



HISPANÆ CITHARÆ
ARS VIVA
Antología de música selecta
para guitarra transcrita
de la tablatura antigua
por
Emilio Pujol

HISPANÆ CITHARÆ ARS VIVA

Antologia de música selecta
para guitarra transcrita
de la tablatura antigua por

Anthology of guitar music
from old tabulaturas by

Anthologie de musique pour
guitare transcrita des
anciennes tablatures par

Eine Sammlung ausgewählter
Gitarrenmusik aus alten
Tabulaturen, bearbeitet von

Emilio Pujol

Gitarren-Archiv 176

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Schott & Co. Ltd., London · Schott Music Corp., New York

Printed in Germany

P R E F A C I O

Con el título de «Hispanae Citharae Ars Viva» iniciamos la **publicación** de una *Antología de Música* Antigua que abriga el **propósito** de conservar latente en la guitarra **hispanica** aquellas obras del **pasado** cuyo valor esencial **logró** prevalecer a **través** del incesante desarrollo **histórico** del arte universal.

Constará de diferentes **cuadernos** dedicados a las composiciones instrumentales de **los** siglos XVI y XVII, transcritas en **notación** actual con indicaciones de **orden práctico** para su **interpretación** en la guitarra.

Por condensarse en sus valiosas **páginas** el lirismo **cortesano** y popular **del** renacimiento y del **período** barroco, son obras que no **sólo** merecen figurar en el repertorio general de nuestra **música**, sino que **se** pueden considerar indispensables para la cultura artística del guitarrista.

Impresas en su **versión** original en **tablatura** de la **época**, **al** caer **ésta** en **desuso** a principios del siglo XVIII, bajo la incesante **renovación** de las tendencias **estéticas**, fueron **echándose** injustamente en olvido. Gracias a **los** nobles afanes de **musicólogos** tan ilustres como el Conde de **Morphy**, Dr. Chilesotti, Pedrell y otros, varias de estas obras fueron salvadas del **abandono** en que yacían. Sin embargo, la tablatura requiere para **cada** finalidad propuesta, cuidados y procedimientos que, por falta **quizá** de **comprobación** en el mismo instrumento no fueron siempre suficientemente **observados**.

El Congreso **Internacional** de Musicología celebrado en Viena en el año **1909** **definía** su principio fundamental **sobre** la **transcripción** de la tablatura, con el siguiente enunciado: «Le morceau transcrit devra être ce qui *serait* sa notation directe à l'audition de l'œuvre mise en *tablature*». (La obra transcrita **deberá** ser la que **correspondería** a su notación **directa** al oír su **ejecución** de acuerdo con la versión cifrada.)

Siguiendo este **criterio** procedimos **al** transcribir a **Los** seys libros del delphin» de Luys de **Narváez** y **los** «Tres libros de música en cifra para vihuela» de Alonso Mudarra, editados el **año** **1945** y **1949** respectivamente por el Instituto Español de Musicología en **Barcelona**.

La finalidad **práctica** de la cifra **fué** principalmente en su tiempo la de lograr del **modo** más sencillo, que la música compuesta a varias partes o voces, pudiera ser leída o ejecutada a un mismo tiempo en instrumentos policordios. Mas, como las propiedades **orgánicas** instrumentales no son las mismas que **las** de varias voces **simultáneas** desiguales en su **duración**, el **recurso** a la **tablatura** **sólo** pudo remediar en parte tal problema. La cifra instrumental era en sí, una **adaptación** o **transcripción**, de **música** **virtualmente** vocal; por lo **tanto**, una **transcripción** que nos devolviese ahora el contenido de aquella música a su origen, nos daría una **versión** vocal. (Vide Juan Bermudo. Libro **llamado** **Declaración de Instrumentos**. Osuna **1555**. Lib. 4º, cap. 70. s. s.) Para que la **transcripción** de una tablatura a la **notación** actual se cifra **prácticamente** a las cualidades del instrumento **al** cual va destinada, es **preciso** tener en cuenta particularidades relativas **al** valor, tesitura y **ámbito** de las **notas**, de **acuerdo** con sus posibilidades **técnicas** y **orgánicas**.

Las obras cifradas para vihuela cuyo temple se considera en **sol** o en la no se corresponden en cuerdas y trastes con **los** de la guitarra templada en mi, como no sea **transponiéndolas** en el intervalo que **las** separa. Esta circunstancia obliga en determinados casos a emplear accidentes que si bien se **apartan** de **los** usos modales, en nada **alteran** practicamente el **sentido** auditivo de la tonalidad. **Bastaría** aplicar una cejuela **al** traste conveniente para devolver la obra a la entonación de origen.

No hay duda que para el guitarrista, cuyo **instrumento** es tan afín a la vihuela, lo **más** aconsejable **sería**, que una vez **advertido** sobre las **normas** que **rigen** la **composición** antigua, adquiriese la **costum-**

bre de valerse directamente de la tablatura. Sin embargo, como la **preparación** necesaria no **está** siempre **al** alcance de **quien** la desea, ofrecemos en esta Antología una **versión** de **carácter** **práctico**, que, siendo **fiel** al original, se amolda a **los** principios de la **notación** acostumbrada y a la **técnica** actual de la guitarra.

Para **ello** acompañamos las indicaciones de **carácter** general y **particular** de cada obra, a fin de que se encuentre en **ellas** la oportuna **orientación**.

ADVERTENCIAS

El temple de la vihuela **común** **difiere** principalmente del temple de la guitarra actual, en que aquella, afinada como **ésta** por cuartas y una tercera mayor, tiene este intervalo entre las cuerdas cuarta y tercera (fa — la); mientras que en la guitarra, dicho intervalo se encuentra entre la tercera y segunda cuerdas (sol — si). **Bastará** pues, **bajar** la tercera medio **tono** (a fa#) para que, homologando **las** dos **afinaciones** en su respectiva tesitura, encuentre el **instrumentista** el **modo** **más** **fiel** y **cómodo** de ejecutar las obras.

Como en la tablatura se encuentran con frecuencia obras de ritmo ternario cifradas en **compás** binario, hemos **adoptado** en casos necesarios la medida **ternaria** con el **propósito** de **señalar** con **ella** el **acento** rítmico en que se apoyan.

En **ninguna** de las obras cifradas para vihuela **figura** **digitación** alguna para la **mano** izquierda. **Sólo** en ciertos pasajes de redobles (**notas** consecutivas generalmente **rápidas** en una misma voz), se indica la conveniencia de usar en la **mano** **derecha** la fórmula llamada «dedillo» (ataque en movimiento **alterno** del dedo **índice** **hacia** abajo y **hacia** arriba) o la que llaman a dos dedos» (**acción** alterna de **los** dedos pulgar e **índice** o **índice** y medio).

