auf zwei oder drei und die der *canción* auf grundsätzlich vier festgelegt.

Die hier beschriebenen Merkmale finden sich in den meisten Liedern der Sammlungen Palacio und Elvas. (Die letztere wurde um etwa 1550 kopiert, die erstgenannte in verschiedenen Phasen zwischen 1505 und 1520.) Die Ähnlichkeiten in bezug auf musikalische Struktur und Aufbau zwischen *Partí ledo por te ver* oder *A la villa voy* aus der

Sammlung Elvas und Ponces *¿Cómo está sola mi vida!* oder Encinas *Más vale trocar* aus der Sammlung Palacio sind deutlich zu hören. Die Verbindungen zwischen den beiden Anthologien sind auch sonst sehr eng. So finden sich eine Anzahl von Werken, die in der Sammlung Elvas anonym auftauchen, in dem Buch Palacio mit den Namen ihrer Verfasser wieder. Ein Beispiel ist Encinas *¿Quién te traxo el cavallero?*

In einigen aus dem späteren sechzehnten Jahrhundert stammenden portugiesischen Quellen sind Werke enthalten, die in höherem Maße kontrapunktische ausgearbeitet sind und die ihre Texte in einer eher direkten emotionalen Art und Weise behandeln. Dieser Stil wird oft in Anlehnung an die Terminologie der bildenen Künste als "Manierismus" bezeichnet. In bezug auf die Musik wurde dieser Begriff jedoch noch nicht genau genug definiert und ist in keinem Fall – genauso wenig wie die Begriffe "Renaissance" und "Mittelalter" – ausreichend, um die in diesen Sammlungen anzutreffende Vielfalt zu beschreiben. Um sich dies vor Augen zu führen, braucht man nur den Kontrast zwischen der anrührenden Einfachheit von *Senhora del mundo* und der nervösen emotionalen Energie von *Yo sonhaba que me ablava* zu betrachten.

(Beide entstammen dem *Cancioneiro da biblioteca nacional de Lisboa*.)

Die Lieder in den Sammlungen der *vihuelistas* setzen Tradition der großen *cancioneros* fort, und es bestehen viele Verbindungen zwischen den beiden Repertoiregruppen. Guerreros berühmtes Lied *Prado verde y florido* zum Beispiel, das im *Cancionero de Medinacali* auftaucht, wurde von Daza 1576 in sein *El Parnasso* aufgenommen, um dann von Guerrero selbst mit einem religiösen Text (*Pan divino, gracioso sacramento*) umgearbeitet und 1589 als eins seiner *Canciones y villanescas espirituales* veröffentlicht zu werden. Auch erwähnenswert ist Narváez' herrliches *Paseábase el rey moro*, das in seiner musikalischen Zurückhaltung paradoxerweise eine ungeheure emotionale Intensität erlaubt und dadurch einen der Höhepunkte der spanischen Liedkomposition überhaupt darstellt.

© 1993 Ivan Moody

Die Begleitungen der vorliegenden Lieder werden auf der Vihuela, der Laute oder der vierchörigen Gitarre gespielt. Die Vihuela hatte einen Klangkörper in der Form einer Acht, ähnlich dem der Gitarre, aber die

Besaitung einer sechschörigen Laute und zwar mit fünf Doppelsaiten und einer einzelnen obersten Saite. Das Hauptverbreitungsgebiet des Instrumentes war das Spanien der Renaissance sowie jene Gebiete Italiens, in denen ein starker spanischer Einfluß herrschte.

Eine großartige Sammlung von Solokompositionen und Liedern für die Vihuela bleibt in den sieben Bänden, die zwischen 1536 und 1576 für das Instrument veröffentlicht wurden, erhalten. Während die Vihuela ohne Zweifel zu dieser Zeit in Spanien das für die Liedbegleitung bevorzugte Saiteninstrument war, gibt es doch eindeutige Hinweise, daß sowohl die Laute als auch ein relativ neues Instrument – die vierchörige Gitarre – in dieser Funktion ebenfalls weit verbreitet waren. Die Vihuela wurde mit einer Zupftechnik gespielt, die der Laute zwar ähnelte, sich aber doch in bestimmten Punkten von ihr unterschied. Diese Technik konnte auf verschiedene Art und Weise genutzt werden: zum Zupfen von Akkorden, für schnelle Läufe und für streng kontrapunktische Sätze. Die vierchörige Gitarre wird zum ersten Mal in Mundarras 1546 veröffentlichter Sammlung für die Vihuela verlangt. Die in diesem Falle für die Gitarre benutzte Zupftechnik unterscheidet

sich kaum von der der Vihuela. Bis zum Jahre 1596, als Carlos Amat das erste spanische Lehrwerk für die vier- und fünfstimmige Gitarre herausgab, hatte sich jedoch parallel zu dieser Zupftechnik auch eine Schlagtechnik entwickelt.

Die Liedbegleitungen in dieser Einspielung lassen sich in zwei Gruppen unterteilen und zwar auf der einen Seite diejenigen, die in Sammlungen für die Vihuela veröffentlicht wurden und auf der anderen Seite solche, die aus Manuskriptquellen stammen und in erster Linie für Singstimmen gedacht waren. Die einzige Ausnahme ist das Lied "Mira Nero", das in Juan Bermudos Abhandlung *Declaración de instrumentos musicales* (1555), bei der es sich um die wichtigste Quelle der zu dieser Zeit in Spanien vorkommenden Instrumente und ihrer Nutzung handelt, als Liedbeispiel erscheint. Die in den Sammlungen für die Vihuela enthaltenen Lieder wurden alle von den jeweiligen Verfassern für das Instrument eingerichtet. Der größte Teil dieser Einrichtungen scheint auf drei- oder vierstimmigen Gesangssätzen zu basieren. In vielen Fällen kann man davon ausgehen, daß es sich bei den Verfassern dieser Sammlungen nicht um die Komponisten der Lieder handelt, da eine

nicht geringe Anzahl von ihnen in mehr als einer Sammlung und einige auch schon in früheren Quellen auftauchen. Viele der Lieder befassen sich sogar mit Ereignissen, die mit der Eroberung Spaniens im fünfzehnten Jahrhundert zusammenhängen oder noch weiter zurückliegen. Es kann sein, daß diese Lieder lange vor ihrer Einrichtung für Vihuela komponiert wurden. All diese Umstände deuten darauf hin, daß Spanien zu dieser Zeit über ein reichhaltiges und breitgefächertes Liedrepertoire verfügte.

In den veröffentlichten Sammlungen sind die Unterstimmen für die Vihuela in Tabulatur notiert und die Oberstimme wird gesungen. Einige dieser Tabulaturumschriften halten sich streng an die ursprünglichen Stimmen, während andere blumiger ausgeschrieben sind, mit *divisions* (Teilungen) und Läufen, für die sich die Vihuela gut eignet. Für die Lieder dieser Kategorie wurden in dieser Einspielung die in den Sammlungen veröffentlichten Arrangements genau beibehalten, obwohl einige auf der Laute und nicht auf der Vihuela begleitet werden. Im Falle der Lieder, die aus Manuskriptquellen stammen (sowie de einen Komposition aus Bermudos Abhandlung) ist die übliche Renaissancepraxis beibehalten worden, und die Unterstimmen wurden für

Vihuela, Laute oder vierstimmige Gitarre eingerichtet. Die Arrangements für Laute und Vihuela sind genaue Tabulaturumschriften dieser Unterstimmen, aber sie können auch Passagen mit *divisions* enthalten. Ebenso wurde bei dieser Aufnahme die Singstimme im Einklang mit den musikalischen Gebräuchen der spanischen Renaissance an den passenden Stellen frei ausgeziert. Bei den Gitarrenarrangements werden sowohl die Zupftechnik als auch die neue Schlagtechnik verwendet.

Die Solostücke in dieser Aufnahme stammen aus den Sammlungen von Luis Milán und Luis de Narváez. Milán nennt sein Werk *El Maestro*, "Der Lehrer", und es gehört zu den wichtigsten Lehrwerken der Renaissance. Es enthält vielfältige Vorschläge zur Aufführungspraxis sowie 40 Fantasien, sechs Pavenen und vier Tientos. Milán gibt genaue Tempoangaben vor und weist den Ausführenden an, die Akkordteile der *consonancias* mit den Läufen der *redobles* zu kontrastieren. Die im Solorepertoire der Vihuela vorherrschende Stimmung ist größtenteils etwas düster, doch Milán schließt in seine Sammlung auch eine Anzahl heiterer Pavenen ein. Die Fantasien von Narváez dagegen sind im großen und ganzen kontrapunktischer angelegt und durchaus

mit der Musik für Tasteninstrumente der gleichen Periode vergleichbar. Einige von Narváez' Werken für die Vihuela wurden auch wirklich in Luis Venegas de Henestrosas spanischer Tabulatur für Tasteninstrumente veröffentlicht, die sich nicht nur zum Spiel durch Tasteninstrumente, sondern auch für Harfe und Vihuela eignen sollte. Josquins berühmtes Chanson *Mille Regretz* wurde für viele verschiedene Instrumente arrangiert. Bei Narváez' Version dieses Liedes handelt es sich wohl um eines der bekanntesten Solowerke für Vihuela überhaupt. Der Komponist nennt es hier "La canción del Emperador" – ein Titel, der sich wohl auf die Vorliebe, die Kaiser Karl der Fünfte für dieses Lied Josquins hegte, beziehen mag.

© 1993 Matthew Spring
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Sara Stowe gehört zu den vielseitigsten britischen Sopranistinnen. Sie interpretiert sowohl mittelalterliche wie auch zeitgenössische und ethnische Musik. Im Anschluß an Klavier- und Cembalostudien bei Virginia Black studierte sie am Royal College of Music in London, wo sie ein Stipendium sowie verschiedene Preise gewann. Später erhielt sie eine Zuwendung

des British Council und studierte Gesang in Mailand, wo sie mit italienischen Komponisten wie Berio und Donatoni in Berührung kam, deren Werke sie regelmäßig in Europa, hauptsächlich in Italien, interpretiert.

In Großbritannien tritt sie in prominenten Konzerten und bei Musikfestspielen auf, und zwar als Duo mit Matthew Spring und mit diversen Ensembles, darunter Sirinu, The New London Consort, The Academy of Ancient Music, Singcircle, Gemini, und dem Schlagzeuger James Wood.

Matthew Spring studiert Laute bei Diana Poulton und Jakob Lindberg am Royal College of Music in London. Zur Zeit verfolgt er eine zweiseitige Laufbahn, und zwar als Lauten- und Drehleierspieler wie auch als Musikologe. Er betätigt sich als Solist und Kontinuo-Spieler und ist

Mitbegründer der Gruppen Sirinu und Les Folies bergères, die sich auf alte Musik spezialisieren. Seit fünf Jahren tritt er mit Sara Stowe in einem Duo auf, das in letzter Zeit im Radio und Fernsehen (BBC Radio 4 und Channel 4 TV) sowie bei mehreren britischen Musikfestspielen zu hören war. Das Duo, das häufig in Großbritannien und anderen europäischen Ländern auf Tournee geht, hat mehrere neue Werke für historische instrumente und Gesang in Auftrag gegeben.

Matthew Spring, der seinen Dr.phil. an der Universität von Oxford machte, gibt Vorlesungen über die Aufführung alter Musik an der De Montfort Universität und in Musikwissenschaft an der London Guildhall University. Außerdem beschäftigt er sich schriftstellerisch und als Dozent mit dem Thema der Laute und der für Laute komponierten Musik.

Chants espagnols et portugais pour vihuela

En 1469 à Valladolid, le pape Alexandre VI, originaire de Vence, officia au mariage de Ferdinand II de Catalogne-Aragon et d'Isabelle I de Castille et León. Cet événement marqua le début de l'unification des deux royaumes réalisée officiellement dix ans plus tard à la mort de Jean II. Cette union qui, à ses débuts, n'était guère que formelle, allait ouvrir la voie aux événements extraordinaires qui suivirent les guerres de succession: la prise du royaume de Grenade, l'instauration de l'Inquisition, l'expulsion des Juifs et des Maures et le voyage de Christophe Colomb vers le Nouveau Monde.