La **adopción** de la tercera cuerda en fa#, **costumbre** **fácil** de adquirir **además** de ser garantía de autenticidad en la **disposición** de las **notas** **sobre** el instrumento, evita el encuentro de sonidos **simultáneos** que con otra **afinación** **podrían** ser difíciles, si no **imposibles**, de ejecutar.

Los tiempos o movimientos en las tablaturas vihuelísticas se reducen a **los** tres siguientes: «Despacio», a Ni **muuy** despacio ni **muuy** apriesa» (tiempo medio) y «Apriesa». Señalamos por iniciativa nuestra en **sección** aparte el movimiento aproximado que a cada obra corresponde. El valor de una semibreve antigua se considera equivalente hoy, al de una semínima o negra; o sea, que **un** **compás** antiguo de cuatro partes vale en **notación** actual, una **sola** parte del **compás**; y **los** demás valores guardan con este ejemplo, la misma **proporción**. Según sea el movimiento, suele darse a la semibreve **también**, valor de mínima.

Algunos autores indican **al** empezar sus composiciones el grado de dificultad con que las clasifican. Fuenllana suele indicar con una F **mayúscula** las fáciles y con una D (**mayúscula** **también**) las difíciles. **Valderrábano** establece tres grados: el **primero**, **fácil**; el segundo, **menos** **fácil** y el tercero, difícil. **Milán**, como Mudarra en su primer libro, **establecen** un **orden** progresivo de dificultad en el contenido de sus obras.

Indicaciones referentes a **las** obras que **figuran** en el presente cuaderno

1. *Pavana muy llana* para **tañer**, de Diego Pisador (1552). A tres voces. — Mov. aprox. (♩ = 72). — Medida **binaria** en el original; **ternaria** en la **transcripción**. — Valores sin alteración.

2. «La *Cortesía*». Villanesca, de Diego Pisador. A tres. — Mov. aprox. (♩ = 132). — Medida **binaria** en **compás** **partido**. — Valores sin alterar.

3. Soneto 1, del primer grado, de Enriquez de Valderrhano (1547). A tres. — Mov. aprox. (♩ = 88). — Ritmo ternario en **compás de proporción**. — Valores reducidos a la **mitad**. — Primer grado, **significa**, fñcil.

4. Soneto 11, del primer grado, de Enriquez de Valderrábano. A tres. — Mov. aprox. (♩ = 112). — Medida **binaria**. Dos compases en **uno**. Valores reducidos a la **mitad**.

5. Fantasia **del** cuarto **tono**, de Luys Milhn (1536). A cuatro. — Mov. aprox. (♩ = 108). — Medida **binaria** en comphs **partido**. — Valores sin **alteración**.

6. Fantasia de consonancias y redobles, de Luys Milán. A cuatro. — Mov. aprox. (♩ = 84). — Medida **binaria** en **compás partido**. — Valores sin alterar. — El autor recomienda que **las** consonancias, (acordes), **sean tañidas** despacio y **los** redobles, (pasajes de corcheas consecutivas), lo **sean** aprisa, **parándose** en cada **calderón** un poco. La **forma** de esta fantasía es la misma que la del **Tiento**.

7. Gallarda, de Alonso Mudarra (1546). A cuatro. — Mov. aprox. (♩ = 92). — Medida **binaria** en el original, **ternaria** en la **transcripción**. — Valores sin **alteración**.

8. Diferencias **sobre** el Conde Claros, de Alonso Mudarra. A cuatro. — Mov. aprox. (♩ = 76), susceptible de **acelerarse** en **las** diferencias **9ª** y **10ª**. — Medida **binaria**. — Valores sin **alteración**.

9. Fantasia **que** contrahace **la** harpa en la **manera** de **Luduvico**, de Alonso Mudarra. A cuatro. — Mov. aprox. (♩ = 92). A partir **del**

compás 55, (♩ = 76). — Valores reducidos a la **mitad**. — Medida **binaria**. Dos compases en **uno**. — Antes de empezar la Fantasia advierte el autor que **es** difícil hasta ser **entendida**, y a partir del compds 62 añade al pie del hexagrama **una inscripción** que dice: «**Desée** aqui fasta acerca **del** final ay **algunas** falsas **tañiéndolas** bien no **parecen mal**». La traduction **française** de cette inscription est ici deplacke. La faute est surement a mon manuscrit. J'aimerai, tout **de même l'éviter**, si possible. En el **compás** 44, el **diseño incompleto** de **proporción** rítmica, **por** error probable en la tablatura, nos ha inducido a completarlo en la tercera y cuarta parte del **compás**.

10. **Canción** del **Emperador**, sobre «Mille Regretz» de Josquin, de Luys de Narvdez (1538). (Glosa de la **canción** favorita del **Emperador** Carlos V.) A cuatro. Mov. aprox. (♩ = 69). — Medida **binaria** sin **alteración**. — Valores igualmente sin **reducción**.

11. Baxa de contrapun de Luys de Narváez. A cuatro. — Mov. aprox. (♩ = 80). — Medida **binaria** en el original. **Ternaria** en la **transcripción**. — Tres compases en uno. — Ritmo ternario. — Valores reducidos a la cuarta parte.

12. **Diferencias sobre** «Guhrdame las vacas», de Luys de Narváez. A cuatro. — Mov. aprox. (♩ = 160), 1ª Diferencia; (♩ = 168), 2ª Difa.; (♩ = 166), 3ª Difa.; (♩ = 160), 4ª Difa.; (♩ = 126), 5ª Difa.; (♩ = 144), 6ª Difa.; y (♩ = 132), 7ª Difa. — Medida **binaria** en el original; **ternaria** en la **transcripción**. Tres compases incluidos en **cada** uno. — Valores reducidos a la **mitad**.

P R E F A C E

Under the title of Hispanae Citharae Ars Viva we are introducing a new publication: an anthology of early music which opens up the possibility of hearing on the Spanish guitar works from the past which have stood the test of time and whose great value is now proven.

The anthology will present in a series of books, works of the XVIth and XVIIth centuries transcribed in modern notation with instructions for their interpretation on the guitar.

These works, in that they embody both the courtly and popular lyricism of the Renaissance and Baroque periods, are not only worthy to form part of the general musical repertoire, but should be considered indispensable for the artistic development of the guitarist.

Editions of the **original** versions in the tablature of the **evochi** fell undeservedly into disuse during the changing musical fashions of the XVIIIth century. However, thanks to such distinguished **musicologists** as Conde de Morphy, Oscar Chilesotti, Felipe Pedrell and others, some of these works were rescued from oblivion. At the same time for practical use today the tablature requires **careful** presentation since **lack** of experience on the original instruments' sometimes prevented the works being sufficiently understood.