Ces différents faits rapprochèrent les deux royaumes et la richesse des ressources de l'Espagne des *Reyes Católicos* (Rois Catholiques: un titre décerné par le Pape à Ferdinand et Isabelle en 1496) fut ce qui contribua à la prospérité de cette période qualifiée de "Siglo de Oro" ou "Siècle d'or" dans tous les domaines de la culture. Il convient de souligner que le sort – politique et culturel – de Portugal était intimement lié à celui de l'Espagne au cours de toute cette

période et surtout après 1578, date de la bataille d'Alcaçar-Quivir. Lors de celle-ci, l'armée portugaise fut presque entièrement défaite par les Maures et le roi Sébastien fut tué. Ce fait contribua directement à créer l'instabilité politique qui permit à l'Espagne de dominer le Portugal pendant si longtemps.

La musique profane et la musique de cour de cette période sont d'une importance égale à celle de la polyphonie sacrée. Il serait étrange qu'il n'en soit pas ainsi, étant donné que de nombreux compositeurs (Anchieta, Guerrero et Vázquez pour n'en citer que trois) ont touché à ces divers genres. Les principales sources de la mélodie profane de l'aube du XVIe siècle sont des recueils manuscrits (*cancioneros* en Castillan, *cancioneiros* en Portugais). Les trois recueils espagnols les plus célèbres sont le *Cancionero de la Columbina*, le *Cancionero de Palacio* et le *Cancionero de Medinaceli* auxquels il faut ajouter le *Cancioneiro musical e poético da biblioteca publica Horténsia* portugais (Elvas). Ce corpus musical fut considérablement enrichi par des recueils de mélodies

composées plus tard dans le courant du XVI^e siècle et par des collections imprimées de musique pour vihuela. Les compositeurs de musique instrumentale bénéficiaient davantage de l'appui de mécènes nobles ou royaux que les compositeurs espagnols de mélodies (le recueil *Recopilación de sonetos y villancicos* de Vázquez imprimé à Séville en 1560 est une insigne exception à cette règle). Les mélodies imprimées proviennent en général de collections publiées par des *vihuelistas*, qui avaient noté en tablatures la musique vocale de compositeurs étrangers, des œuvres de leurs compatriotes ou leurs propres compositions. Cet enregistrement consiste en un choix de mélodies et de solos instrumentaux provenant de quelques publications de ce genre: *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro* de Luis Milan (1535), *Los seys libros del Delphin* de Luis de Narváez (1538), *Tres libros de música en cifras para vibuela* d'Alonso Mudarra (1546), *Libro de música de vihuela* de Diego Pisador (1552), *Libro de música en cifras para vihuela intitulado El Parnasso* d'Esteban Daza (1576) et *Declaración de instrumentos musicales* du théoricien Juan Bermudo (1555).

En termes stylistiques, le manuscrit *cancioneros* constitue un ensemble de

mélodies de caractère nettement ibérique. Jusqu'au milieu du XVI^e siècle, l'écriture musicale propre à ce répertoire consistait à suivre strictement la structure du poème, en trois parties, pour ainsi dire homorythmiquement, en élaborant davantage toutefois les passages cadencés.

Les principaux genres poétiques – inspirés généralement par l'amour courtois, par quelque idylle ou par des sujets religieux – apparaissant dans le *cancioneros* sont le *villancico* (ou *vilancete*) et le *canción* (ou *cantiga*), datant tous deux sans doute du XIV^e siècle et apparentés à la *ballata* italienne et au *virelai* français (la *romance*, troisième genre important, traitait de faits ayant une base historique, ce qui convenait parfaitement à son style solennel et répétitif). A l'époque des troubadours, en Andalousie, existait le *zéjel*, une forme arabe de construction similaire au *villancico* en ce sens que des strophes chantées en solo alternent avec un refrain choral. Mais les chercheurs sont loin d'être unanimement persuadés qu'il existe un lien direct entre les deux formes. Dans le *villancico*, la structure comprend généralement un refrain initial (*estribillo*) suivi d'un ou de plusieurs *coplas* – des vers dont le texte et la mélodie diffèrent – et une reprise (*vuelta*) de la mélodie et de la rime de

l'*estribillo*. Le nombre de strophes fut standardisé à la fin du XV^e siècle, le *villancico* en ayant deux ou trois et le *canción* généralement quatre.

Ces caractéristiques se retrouvent dans la majorité des mélodies des recueils Palacio et Elvas (ce dernier fut copié vers 1550 tandis que le premier le fut en plusieurs fois, entre 1505 et 1520). Les similarités musicales et structurelles entre *Parti ledo por te ver* ou *A la villa voy* du recueil Elvas et *¿Cómo está sola mi vida!* de Ponce ou *Más vale trocar* d'Encina dans le recueil Palacio sont nettement audibles. En effet, les deux anthologies sont très proches, étant donné qu'un certain nombre d'œuvres du recueil Elvas, toutes anonymes, se retrouvent dans le recueil Palacio accompagnées du nom des auteurs. C'est le cas, par exemple, de *¿Quién te traxo el cavallero?* d'Encina.

Des sources portugaises plus tardives, datant du XVI^e siècle, contiennent des œuvres un peu plus élaborées du point de vue contrapuntique et qui traitent les textes avec une émotion plus manifeste. Certains commentateurs récents, suivant en cela les historiens spécialisés en arts plastiques, ont entrepris d'utiliser à leur propos le terme: "maniérisme". Cette notion n'a toutefois pas été définie de façon adéquate et ne convient

pas en tout cas – tout comme les termes "Renaissance" et "Médiéval" – à la description de la diversité des mélodies reprises dans ces recueils. La touchante simplicité de *Senhora del mundo* contrastant avec l'énergie émotionnelle fébrile de *Yo sonaba que me ablava* (deux mélodies du *Cancioneiro da biblioteca nacional de Lisboa*) illustre parfaitement cette constatation.

Les mélodies retrouvées dans les recueils des *vihuelistas* sont dans la ligne des grands *cancioneros* et il y a de nombreuses connexions entre les deux répertoires. La célèbre mélodie de Guerrero par exemple, *Prado verde y florido*, dans le *Cancionero de Medinaceli*, figure dans *El Parnasso* (1576) de Daza; Guerrero lui-même la retravailla alors en y incorporant un texte religieux (*Pan divino, gracioso sacramento*) et la publia dans *Canciones y villanescas espirituales* en 1589. *Paseábase el rey moro* de Narváez, une mélodie profondément belle par cette sobriété musicale qui, paradoxalement, crée une intense émotion, est restée un des sommets dans le genre en Espagne.

© 1993 Ivan Moody

L'accompagnement de ces mélodies est joué à la vihuela, au luth ou à la guitare à quatre

chœurs. La vihuela était un instrument en forme de “huit” comme la guitare, avec six chœurs comme le luth (cinq jeux de cordes doubles et une corde supérieure simple). Elle n’était répandue qu’en Espagne, à la Renaissance, et dans le régions d’Italie où l’influence espagnole était marquée. Nous disposons avec les sept livres publiés entre 1536 et 1576 d’un superbe répertoire de pièces pour vihuela seule et de mélodies pour cet instrument. La vihuela était très certainement l’instrument à cordes le plus utilisé pour l’accompagnement de la voix en Espagne à cette époque, mais le luth avait très souvent, semble-t-il, cette même fonction, tout comme la guitare Renaissance à quatre chœurs, relativement récente. La vihuela était un instrument à cordes pincées (avec les doigts). Cette technique de jeu, apparentée à celle du luth, mais légèrement différente, était utilisée afin d’exploiter une variété de textures: cordes pincées, traits rapides et écriture strictement contrapuntique. C’est dans le recueil pour vihuela de Mudarra datant de 1546 qu’il est fait appel pour la première fois à la guitare à quatre chœurs. La technique des cordes pincées utilisées diffère très peu de celle de la vihuela. Toutefois lorsqu’en 1596 Carlos Amat publie le premier manuel de guitare espagnole pour la guitare à

quatre et à cinq chœurs, une autre technique consistant à gratter les cordes avec la pulpe du doigt s’est développée parallèlement à la technique des cordes pincées.

Les accompagnements de mélodies repris sur cet enregistrement proviennent d’une part des recueils publiés de musique pour vihuela et, d’autre part, de sources manuscrites (destinées originellement à la voix). Le seule exception est la mélodie “Mira Nero” dont une version figure à titre d’exemple dans le traité de Bermudo *Declaración de instrumentos musicales* (1555), la source d’information la plus importante sur les instruments et leur utilisation en Espagne à cette époque. Les recueils pour vihuela contiennent tous des mélodies transcrites par les auteurs. La majorité de ces transcriptions semblent avoir été faits au départ de versions pour trois ou quatre voix. Il est presque certain que, dans bien des cas, les auteurs des recueils pour vihuela ne sont pas les compositeurs originaux des mélodies, car elles figurent dans plusieurs de ces recueils et dans des sources antérieures. Nombreuses d’entre elles, en effet, célèbrent des événements liés à la reconquête de l’Espagne, survenus au XVI^e siècle ou plus tôt encore. La composition de ces pièces

peut être bien antérieure à leur transcription pour vihuela. Ces divers éléments permettent de conclure à la richesse du répertoire de mélodies espagnoles à cette époque et à la large dissémination de ces compositions.

Dans les recueils pour vihuela qui ont été édités, les voix les plus graves sont notées pour vihuela sous forme de tablatures et la voix supérieure est chantée. Certaines tablatures reproduisent strictement les parties vocales, d’autres ont une texture plus ornementée (*divisions*) avec des passages vifs convenant bien à la vihuela. Pour ces mélodies, nous avons respecté fidèlement les arrangements figurant dans les recueils publiés, certaines chansons étant toutefois jouées au luth plutôt qu’à la vihuela. Pour les mélodies provenant de sources manuscrites et celle extraite du traité de Bermudo, nous nous sommes conformés à l’usage de la Renaissance, et avons arrangé les parties vocales les plus graves pour la vihuela, le luth ou la guitare à quatre chœurs. Les arrangements pour luth et vihuela sont des tablatures qui reproduisent strictement les voix les plus graves ou des divisions. Dans cet enregistrement, la ligne vocale a été élaborée librement quand cela était indiqué, ainsi que le voulait l’Espagne de la Renaissance. Les

arrangements pour guitare ont recours à la fois à la technique des cordes pincées et à la nouvelle technique des cordes grattées.

Les pièces pour instrument seul enregistrées ici proviennent des recueils de Milán et de Narváez. Le recueil de Milán est intitulé *El Maestro*, “le maître”, et est un des manuels les plus utiles de la Renaissance. Il contient diverses suggestions d’exécution ainsi que quarante fantaisies, six pavaues et quatre tientos. Milán donne des indications spécifiques de tempo et incite l’interprète à contraster les accords dits *consonancias* avec les traits connus sous le nom de *redobles*. Il convient de préciser que les pièces pour vihuela seule sont généralement imprégnées de tristesse, mais Milán nous offre aussi quelques pavaues plus légères. Les fantaisies de Narváez sont nettement plus contrapuntiques et sont comparables à la musique pour clavier de l’époque. En effet, certaines des pièces pour vihuela de Narváez furent publiées par Luis Venegas de Henestrosa dans ses tablatures espagnoles pour clavier, supposées convenir à la harpe ainsi qu’à la vihuela. La célèbre chanson de Josquin *Mille Regretz* inspira un grand nombre d’arrangements instrumentaux. La version de Narváez est peut-être la plus réputée de toutes les pièces pour vihuela

seule; Narváez l'intitula "La canción del Emperador", allusion peut-être à l'admiration que l'empereur Charles Quint vouait à la pièce de Josquin.

© 1993 Matthew Spring

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Sara Stowe est une jeune soprano britannique au répertoire impressionnant, allant de la musique moderne, en passant par la musique ethnique. Elle a d'abord étudié le piano et le clavecin auprès de Virginia Black, puis a poursuivi ses études au Royal College of Music, où elle a remporté plusieurs prix. Une bourse du British Council lui a permis de faire des études vocales à Milan où elle a eu l'occasion de rencontrer des compositeurs italiens, notamment Berio et Donatoni. A présent, elle est une des fidèles interprètes de leurs œuvres en Italie et dans d'autres pays d'Europe.

En Grande-Bretagne elle s'est produite dans les salles de concert et festivals les plus côtés, soit accompagnée par Matthew Spring ou James Wood, percussionniste, soit auprès d'ensembles aussi variés que Sirinu, The New London Consort, The Academy of Ancient Music, Singcircle, Gemini, pour ne citer que ceux-là.