The International Congress of Musicology held in Vienna in 1909 set down as the principle to follow in transcribing from tablature: "Le morceau transcrit devra être ce qui **serait** sa notation directe à l'audition de l'**œuvre** mise en tablature", which amounts to saying: The work must be transcribed from tablature to notation in **such** a manner that the resulting music heard by the listener is identical.

Following this dictum we proceeded to transcribe "Los seys **libros** del delphin" de Luys de **Narváez** and the "Tres **Libros** de **Musica** en cifra para vihuela" of Alonso Mudarra, published in 1945 and 1949 respectively in Barcelona by the Instituto **Español** de **Musicología**.

The practical **purpose** of the tablature of the period was to arrive by the simplest means at making the music composed for **several**

voices readable and playable to players of string instruments. But as the characteristics of instruments differ from those of voices in their duration, recourse to tablature could only in part solve the problem. The instrumental figured tablature was in itself an adaptation or transcription of virtually vocal music. For this reason a transcription which would give now the **content** of instrumental music in its original form should give us a vocal version. (Vide Juan Bermudo, "Libro **llamado** **Declaracion** de Instrumentos", Osuna 1555, Lib. 4º, cap. 70 s. s.). In order that the transcription from tablature to **present-day** notation shall adapt itself practically to the characteristics of the **instrument** for which it is destined, it is necessary to keep in mind circumstances relative to the value, pitch and context of the notes, in agreement with technical possibilities of that instrument.

The works written in tablature for the vihuela tuned in G or in **A** cannot be played immediately on the guitar tuned in E unless by transposing them through the interval which separates the two instruments. This fact obliges one in certain cases to use **accidentals**, which though not customary in modal music, nevertheless produce the same result for the listener. It will be sufficient in many cases to apply a cejuela to the fret convenient for the purpose of bringing the work into the original key. Without doubt for the guitarist whose instrument is tuned in a manner so similar to that of the vihuela it would be wisest for him to acquaint himself with **the** rules which govern the playing of early music and then acquire the habit of reading direct from tablature. Nevertheless since this necessary preparation is not always acceptable to players, we offer in this anthology a version of a practical nature which, while **remaining** faithful to the original, presents the music in familiar notation and adapts itself to a modern guitar technique.

For this purpose we add here directions of a general nature and other particulars concerning **each work**, so that **the** player may discover therein the proper orientation.

INFORMATION FOR THE PLAYER

The vihuela and the guitar are tuned in a very similar manner: that is in fourths with one major third. This third is differently placed on the two instruments, lying between the third and fourth (F and A) on the vihuela, while on the guitar it **lies between** the second and third (**G—B**). It should suffice then to lower the third string a half tone (**F#**) in order that the two tunings should be valid for both instruments in their respective tunings in a manner simple and practical to the player of the works.

As among those works in tablature one frequently finds pieces in a 3-rhythm notated in 2 time, we have adopted a 3 time signature in cases where it could be useful, thus indicating where the rhythmic stress falls.

In none of the works in tablature for vihuela is there any indication of left hand fingering. Only in certain passages of "redobles" (consecutive notes, generally rapid and in one voice there is a note that these should be either "dedillo" (that is an action in which the first finger strikes alternately up and down), or "dos dedos" (an action alternating the three fingers and the thumb).

The habit, easy to acquire, of tuning the guitar third string down to F# as well as guaranteeing the authentic disposition of the notes on the strings and frets of the instrument spares the guitarist the inconvenience of finding harmonies **which** will be out of tune or even unplayable.

The tempo indications in the tablature of vihuela music are three **only**: Slow; Neither Slow nor Fast; and Fast. We indicate in a separate section the approximate tempos which correspond to each work. The value of a semibreve in olden days is estimated to be equal to that of a **crotchet** of **to-day** or possibly the compass of four notes, equal in modern notation to one beat. The other values follow this, example in the same proportion. Nevertheless in certain tempos it is advisable to give the semibreve the value of a minim.

Some authors indicate at the beginning of a work the grade of difficulty, giving their own classification. Fuenllana and Daza usually put capital F for the most facile (easy) or capital D for difficult. **Valderrábano** names three grades, first facile, second, less facile, third, difficult. **Milán**, like Mudarra in his first book, makes a progressive order in the sequence of his works.

Particulars referring to the works presented in Book I

1. "Pavana, quite easy to play." **Diego Pisador (1552)**. For three voices. Tempo approx. ♩ = 72. 2 time in original. 3 time in the transcription. Note values unchanged.
2. "La Cortesia." Courtliness. Villanesca by **Diego Pisador**. Tempo approx. ♩ = 132. 2 time divided bars. Note values **unchanged**.

3. "Soneto I, first grade," by Enriquez de **Valderrábano** (1547). For **three** voices. Tempo approx. ♩ = 88. Note values reduced by half. Three rhythm "en compas de **proporción**".
4. "Soneto II, first grade," by Enriquez de **Valderrábano** (1547). For three voices. Tempo ♩ = 112. Two time. Two bars in one. Note values reduced by half.
5. "Fantasia in fourth mode," by Luys **Milán** (1536). For four voices. Tempo ♩ = 108. Two time in divided bars. Note values unchanged.
6. "Fantasia of chords and scale passages," by Luys **Milán** (1536). For four voices. Tempo approx. ♩ = 84. Two time in divided bars. Note values unchanged. The composer recommends that the chords be played slowly, the passages of repeated notes fast, stopping on each fermata a little. The form of this fantasia is similar to that of the "**Tiento**".
7. "**Gallarda**," by **Alonso Mudarra** (1546). For four voices. Tempo approx. ♩ = 92. Two time in the tablature, three in the **transcription**. Note values unchanged.
8. "Variations on the Conde **Claros**," by Alonso Mudarra. For four voices. Tempo approx. ♩ = 76. May be increased in speed in **9th** and **10th** variations. Two time. Note values unchanged.
9. "Fantasia which imitates the harp in the manner of Luduvico", by Alonso Mudarra (1546). For four voices. Tempo approx. ♩ = 92 or ♩ = 96. Note values reduced by half. Two time. Two bars in one. At the beginning of the Fantasia the composer writes: "It is difficult until it is properly understood." And after bar 62 he adds a footnote: "From here on to the end there are some false notes: when played well they do not sound bad." In bar 44 the incomplete rhythmic pattern (copyist's error, perhaps) has persuaded me to complete the third and fourth part of the measure.
10. "Song of **the** Emperor," by Luys **Narváez** (1538) on "Mille Regretz", by Josquin. Variations on the Emperor Charles **V's** favourite song. For four voices. Tempo approx. ♩ = 69. Two time unchanged. Note value unchanged.
11. "Baxa de contrapunto." (Dance in counterpoint.) By Luys de **Narváez** (1538). For four voices. Tempo approx. ♩ = 80. Two time in original, three in transcription. Three measures in one. Three rhythm. Note values reduced to the fourth part.
12. "Variations on '**Guárdame las vacas**'" (Herd my cows), by Luys de **Narváez (1538)**. For four voices. Tempo approx. ♩ = 160, **1st** variation; ♩ = 168 **2nd** variation; ♩ = 166 **3rd** variation; ♩ = 160 **4th** variation; ♩ = 126 **5th** variation; ♩ = 144 **6th** variation; ♩ = 132 **7th** variation. Two time in the original, three in the transcription. Three bars in one. Note values reduced by half.

PRÉFACE

Sous le titre de «**Hispanae Citharae Ars viva**», nous commençons la publication d'une anthologie de musique ancienne dont le but est de maintenir vivantes pour la guitare espagnole, des **œuvres** du **passé** qui par leur **qualité** ont **réussi** à survivre à l'évolution de l'art universel.

Il s'agit de compositions instrumentales des **XVI^{ème}** et **XVII^{ème}** siècles que nous avons **adaptées** à l'écriture actuelle et auxquelles nous avons **ajouté** des indications d'ordre pratique pour leur **exécution** à la guitare.

Ces compositions, dans lesquelles se trouve contenu le Iyrisme de **la** Cour et du **peuple** de la Renaissance et de la **Période** Baroque, **méritent** de figurer dans le répertoire **général** de la musique; elles

peuvent d'autre part **être considérées** indispensables à la formation artistique du guitariste.

Lorsque la tablature de **l'époque**, dans **laquelle** elles furent **originale-**ment **écrites**, tomba en **désuétude**, vers le milieu du **XIII^{ème}** siècle, elles **entrèrent** injustement dans l'oubli. **Grâce** cependant aux **généreuses** impulsions de musicologues **éminents** comme le Comte de Morphy, Oscar Chilesotti, Felipe Pedrell et d'autres, **plusieurs** d'entre elles purent **échapper** à un complet abandon. Cependant la tablature exige, pour chaque cas particulier, des **soins** et une **manière spéciale** de **procéder** qui ne furent pas toujours utilement **observées**, à cause **peut-être** d'un manque de **vérification** sur l'**instrument**.

En 1909, le Congrès International de Musicologie de Vienne définissait en ces termes le principe fondamental de la transcription de la tablature: «Le morceau transcrit devra être ce que serait sa notation directe, à l'audition de l'œuvre mise en tablature».

C'est en nous conformant à cette déclaration que nous transcrivîmes «Los seys libros del *Delphin*» de Luys de Narváez et «Tres libros de *musica* en cifra para *vihuela*» de Alonso Mudarra, ouvrages qui furent édités en 1945 et 1949 respectivement, à Barcelone, par l'Institut Espagnol de Musicologie.

La tablature en son temps eut pour objet principal de permettre une lecture aisée et l'exécution, par l'instrumentiste, d'œuvres composées pour plusieurs voix. Or, les propriétés organiques des instruments poly cordes n'étant pas rigoureusement les mêmes que celles de plusieurs voix simultanées, inégales dans leur durée, la tablature ne résolut qu'en partie le problème. La tablature instrumentale était en soi une adaptation ou transcription de musique virtuellement vocale et, par conséquent, une transcription qui nous rendrait aujourd'hui le contenu de la musique instrumentale dans sa conception originale, nous donnerait en réalité une version vocale (vide Juan Bermudo, livre appelé «Declaracion de Instrumentos», Osuna, 1555, lib. 48, cap. 70 s. s.). Pour que l'œuvre transcrite de la tablature à la notation actuelle se plie efficacement aux qualités de l'instrument auquel elle est destinée, il faut tenir compte des particularités relatives à la valeur, tessiture et ambitus des notes, tout en se conformant aux possibilités techniques et organiques de l'instrument.

Les œuvres chiffrées pour la vihuela, dont l'accord peut être considéré en sol ou en la, ne peuvent être exécutées sur les mêmes cordes et les mêmes touches d'une guitare accordée en mi, moins de les transposer à l'intervalle qui sépare l'accord de ces deux instruments. Cette circonstance rend obligatoire, dans certains cas, l'emploi d'accidents, lesquels, s'ils ne sont pas en usage dans l'écriture modale, n'alhrent cependant pas le sens auditif de la tonalité. Dans de nombreux cas il suffira d'appliquer un sillet ou a capotasto à la touche appropriée pour rendre à l'œuvre son intonation d'origine.

En raison de l'affinité qui existe entre la vihuela et la guitare, il n'y a aucun doute que la formule la plus recommandable consisterait pour le guitariste à prendre l'habitude de se servir directement de la tablature, après une étude des normes qui régissent la composition ancienne. Mais, les connaissances nécessaires n'étant pas toujours à la portée de ceux qui voudraient les acquérir, nous avons résolu de donner dans cette anthologie une version d'ordre pratique, qui, tout en restant fidèle à l'œuvre originale, se conforme aux principes de la notation actuelle et à la technique moderne de la guitare. C'est ainsi que nous ajoutons pour chaque œuvre, des indications de caractère général et de caractère particulier dans lesquelles on pourra trouver l'orientation nécessaire.

INSTRUCTIONS

La vihuela et la guitare sont accordées de manière très semblable, c'est-à-dire par intervalles de quarts et une tierce majeure, la seule différence provenant de ce que dans la vihuela l'intervalle de tierce majeure se trouve entre les cordes quatrième et troisième (fa — la) alors que dans la guitare, cet intervalle est situé entre les cordes troisième et deuxième (sol — si). L'instrumentiste n'aurait qu'à baisser la troisième corde d'un demi-ton (fa #) pour trouver, en unifiant ainsi les deux manières d'accord dans leur tessiture respective, le moyen le plus fidèle et le plus commode d'interpréter les œuvres.

La tablature nous offre souvent en mesure binaire des œuvres à rythme ternaire; dans ces cas-là, nous avons adopté la mesure ternaire toutes les fois où cela nous a paru utile pour marquer l'accent rythmique sur lequel elles étaient basées.

Dans aucune des œuvres chiffrées pour la vihuela, nous n'avons trouvé de doigté pour la main gauche. En ce qui concerne la main droite, nous avons trouvé, dans quelques passages de redoubles (notes consécutives généralement rapides, dans une même voix) des indications quant à l'utilité d'employer la formule appelée «dedillo» (attaque de l'index en mouvement alterné vers le haut et vers le bas) ou alors la formule appelée «dos dedos» (action alternée des pouce et index, ou bien index et médium).

L'habitude, facile à acquérir d'accorder la troisième corde de la guitare en fa # donne une garantie d'authenticité dans la disposition des notes sur les cordes et sur les touches de l'instrument et elle évite au guitariste l'inconvénient de se trouver en face d'harmonies difficiles, sinon impossibles, à exécuter avec l'accord normal de la guitare.