Matthew Spring a étudié le luth au Royal College of Music, où il a eu pour professeurs Diana Poulton et Jakob Lindberg. Il suit à présent une carrière multiple de luthiste, vielleur et musicologue. Il se produit souvent, soit en soliste, soit en interprète des parties de basse continue. Il est aussi le co-fondateur des ensembles de musique ancienne: Sirinu et Les Folies bergères (nom qui évoque les "Folies" ou danses populaires en Europe à partir de la fin du XVI^e siècle, et qui n'a rien à voir avec le célèbre music-hall parisien). Depuis cinq ans il accompagne souvent Sara Stowe. Ensemble, ils étaient récemment les vedettes de programmes radiodiffusés (BBC Radio 4) et télévisés (Channel 4). Ils participent à divers grands festivals de musique du Royaume-Uni, effectuent des tournées en Grande-Bretagne et en Europe, et commandent spécialement de nouvelles œuvres pour voix et instruments anciens.

Matthew Spring, qui a obtenu un Doctorat de l'université d'Oxford, est maître de conférences au Department of Performing Arts de l'Université De Montfort, son sujet: l'interprétation de la musique ancienne; il enseigne la musicologie au Guildhall de Londres (Department of Musical Instrument Technology); il écrit des articles et donne des conférences sur le luth et sa musique.



Sara Stowe

1 **Senhora del mundo**
 Senhora del mundo
 princesa de vida,
 seáis de tal hijo
 en buena hora parida.

Aquel soberano,
 supremo Señor,
 por suma bondad
 vencido de amor,
 de vos toma el traje
 de manso pastor,
 porque de El no huya
 la oveja perdida.

Del huerto cerrado
 de vuestras entrañas,
 aquel Hazedor
 de santas hazañas
 salió disfrazado
 con ropas extrañas
 del ser que a los santos
 da gloria cumplida.

Por vos, virgen santa,
 podemos dezir
 que el hombre comiença
 de nuevo a vivir,
 que antes su vida
 fue siempre morir
 con grandes sospiros
 por ver nueva vida.

Trocamos por vos
 pesar en plazer,
 y siempre ganar
 y nunca perder:
 pobreza en riqueza,
 ignorancia en saber,

Lady of the world,
 princess of life,
 may your delivery of such a child
 be welcome.

That sovereign,
 supreme Lord,
 out of his great goodness
 overcome with love,
 takes from you the garments
 of a simple shepherd,
 so that the lost sheep
 should not flee from Him.

From the enclosed garden
 of your womb,
 our Maker
 of holy deeds
 came forth disguised
 in the stange clothes
 of worldly life, offering to the holy
 glory ever after.

Through you, holy virgin,
 we can say
 that man begins
 to live again,
 his former life
 being a constant dying
 and deep sighing
 for new life.

Through you we can exchange
 pain for pleasure,
 ever winning,
 never losing,
 poverty for riches,
 ignorance for knowledge,

la hambre en hartura,
 la muerte en la vida.

2 **Isabel**
 Isabel, Isabel,
 perdiste la tu faxes;
 hela por do va
 nadando por el agua.
 ¡Isabel la tan garrida!

3 **Tres morillas m'enamoran**
*Tres morillas m'enamoran en Jaén,
 Axa y Fátima y Marién.*
 Tres moriullas tan garridas
 iban a coger olivas,
 y hallábanlas cogidas en Jaén,
Axa y Fátima y Marién.

Y hallábanlas cogidas,
 y tornaban desmaídas
 y las colores perdidas en Jaén,
Axa y Fátima y Marién.

Tres moricas tan loçanas,
 tres moricas tan loçanas
 iban a coger mançanas a Jaén,
Axa y Fátima y Marién.

4 **Partí ledo por te ver**
 Partí ledo por te ver,
 por la mar de mis pesares,
 hallé revueltos los mares,
 temor he de me perder.

Y su furioso zelo
 ansí revuelve las ondas
 que de las partes más hondas
 muestran arenas al cielo.

hunger for plenty,
 death for life.

Isabel, Isabel,
 you've lost your 'girdle'.
 It's floating
 in the water.
 Isabel is so lovely!

*Three Moorish girls enamour me in Jaén,
 Axa, Fatima and Marién.*
 Three beautiful Moorish girls
 went to pick olives,
 and found them already picked in Jaén,
Axa, Fatima and Marién.

They went to pick olives
 and found them already picked
 and they returned pale and wan in Jaén,
Axa, Fatima and Marién.

Three young Moorish girls so fresh
 went to pick apples
 in Jaén,
Axa, Fatima and Marién.

I departed joyfully to see you,
 over the ocean of my suffering.
 I found the sea was rough,
 I fear I shall be lost.

And its angry fury
 so whips up the waves
 that even its deepest bed
 throws sand up to heaven.

Aunque es cierto el perder,
libre soy si tú mandares.
Que si son altos los mares,
muy más alto es tu poder.

Já dei fim a meus cuidados
[5] Já dei fim a meus cuidados,
ficay embora esperanças,
dias de tristes lembranças,
tempos mal afortunados.

Quanto pude trabalhey,
e nada me aproveitou,
acabey, e acabou
o que tanto desejei.

Ficay bens desesperados
antre vossas esperanças,
dias de tristes lembranças
e dores acompanhados.

¿Quién te traxo el cavallero?
[6] ¿Quién te traxo el cavallero?
¿por esta montaña oscura?
¿Ay pastora! ¿quién?
Mi ventura.

¿Por el cuerpo de San Polo,
que estoy asmado de ti;
¿Quién t'arribó por aquí
tan lacrimoso y tan solo?
¿Ay pastora!
que mi bivar no procura.

Mira Nero
[7] Mira Nero de Tarpea
a Roma cómo se ardía.
Gritos dan niños y viejos
y el de nada se dolía.

Though perdition seems certain,
I shall be saved if you give the order.
For though the waves be high,
higher still is your power.

I have now put an end to my pangs of love,
staying away from hopes,
days of sad memories,
times of ill fortune.

I struggled all I could,
and all to no avail,
I brought it to an end,
and what I had most desired ended too.

I am left with the fruits of despair
midst hopes for you,
days of sad memories,
accompanied by pain.

'Who brought you, knight,
into this dark wood?'
'Alas! shepherdess, who?
My fate.