Les mouvements dans la tablature pour la vihuela sont les suivants: «Lent», «Ni trop lent, ni trop vite» (temps moyen) et «Vite». Nous indiquons plus loin le mouvement qui, à notre jugement, correspond le mieux à chaque œuvre. La valeur d'une semi-brève ancienne est considérée de nos jours équivalente à celle d'une noire, c'est-à-dire qu'une mesure ancienne de quatre parties Cquivaut, dans la notation actuelle, à une seule partie de la mesure, la durée de toutes les autres notes, quelque soit leur valeur, se réduisant dans cette même proportion.

Toutefois, selon les cas, dans certains mouvements lents par exemple, il convient de donner à la semi-brève la valeur d'une minime.

Certains auteurs indiquent, au début du morceau, le degré de difficulté dans lequel ils classent leurs œuvres. Fuenllana et Daza ont l'habitude de marquer avec un F (majuscule) les œuvres faciles et avec un D (majuscule) les œuvres difficiles. Valderrábano, lui, établit trois degrés: Premier degré «facile»; second degré «moins facile»; troisième degré «difficile». Milán et Mudarra dans leur premier livre, présentent leurs œuvres dans un ordre progressif de difficulté.

Indications concernant les œuvres qui figurent dans le premier cahier

1. Pavana *muy llana* para *tañer*, de Diego Pisador (1552). A trois voix. — Mouvement approx. $d = 72$. — Mesure binaire dans l'original; ternaire dans la transcription. — Valeurs non-altérées.
2. «La Cortesiaw, Villanelle, de Diego Pisador (1552). A trois voix. — Mouvement approx. $\downarrow = 132$. — Mesure binaire en C . — Valeurs non-altérées.
3. Soneto I, du premier degré, de Enriquez de Valderrábano (1547). A trois voix. — Mouvement approx. $\downarrow = 88$. — Rythme ternaire en mesure de proportion. — Valeurs réduites à la moitié.
4. Soneto II, du premier degré, de Enriquez de Valderrábano (1547). A trois voix. — Mouvement approx. $\downarrow = 112$. — Mesure binaire. Deux mesures en une. — Valeurs réduites à la moitié.
5. Fantasia del quarto tono, de Luys Milán (1536). A quatre voix. — Mouvement approx. $d = 108$. — Mesure binaire en C . — Valeurs non-altérées.
6. Fantasia de consonancias y redoubles, de Luys Milán (1536). A quatre voix. — Mouvement approx. $d = 84$. — Mesure binaire en C . — Valeurs non-altérées. L'auteur recommande que les consonances (accords) soient exécutées lentement et que les redoubles (passages de croches successives) soient exécutés rapidement avec un léger arrêt à chaque point d'orgue. La forme de cette Fantasia est semblable à celle du «Tiento» ou «Riccicare».
7. Gallarda, de Alonso Mudarra (1546). A quatre voix. — Mouvement approx. $d = 92$. — Mesure binaire dans l'original; ternaire dans la transcription. — Valeurs non-altérées.

8. Diferencias *sobre* el Conde *Claros*, de Alonso Mudarra (1546). A quatre voix. — Mouv. approx. $d = 76$, susceptible d'être **accélééré** dans les 9^{ème} et 10^{ème} Diferencias. **Mesure** binaire. — Valeurs **non-altérées**.
9. Fantasia *que* contrahace la harpa en la *manera* de Luduvico (Fantaisie qui contrefait la harpe dans la *manière* de Luduvico), de Alonso Mudarra (1546). — A quatre voix. — Mouv. approx. $d = 92$, et A partir de la 55^{ème} mesure $d = 76$. — Valeurs **réduites** à la moitié. — **Mesure** binaire. Deux mesures en une. — L'auteur indique que le morceau « *est difficile tant qu'il n'a pas été compris* » et, à partir de la 62^{ème} mesure il ajoute, au pied de l'hexagramme, l'indication suivante: a Desde aqui fasta acerca del final ay algunas falsas **tañiéndolas** bien no parecen **mal**» (A partir d'ici et **jusque** vers la fin il y a quelques notes **altérées**; lorsqu'elles sont bien **jouées** elles ne sont pas si mal). — La proportion rythmique incomplète de la 44^{ème} mesure (probablement par une erreur dans la tablature) nous a incités à **compléter celle-ci** dans ses **troisième** et quatrième parties.
10. *Canción del Emperador*, de Luys de **Narváez (1538)**, sur « **Mille Regretz** » de Josquin (Glose sur la Chanson favorite de l'Empereur Charles V). A quatre voix. Mouv. approx. $d = 69$. — **Mesure** binaire sans altération. — Valeurs **non-réduites**.
11. Baxa de contrapunto (contrepoint sur la **Basse-danse**), de Luys de **Narváez (1538)**. — A quatre voix. — Mouv. approx. $d = 80$. — **Mesure** binaire dans l'original; ternaire dans la transcription. — Trois mesures en une. — Rythme ternaire. — Valeurs **réduites** au quart.
12. Diferencias *sobre* a *Guárdame las vacas*», de Luys de **Narváez (1538)**. — A quatre voix. — Mouv. approx. $d = 160$, 1^{ère} Diferencia; $d = 168$, 2^{ème} Diferencia; $d = 166$, 3^{ème} Diferencia; $d = 160$, 4^{ème} Diferencia; $d = 126$, 5^{ème} Diferencia; $d = 144$, 6^{ème} Diferencia; $d = 132$, 7^{ème} Diferencia. **Mesure** binaire dans l'original; ternaire dans la transcription. Trois mesures en une. Valeurs **réduites** à la moitié.

V O R W O R T

Unter dem Titel „Hispanae Citharae Ars Viva“ veröffentlichen wir eine Sammlung alter spanischer Gitarremusik, deren hoher Wert sich bis in unsere Zeit erhalten hat. In moderner Notation, ergänzt durch praktische Hinweise zur Ausführung, soll in dieser Reihe Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts dem Gitarrespieler zugänglich gemacht werden.

Die ausgewählten Werke geben einen **Eindruck** vom lyrischen Stil, wie er in Renaissance und **Barock** am Hofe und in der Volksmusik gepflegt wurde. Sie sollten deshalb ihren festen Platz in der **Musik**-pflege unserer Zeit einnehmen. Darüber hinaus kann die Kenntnis dieser Literatur geradezu **als** unentbehrlich für den Gitarrespieler bezeichnet werden.

Die Originalfassung der Werke ist in der Tabulatur der damaligen Zeit **gedruckt**. Durch den Stilwandel zu **Beginn** des 18. Jahrhunderts (und die Entwicklung der neuen **Notenschrift**) gerieten sie zu **Unrecht** in Vergessenheit. Dank den Bemühungen bekannter Musikforscher wie Graf v. Morphy, Dr. Chilesotti, Pedrell u. a. wurden verschiedene dieser Stücke wieder neu entdeckt. Die Übertragung der Tabulaturen in eine **moderne** praktische Ausgabe erfordert **jedoch** besondere Verfahren und **große** Sorgfalt, die — vielleicht aus **Mangel** an **praktischer** Erfahrung mit dem Instrument — bei Ausgaben für Gitarre nicht immer in **genügendem Maße** beobachtet wurden.

Der Internationale Kongress für Musikforschung, der **1909** in Wien tagte, formulierte wesentliche **Grundsätze** für die Übertragung von Tabulaturen: „Le morceau transcrit devra **être** ce qui **serait** sa **notation** directe à l'audition de l'œuvre mise en tablature“ (Die Übertragung des Werkes **muß** das wiedergeben, was eine direkte **Notation** nach dem horenden Eindruck bei Wiedergabe des in **Tabulatur** gesetzten Werkes darstellen würde).

Diesen Richtlinien folgend, übertrugen wir **zwei** Werke, die **1945** bzw. **1949** vom „Instituto Español de Musicologia“ in Barcelona herausgegeben wurden: „Los seys libros del Delphin“ (Sechs Bücher des Delphin) von Luys de **Narváez** und „Tres libros de **música** en cifra para vihuela“ (Drei **Bücher** Musik in Ziffern für Laute) von Alonso Mudarra.

Bei der Verwendung von Zahlen in der Tabulatur sollte auf **ein-**fachste Art erreicht werden, **daß** mehrstimmige Vokalmusik (statt in verschiedenen Stimmen) gleichzeitig **gelesen** und auf **Akkord-**instrumenten **ausgeführt** werden konnte. Da aber die Besonderheit dieser Instrumente nicht ohne weiteres den Gegebenheiten mehrerer

gleichzeitig erklingender Einzelstimmen entspricht, konnte die **Tabulatur** dieses Problem nur teilweise **lösen**. Da es sich um **Über-**tragungen von Vokalmusik handelt, wurde uns eine vokale Version den originalen Charakter vermitteln (Juan Bermudo, **Libro llamado Declaración** de Instrumentos, Osuna **1555**, Quartband, Kap. 70 ff.). Um die Übertragung einer Tabulatur in **moderne Notenschrift** den Eigenheiten des Instruments anzupassen, für das sie bestimmt ist, **müssen** die technischen und organischen Möglichkeiten des **Instru-**ments **hinsichtlich** Dauer und Lage der **Töne** sowie der **Stimm-**umfang berücksichtigt werden.

Die für Laute in **G-** oder **A-Stimmung** komponierten Stücke **ent-**sprechen **bezüglich** Saiten und **Bünden** nicht der Gitarre in **E-Stim-**mung. Da es deshalb nicht möglich ist, sie im wortlichen Abstand der **Intervalle** zu **übertragen**, **müssen** in einigen Fällen **Versetzungs-**zeichen verwendet werden, die aber **für** das Ohr praktisch die Tonart nicht **ändern**. Es würde genügen, einen verschiebbaren Sattel (Kapodaster) am Griffbrett anzubringen, um das **Stück** wieder in die ursprüngliche Tonhöhe **zurückzuversetzen**.

Zweifelloos wäre es für einen Gitarrespieler, dessen Instrument so eng mit der Laute verwandt ist, sehr ratsam, wenn er **sich** beim Studium alter Musik einmal der Technik der Tabulaturen bedienen würde. Da die Voraussetzungen dazu nicht immer gegeben sind, bieten wir in dieser Sammlung eine praktische Ausgabe, die den Originaltext in moderner **Notenschrift** der heutigen Gitarrentechnik **angepaßt** bringt. Es schien ratsam, zur Orientierung besondere **Hin-**weise zu den **einzelnen Stücken** beizufügen.

E I N F Ü H R U N G

Die **alte** Lautenstimmung unterscheidet sich von der heute üblichen Gitarrestimmung vor **allem** dadurch, **daß** zwar beide Instrumente in **Quarten** und einer **großen** Terz **gestimmt** sind, aber **während** bei der Laute die **große** Terz zwischen der 4. und 3. Saite (f—a) liegt, hat sie die Gitarre zwischen der 3. und 2. Saite (g—h). Es genügt also, bei der Gitarre die 3. Saite um einen **Halbton** (fis statt g) tiefer zu stimmen, um sie der Laute **anzugleichen**. Der **Spieler** findet so die bequemste und originale Art zur **Ausführung** der Stücke.

Da in den Tabulaturen **häufig** Stücke **mit** dreiteiligem **Rhythmus** vorkommen, die **als** **zweiteilige** Takte **bezeichnet** sind, haben wir in den notwendigen **Fällen** den Dreiertakt **gewählt**, um den **ryth-**mischen Akzent klar zum Ausdruck zu **bringen**.

In keinem der für die **Laute** bestimmten **Stücke** erscheint irgendein Fingersatz für die linke Hand. Nur bei **schnellen** Tonfolgen innerhalb **einer** Stimme wird die **Zweckmäßigkeit** angedeutet, in der **rechten** Hand die „**dedillo**“-Technik (d. h. **Anschlag** mit **abwechselnder Bewegung** des Zeigefingers nach unten und oben) oder die „**Zweifinger**“-Technik (d. h. abwechselndes Spiel von Daumen und Zeigefinger oder Zeigefinger und Mittelfinger) anzuwenden.

Das Umstimmen der 3. Saite **nach** fis, woran man sich leicht **gewöhnen** kann, garantiert die tatsächliche (historische) Stimmung der Saiten und verhindert, **daß** der Gitarrespieler Zusammenklänge greifen **muß**, die **außerhalb** der **Tonart** liegen und die bei der **gewöhnlichen** Stimmung der Saiten nur **schwierig**, wenn nicht **unmöglich** gespielt werden **können**.

Die Tempoangaben in den **Lautentabulaturen** sind auf drei **beschränkt**: „**langsam**“ – „**weder langsam noch schnell**“ (mittleres Tempo) – „**schnell**“. In den Hinweisen zu den einzelnen **Stücken** haben wir **das ungefähre** Tempo angegeben. Dem heutigen **Gebrauch** entsprechend **wurde** die Semibrevis als Viertelnote, die anderen Notenwerte entsprechend übertragen. Je nach dem **Schnelligkeitsgrad** **pflügt** man der Semibrevis den Wert einer halben Note zu geben.

Hinweise **zu** den **Stücken** des vorliegenden **Heftes**

1. **Pavana**, ganz **einfach zu spielen**

Diego Pisador (1552). Dreistimmig / Tempo: $d = ca. MM 72$ / **Original** Zweiertakt, in der **Übertragung** Dreiertakt / Notenwerte **unverändert**.

2. La Cortesia

(Die Hoflichkeit); **Villanesca. Diego Pisador (1552)**. Dreistimmig / Tempo: $\downarrow = ca. MM 132$ / Zweiertakt, geteilt / Notenwerte **unverändert**.