In the name of St Paul's body
I declare you have vanquished me!
'Who led you here,
so tearful and lonesome?'
'Alas! shepherdess,
you who will not let me live!'

Nero looks down from the Tarpeian hill
upon Rome as it burned.
Young and old cry out
and he took pity on none of it.

El grito de las matronas
sobre los cielos subía.
Como ovejas sin pastor
unas a otras corrían.

Tú, gitana, que adivinas
[8] Tú, gitana, que adivinas,
me digas, pues no lo sé,
si saldré desta ventura
o si en ella moriré.

no me niegues cosa alguna
de cuantas me han de venir,
que no temo sino una
y desta no puedo huir.
Y opues sé que he de morir,
dime el cuándo por tu fe,
que salir desta ventura,
ya yo sé que no saldré.

Paseábase el rey moro
[9] Paseábase el rey moro,
por la ciudad de Granada.
Cartas le fueron venidas,
cómo Alhama era ganada.
¡Ay de mi Alhama!

Las cartas echó en el fuego,
y el mensajero matara.
Echó manos a sus cabellos,
y las barbas mesaba.
¡Ay de mi Alhama!

Allí habló un alfaquí
de barba crecida y cana;
¿bien se te emplea, bien rey!
¿Bien rey, bien se te emplea!
¡Ay de mi Alhama!

The cries of the matrons
rose up to the heavens.
Like a flock without its shepherd
they ran from one to the other.

You, gypsy, who can read the future,
tell me, since I do not know,
if I shall escape from my plight
or if I shall die from it.

Keep nothing from me
of those things that will befall me,
for I fear but one of them
and that is one I cannot avoid.
And since I know that I am to die,
tell me I beg of you when it will be,
for any escape from my plight
I know now I cannot find.

The Moorish King was out walking
through the city of Granada,
when letters reached him
telling how Alhambra had been won back.
'Alas!, my Alhambra!'

The letters he threw into the fire,
the messenger he killed.
He tore his hair
and tugged at his beard.
'Alas!, my Alhambra!'

Up spoke one of his counsellors
with a long, grey beard:
'Serve you right, good King!
Good King, it serves you right!
'Alas!, my Alhambra!'

Mataste los bencerrajes
qu'eran (la) flor de Granada;
cogiste los tornadiços
de Córdoba la nombrada.
¡Ay de mi Alhama!

Yo sonhaba que me ablava

- [11] Yo sonhaba
que me hablaba
la que murió,
que yo más que a mí le quería.
Y dezíale yo:
– ¡Mal si me dio do no hay remedio!
¡Venga ya la igualadora muerte!

Más vale trocar

- [12] Más vale trocar
plaçer por dolores
qu'estar sin amores.

Donde es gradeçido
es dulce el morir;
vivir en olvido,
aquél no es vivir.

Mejor es sufrir
pasión y dolores
qu'estar sin amores.

Es vida perdida
vivir sin amar,
y más es que vida
saberla enplear.

Más vale penar
sufriendo dolores
qu'estar sin amores.

'You slaughtered the Abencerrajes,
the flower of Granada;
you took on the (Christian) turncoats
of renowned Cordova.'
'Alas!, my Alhambra!'

I dreamed
that she who died
spoke to me –
she whom I loved more than myself.
And I said to her:
'Alas! for I am struck with an incurable ailment!'
Come now death the great leveller!

'Tis better to exchange
pleasure for pain
than to be without love.

Where 'tis well favoured,
'tis sweet to die;
to live when scorned –
that's not to live at all.

'Tis better to endure
passion and pain
than to be without love.

'Tis a life lost
to live without loving,
and greater than life itself
is knowing how to put it to good purpose.

'Tis better to feel pain
and suffering
than to be without love.

Amor que no pena
no pida plaçer,
pues ya él condena
su poco querer.

Mejor es perder
plaçer por dolores
qu'estar sin amores.

Sospirastes, Baldovinos

- [13] Sospirastes, Baldovinos,
la cosa que yo más quería.
O tenéis miedo a los moros
o en Francia tenéis amiga.

No tengo miedo a los moros
ni en Francia tengo amiga.
Mas tú, mora, y yo cristiano
hazemos muy mala vida.

Si te vas conmigo en Francia,
todo nos será alegría.
Haré justas y torneos
por servirte cadaldía.

Y verás la flor del mundo
del mejor caballería.
Yo seré tu caballería,
tú serás mi linda amiga.

Con amores, mi madre

- [14] Con amores, mi madre,
con amores m'adorní.
Así dormida soñaba
lo que'el coraçón velaba,

Que'l amor me consolaba
con más bien que merecí,
adormeciome el favor
qu'amor me dio con amor:

Let not painless love
seek any pleasure,
for it stands condemned
of loving too little.

'Tis better to lose
pleasure in exchange for grief
than to be without love.

'You sighed, Baldovinos,
whom I most love.
Either you are afraid of the Moors
or you have a lover in France.'

'I am not afraid of the Moors,
neither do I have a lover in France.
But you are a Moor and I am a Christian –
together we cannot live here.

If you come with me to France
all will be well –
there will be jousting and tournees
to amuse you every day.

And you will see the flower of the world's
greatest knights.
I shall be your knight,
You will be my lovely lady.'

With love, mother,
with love I fell asleep.
And so I was dreaming
of what was wakeful in my heart,

For love gave me greater consolation
than I deserved.
Love's favours sent me to sleep
with love;

Dio descanso a mi dolor
la fe con que le serví.

Paguen mis ojos

¹⁵ Paguen mis ojos pues vieron
a quien más que a sí quisieron.

Vieron una tal beldad,
que de grado y voluntad
mi querer y libertad
cativaron y prendieron.

Cativaron mi querer
en poder de tal poder,
que les es forçado ser
más tristes que nunca fueron.

Más tristes serán si viven,
que si moros los cativen,
porque de mirar se esquiven
a quien nunca conocieron.

Claros y frescos ríos

¹⁷ Claros y frescos ríos,
que mansamente vais
siguiendo vuestro natural camino;
desiertos montes míos,
que en un estado estáis
de soledad muy triste de contino;
aves, en quien hay tino
de estar siempre cantando;
árboles que vivís,
y al fin también morís,
perdiendo a veces tiempos y ganando,
oídmeme juntamente
mi voz amarga, ronca y tan doliente...