3. **Sonett I**

Enríquez de Valderrábano (1547). Dreistimmig I Tempo: $\downarrow = ca. MM 88$ / Dreiertakt mit **gleichmäßigem Rhythmus** / Notenwerte auf die **Hälfte verkürzt**.

4. **Sonett II**

Enriquez de **Valerrábano (1547)**. Dreistimmig / Tempo $\downarrow = ca. MM 112$ / Zweiertakt, zwei Takte in einem / Notenwerte **auf** die Hälfte verkürzt.

5. Fantasie **im** oierten Ton

Luis **Milán (1536)**. **Vierstimmig** / Tempo: $d = ca. MM 108$ / **Zweiertakt**, geteilt / Notenwerte unverändert.

6. Fantasie über Akkorde **und** Tonleitern

Luis **Milán (1536)**. Vierstimmig / Tempo: $d = ca. MM 84$ / Zweiertakt, geteilt / Notenwerte **unverändert**. Der Komponist empfiehlt, die Akkorde langsam, die **Passagen** schnell zu **spielen**. Bei der Fermate kurz verhalten. Die Form dieser Fantasie gleicht dem „**Tiento**“ (= Ricercare).

7. Gallarda

Alonso Mudarra (**1546**). Vierstimmig / Tempo: $\downarrow = ca. MM 92$ I Original Zweiertakt, in der **Übertragung** Dreiertakt / Notenwerte unverändert.

8. Variationen über „El Conde Claros“

Alonso Mudarra (**1546**). Vierstimmig I Tempo: $d = ca. MM 76$ I Zweiertakt / Notenwerte unverändert. Es ist zu empfehlen, die 9. und **10.** Variation schneller zu **spielen**.

9. Fantasie, das **Harfenspiel** in der Manier **von Luduico nachahmend**

Alonso Mudarra (1546). Vierstimmig I Tempo: $\downarrow = ca. MM 92$, ab Takt 55 $d = MM 76$ / **Zweiertakt**, zwei Takte in einem / **Notenwerte** auf die Hälfte verkürzt / In Takt 44 haben wir den **unvollständigen Rhythmus** – wahrscheinlich irrtümlich in die Tabulatur gelangt – auf der **3.** und **4.** Zahlzeit vervollständigt. Der Komponist schreibt am **Anfang** der Fantasie: „**Sie** ist **schwierig**, bis sie richtig verstanden wird“, bei Takt 62 fugt er **als Fußnote** an: „**Von** hier ab bis fast zum Ende kommen einige Dissonanzen vor; wenn sie aber gut gespielt werden, klingen sie nicht übel.“

10. Lied des Kaisers

(**Canción** del Emperador) über „**Mille Regretz**“ von Josquin. Luis de **Narváez (1538)**. Vierstimmig / Tempo: $d = ca. MM 69$ / **Zweiertakt** / Notenwerte unverändert. Variationen über das Lieblingslied Kaiser Karls V.

11. Tanz im Kontrapunkt

(Baxa de contrapunto). Luis de **Narváez (1538)**. Vierstimmig / Tempo: $\downarrow = MM ca. 80$ / Original Zweiertakt, in der Übertragung Dreiertakt, drei Takte in einem. Dreiteiliger **Rhythmus** / **Notenwerte** auf den 4. Teil verkürzt.

12. Variationen über „**Guárdame las oacas**“

(Hute **mir** die **Kühe**). Luis de **Narváez (1538)**. Vierstimmig I Tempo: $\downarrow = ca. MM 160$ für die 1. Var., $\downarrow = ca. MM 168$ für die 2. Var., $\downarrow = ca. MM 166$ für die 3. Var., $\downarrow = ca. MM 160$ für die 4. Var., $\downarrow = ca. MM 126$ für die 5. Var., $\downarrow = ca. MM 144$ für die 6. Var., $\downarrow = ca. MM 152$ für die 7. Var. / Original Zweiertakt, in der **Übertragung** Dreiertakt, **drei** Takte in einem I Notenwerte auf die Hälfte verkürzt.

	pag.
Diego Pisador	Pavana muy llana para tañer 2
Diego Pisador	Villanesca. La Cortesia 2
Enriquez de Valderrábano	Soneto I. del primer grado 3
Enriquez de Valderrábano	Soneto II, del primer grado 4
Luis Milán	Fantasia del cuarto tono 4
Luis Milán	Fantasia de consonancias y redobles. 6
Alonso Mudarra	Gallarda 8
Alonso Mudarra	Diferencias sobre el Conde Claros 8
Alonso Mudarra	Fantasia que contrahaze la harpa en la manera de Luduvico 10
Luis de Narváez	Canción del Emperador 12
Luis de Narváez	Baxa de contrapunto 14
Luis de Narvieg	Diferencias sobre „Guárdame las vacas" . . . 15
.	Tres diferencias por otra parte 16

Pavana muy llana para tañer

Diego Pisador
1552

3ª en Fa# Despacio

Musical score for Pavana muy llana para tañer, 3ª en Fa# Despacio. The score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is written in a style characteristic of the Spanish lute repertoire, featuring a mix of single notes and chords. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 (open string). Dynamics include 'p' (piano) and 'm' (mezzo). The piece concludes with a double bar line.

Villanesca

La Cortesía

Diego Pisador
1552

3ª en Fa# Compas apresurado

Musical score for Villanesca La Cortesía, 3ª en Fa# Compas apresurado. The score consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is written in a style characteristic of the Spanish lute repertoire, featuring a mix of single notes and chords. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 (open string). Dynamics include 'p' (piano). The piece concludes with a double bar line.

C|B) II - -

C|B) II

C|B) II

C|B) II

Soneto I

del primer grado

Enriquez de Valderrábano
1547

3ª en Fa# **Tiempo medio**

Soneto II

del primer grado

Enriquez de Valderrábano
1547

3ª en Fa# Despacio

Musical score for Soneto II, del primer grado, by Enriquez de Valderrábano (1547). The piece is in G major (3ª en Fa#) and 3/4 time. The tempo is marked "Despacio". The score consists of six staves of music, featuring various guitar techniques indicated by numbers (0-4) and letters (C, B, I, II).

Fantasia del quarto tono

Luis Milán
1536

3ª en Fa# Compàs apresurado

Musical score for Fantasia del quarto tono, by Luis Milán (1536). The piece is in G major (3ª en Fa#) and 3/4 time. The tempo is marked "Compàs apresurado". The score consists of three staves of music, featuring various guitar techniques indicated by numbers (0-5) and letters (C, B, I, III).