My suffering was relieved
by my faithful service to love.

Let my eyes pay up since they saw
she whom I love more than they love themselves.

They saw such beauty
that happily and willingly
my desire and liberty
they seized and captured.

They captured my desire
and placed it in the power of such a powerful girl,
that it is inevitable for them
to be more sad than they ever were.

They'll be more said if they go on loving
than if they were captured by the Moors.
Because they will need to avoid looking at
she whom they never came to know.

Clear, fresh streams
quietly moving
along your natural course;
oh! my barren hill-sides
in a state
of constant, melancholy solitude;
birds, who have the gift
of ceaseless song;
trees that live
and in the end also die,
sometimes losing, sometimes winning against time;
join in listening
to my bitter, harsh and painful words...

O gelosia de amanti

¹⁸ O gelosia de amanti, horribil freno
che in un punto tiri e tien si forte!
O sorella del'empio e cruda morte,
che con tua vista turbi il ciel sereno!
O serpenti nascosto in dolce seno,
che con tue voglie mie speranze hai morte,
tra felici successi adversa sorte,
tra soave vivande aspro beleno!
Di qual bocca infernal nel mondo usciste,
o crudel mostro, o peste dei mortali,
per far gli giorni miei si oscuri e tristi?
Tornati in giù, non aumentar miei mali.
Infelice paura, ad quid venisti?
Hor non bastaba Amor con li suoi strali?

Prado verde y florido

¹⁹ Prado verde y florido,
fuentes claras, alegres arboledas y sombrías,
pues veis las penas mías cada hora,
contadlas blandamente a mi pastora,
que, si conmigo es dura,
quizá la ablandará vuestra frescura.

La mañana de San Juan

²⁰ La mañana de San Juan
al tiempo que alboreaba,
gran fiesta hacen los moros
por la vega de Granada.
Revolviendo sus caballos
y jugando de las lanzas,
ricos pendones en ellas
broslados por sus amadas,
ricas marlotas vestidas
tejidas de oro y grana.

Oh jealousy of lovers, horrible bit
that in one instant tugs and reins me in fiercely!
Oh sister of wicked and cruel death
whose appearance disturbs the serene heavens!
Oh snake hidden in that sweet bosom,
who sought to kill my hopes,
midst happy successes, adverse fate,
midst tasty morsels, bitter poison!
From which hellish mouth of the world did you
emerge,
oh cruel monster, oh plague of mortals,
to make my days so dark and sad?
Go back down, do not increase my troubles.
Unhappy fear, wherefore did you come?
Were not Love's arrows already not enough?

Green and flowery meadow,
clear springs, joyful woods and shady nooks,
since you can see my sufferings hour by hour,
speak of them softly to my shepherdess,
for, though she is hard with me,
she will perhaps be softened by your freshness.

On the morning of Saint John's feast),
when dawn was breaking,
the Moors celebrate a great feast
on the plains of Granada.
They turn their horses
and joust;
their lances bear rich pennants
embroidered by their lovers;
they wear rich tunics,
woven with gold and scarlet.

El moro que amores tiene
señales d'ellos mostraba,
y el que no tenía amores
allí no escaramuzaba.
Las damas moros los miran
de las torres de l'Alhama,
también se los mira el rey
de dentro de la Alcazaba.
Dando voces vino un moro
con la cara ensangrentada.

"Con tu licencia el rey,
te daré una nueva mala;
el infante Don Fernando
tiene a Antequera ganada;
muchos moros dejás muertos,
yo soy quien mejor librara,
siete lanzadas yo traigo,
el cuerpo todo me pasan;
los que conmigo escaparon
en Archidona que daban."

Con la tal nueva el rey,
la cara se le demudaba;
manda juntar sus trompetas
que toquen todas el arma.
Manda juntar a los suyos,
have muy gran cabalgada,
y a las puertas de Alcalá,
que la Real se llamaba;
los cristianos y los moros
una escaramuza traban.

Los cristianos eran muchos,
mas llevaban orden mala,
los moros que son de guerra,
dádolos han mala carga,
de ellos matan, de ellos prenden,
de ellos toman en celada.

Every Moor who was in love
showed signs of it,
and those who were not
did not skirmish there.
The Moorish ladies look at them
from the towers of the Alhambra,
the king also looks at them
from inside the Alcazaba.
A Moor came shouting,
his face all bloodstained;

'With your permission, my king,
I will tell you bad news;
the infante Don Fernando
has taken Antequera;
he has left many Moors dead;
I am one who fared better;
I have seven lance-wounds
which pierce my body completely;
those who escaped with me
stayed at the city of Archidona.'

Hearing the bad news the king,
with an altered countenance,
orders his trumpeters to assemble
and sound the call to arms;
he orders his men to gather together,
and a great troop of horsemen is formed.
At the gate of Alcalá,
called the Real,
the Christians and the Moors
engage in battle.

The Christians were many,
but poorly ordered;
the Moors, warrior people,
have charged them crushingly,
they kill them, capture them,
ambush them.

Con la victoria los moros
dan la revuelta de Granada,
a grandes voces decían:
¡La victoria ya es cobrada!

Tres moricas m'enamoran
[21] *Tres moricas m'enamoran en Jaén,
Axa y Fátima y Marién.*

Díxeles "¿quién sois, señoras,
de mi vida robadoras?"
"Cristianas qu'éramos moras de Jaén",
Axa y Fátima y Marién.

Díxeles "decid, señoras,
por merced, sepa sus nombres,
pues sois dinas a los hombres
de dalles penas penosas".
Con respuestas muy graciosas me dizién,
Axa y Fátima y Marién.

"Caballero, bien repuna
vuestra condición y fama;
mas quien tres amigas ama
no es amado de ninguna:
una a uno y uno a una se quieren bien."
Axa y Fátima y Marién.

Sobre Baça estaba el rey
[22] *Sobre Baça estaba el rey,
lunes despues de yantar;
miraba las ricas tiendas
qu'estaban en su real.*

Miraba las huertas grandes,
y miraba el arrabal,
miraba el adarve fuerte
que tenía la ciudad.

With this victory, the Moors
return to Granada,
with great shouts they cried:
'Victory is ours!'

*Three little Moorish girls enamour me in Jaén,
Axa, Fátima and Marién.*

I said to them: 'Who are you, ladies,
who have stolen my heart?'
'Christians, though once we were Moors from Jaén',
Axa, Fátima and Marién.

Said I to them: 'Tell me, ladies,
grant me the favour of knowing your names,
for you are worthy to bring
pain and suffering to the hearts of men'.
They answered me very graciously, saying:
Axa, Fátima and Marién.

'Sir, your status and reputation
are clear to see,
but he who is in love with three mistresses
is loved by none of the three;
one lady for one man, one man for one lady, can
love each other well.'
Axa, Fátima and Marién.

The King (Ferdinand) was surveying Baza,
on Monday, after dining;
he looked at the rich tents
that were in his encampment.

He watched the large orchard
and the approaches,
he watched the battlements
that protected the city;

Miraba las torres espesas
que no las puede contar;
un moro tras una almena
començole de fablar.

Vete el Rey Don Fernando,
no quieras aquí envernar.
Quo los fríos desta tierra
no los podrás comportar.

Pan tenemos por diez años,
mil vacas salar;
veinte mil moros hay dentro,
nos de armas tomar.

Siete caudillos tenemos,
tan buenos como Roldán,
y juramente tienen fecho
antes morir que se dar.

24 **Con mi dolor tormento**
Con mi dolor y tormento,
sin [e]sperança ninguna,
quexase mi fortuna,
de mi loco pensamiento,

Quéxanse mis enojos,
porque los voy emplear;
a dō nunca miran ojos,
¿qué pueden para mirar?

De mis lágrimas sin cuento
soy una caudal laguna.
Seso tiene mi fortuna,
vano es el pensamiento.

25 **A la villa voy**
A la villa voy,
de la villa vengo,

He watched the tight-packed towers
that he cannot count.
A Moor behind a parapet
began to speak to him:

'Depart, King Ferdinand,
do not seek to winter here,
for you will be unable
to survive the chill in this land!

We have bread enough for ten years,
one thousand cows fit for salting;
twenty million Moors within
all ready to take up arms.

We have seven generals,
as good as Roland,
and they have sworn an oath
to die rather than give themselves up.'

Given my pain and torment,
without any hope,
my fate laments
my mad thoughts.

My vexatious thoughts lament too
because I intend to deploy them.
Where eyes can never look,
to what end do they look?

On account of my endless tears
I have become an overflowing lake.
My fate shows good sense:
vain are my thoughts.

To town I go,
from town I come.

si no son amores,
no sé qué me tengo.

Tengo mi cuidado
con dolor crecido,
y es aborrecido
de mí el ganado.

Llena de dolores
la vida sostengo,
si no son amores,
no sé qué me tengo.

27 **¿Cómo está sola mi vida!**
¿Cómo está sola mi vida,
llena de muchos cuidados,
lamentando, amortecida,
llorando males pasados!

Quéxase, no sabe a quién
del mal que tanto le duele;
dixe que perdió su bien,
no halla quien le consuele.

If it's not for love,
I don't know what's wrong with me!

I have trouble feelings
made worse by pain.
And my flock
is neglected.

Full of pain and suffering
is the life I lead.
If it's not for love,
I don't know what's wrong with me!

How alone my life is,
full of so much care,
lamenting, fading away,
weeping for its past suffering.

It doesn't know to whom to complain
of the sorrow which troubles it;
my life says it has lost all happiness
and doesn't find anyone who can give it solace.

Translations: Jack Sage

We would like to keep you informed of all Chandos' work. If you wish to receive a copy of our catalogue and would like to be kept up-to-date with our news, please write to the Marketing Department, Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, United Kingdom.

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225 201. E-mail: sales@chandos.u-net.com.

With thanks to the Rev. Tony Olivey, St Neot's Church, Cornwall

Producer Richard Vendome
Sound engineer John Whiting
Editor Richard Lee

Recording venue St Neot's Church, Cornwall on 3–4 November 1992 and 13 May 1993

Front cover *Isabel of Zuniga and Pimentel, daughter of the Duke of Arevalo, 2nd Duchess of Alba*. Artist unknown. (Courtesy of the Duke of Berwick and Alba Collection, Madrid/Bridgeman Art Library, London)

Back cover Photograph of Sara Stowe by Peter Barker

Design Penny Olymbios

Art direction Steven John

© 1993 Chandos Records Ltd

© 1993 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex, England

Printed in Austria



Matthew Spring

CHACONNE DIGITAL

CHAN 0546

SPANISH & PORTUGUESE VIHUELA SONGS - Stowe/Spring

Spanish & Portuguese
Vihuela Songs

1	Senhora del mundo	2:27			
2	Isabel, perdiste la tu faja	1:33			
3	Tres morillas m' enamoran	1:24	17	Claros y frescos ríos	1:47
4	Partí ledó por te ver	0:46	18	O gelosia de amanti	2:36
5	Já dei fim a meus cuidados	1:33	19	Prado verde y florido	1:36
6	¿Quién te traxo el cavallero?	1:31	20	La mañana de San Juan	4:10
7	Mira Nero	2:19	21	Tres moricas m' enamoran	2:03
8	Tú, gitana, que adivinas	0:57	22	Sobre Baça estaba el rey	2:56
9	Paseábase el rey moro	4:13	23	Luis de Narváez: Mille Regretz for vihuela	2:51
10	Luis de Narváez: Fantasia for vihuela	1:54	24	Con mi dolor y tormento	1:33
11	Yo sonhaba que me ablava	0:47	25	A la villa voy	1:13
12	Más vale trocar	1:16	26	Luis Milán: Pavana for vihuela	1:29
13	Sospirastes, Baldovinos	5:36	27	¡Como está sola mi vida!	1:59
14	Con amores, mi madre	1:51			TT57:48
15	Paguen mis ojos	1:27			DDD
16	Luis Milán: Fantasia No. 8 for vihuela	2:26		Sara Stowe soprano Matthew Spring vihuela	

Sara Stowe soprano
Matthew Spring vihuelaCHANDOS RECORDS LTD.
Colchester · Essex · England

LC 7038

© 1993 Chandos Records Ltd. © 1993 Chandos Records Ltd.
Printed in the EU

SPANISH & PORTUGUESE VIHUELA SONGS - Stowe/Spring

CHANDOS
CHAN 0546CHANDOS
CHAN 0546