This page contains ten staves of musical notation for guitar, written in G major (one sharp). The notation includes various fretting techniques such as triplets, slurs, and specific fingering (1-4). Chord diagrams are indicated by letters C and B with Roman numerals I and III. The music is arranged in a single system across ten staves. The first staff begins with a C^I chord diagram. The second staff has a sharp sign (#) above it. The third staff has C^{III} and B^{III} chord diagrams. The fourth staff has a C^{III} chord diagram. The fifth staff has a B^{III} chord diagram. The sixth staff has a C^{III} chord diagram. The seventh staff has a B^{III} chord diagram. The eighth staff has a C^{III} chord diagram. The ninth staff has a B^{III} chord diagram. The tenth staff has a C^{III} chord diagram. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Fantasia

de consonancias y redobles

Luy's Milán
1536

3ª en Fa# Las consonancias despacio y los redobles apriesa.

The musical score is written for guitar in 3/4 time and the key of F# major. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo and mood are indicated as '3ª en Fa# Las consonancias despacio y los redobles apriesa.' The score includes various guitar techniques and markings:

- Staff 1:** Features a triplet of eighth notes (0, 3, 3) and a doublet of eighth notes (0, 2). The word 'consonancia' is written below the first measure, and 'redobles' is written below the last measure.
- Staff 2:** Contains a triplet of eighth notes (3) and a doublet of eighth notes (2). The word 'cons.' is written below the first measure.
- Staff 3:** Includes a doublet of eighth notes (1, 4) and a triplet of eighth notes (3). The word 'red.' is written below the first measure, and 'cons.' is written below the last measure. A fingering 'C|B|I' is written above the staff.
- Staff 4:** Features a triplet of eighth notes (3) and a doublet of eighth notes (3). The word 'red.' is written below the last measure.
- Staff 5:** Contains a doublet of eighth notes (1, 4) and a triplet of eighth notes (3). The word 'cons.' is written below the first measure.
- Staff 6:** Includes a doublet of eighth notes (4, 1) and a triplet of eighth notes (3). The word 'cons.' is written below the first measure.
- Staff 7:** Features a doublet of eighth notes (2) and a triplet of eighth notes (3). The word 'cons.' is written below the first measure.
- Staff 8:** Contains a doublet of eighth notes (2) and a triplet of eighth notes (3). The word 'red.' is written below the first measure, and 'cons.' is written below the last measure.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with various fingerings (1, 2, 3, 4) and a 4-fingered chord at the beginning.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with fingerings (0, 4, 0, 0, 4, 1, 0, 3, 1, 0, 3, 2, #1). It includes a slur over the first two notes labeled "red." and a slur over the last two notes labeled "cons."

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with fingerings (3, 2, 1, 3, 2, 0, 2, 1, 0, 2, 3, 0, 2, 3, 2). It includes a slur over the first two notes labeled "red."

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with fingerings (3, 0, 2, 0, 1, 0, 2, 0, 1, 4, 0, 1, 0, 2, 4, 2, 4, 2). It includes a slur over the last four notes labeled "C II" and "1 B II".

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with fingerings (0, 3, 0, 2, 0, 1, 3, 1, 2, 0, 1, 4, 0, 3, 4, 0, 4, 1, 0, 4, 1, 0). It includes a slur over the last four notes labeled "3".

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with fingerings (2, 4, 1, 0, 2, 0, 2, 3, 4, 0, 1, 0, 2, 3, 4, 0, 2, 0, 2). It includes a slur over the last four notes labeled "cons." and a slur over the last two notes labeled "3".

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with fingerings (0, 2, 4, 0, 3, 1, 0, 1, 3, 0, 2, 0, 4, 1). It includes a slur over the last four notes labeled "red." and a slur over the last two notes labeled "2".

Musical staff 8: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with fingerings (0, 1, 4, 0, 1, 0, 3, 1, 0, 4, 3, 1, 0, 1, 3, 0, 2, 0, 4, 1). It includes a slur over the last four notes labeled "cons." and a slur over the last two notes labeled "red." and "2".

Musical staff 9: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with fingerings (0, 1, 4, 0, 1, 0, 3, 1, 0, 2, 3, 0, 2, 3). It includes a slur over the last four notes labeled "cons." and a slur over the last two notes.

Gallarda

Alonso Mudarra
1546

3ª en Fa# Compás apresurado

Diferencias sobre el Conde Claros

Alonso Mudarra
1546

3ª en Fa# Tiempo medio

m i m i m i m i

a m i m i m i m a

i m i m i m i m a

i m i m i m i m a

i m i m i m i m a

i m i m i m i m a

acerca del final hay algunas falsas; tañéndose bien no parecen mal."

i m i m i m i m a

i m i m i m i m a

i m i m i m i m a

Canción del Emperador

(sobre „Mille Regretz“ de Josquin)

Luis de Narváez
1538

3^{ra} en Fa#
Despacio

The musical score is written for a lute in 3^{ra} en Fa# (3rd position on the F# string) and is marked "Despacio" (slow). The piece is a setting of Josquin's "Mille Regretz". The score consists of eight staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 (open string). Ornaments are marked with "C" and "B" above notes, with Roman numerals II, III, and VII indicating the fret position. A dynamic marking "p" (piano) is used in several places. The score is arranged in a single system with eight staves.

This page of musical notation is for guitar, written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of ten staves of music. The notation includes various fret numbers (0-4), fingerings (1-4), and dynamic markings such as *p* and *p-*. The music is written in a treble clef. The first staff begins with a *p* dynamic marking. The second staff has a *p-* marking. The sixth staff has a *p* marking. The seventh and eighth staves are marked with a bracket and the Roman numeral III, indicating a third ending. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and accents.

Baxa de contrapunto

Luis de Narváez

1538

Compás apresurado

3ª en Fa#

This musical score is for a piece titled "Baxa de contrapunto" by Luis de Narváez, specifically the 1538 version. It is written for a lute, with the instruction "3ª en Fa#" indicating the 3rd fret on the Fa# string. The tempo is marked "Compás apresurado" (fast). The score consists of ten staves of music, each containing a single melodic line. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. Above the first staff, the letters "m", "i", and "a" are placed above notes, likely representing a mnemonic for fingerings. The piece features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. There are several dynamic markings, such as "p" (piano) and "p - - -" (pianissimo). The score includes several changes of strings, indicated by "C B" and Roman numerals (II, III, II). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Tres diferencias por otra parte

Musical score for "Tres diferencias por otra parte". The score is written in 6/4 time and consists of ten staves of music. The melody is primarily in the treble clef. The lyrics are:

a i m i a i m i a i m i a i m i
 m i m i m i p i m i p i m a p i m a m i m i
 i m i m i m i m i m i m i m i m i
 a i m i m i m i m i m i m i m i m i
 m i m i m i m i m i m i m i m i m i
 m i m i m i m i m i m i m i m i m i
 m i m i m i m i m i m i m i m i m i
 m i m i m i m i m i m i m i m i m i

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (p, p). A 'C' time signature change is indicated at the beginning of the second staff.