

Inhaltsverzeichnis / Contents

Vorwort / Prologue	4
Einleitung / Introduction	5
Allgemeines / General Information	5
Die Quellen im Vergleich / A comparison of sources	6
Luys Milán	6
El Maestro	7
Die Vihuela / The Vihuela	8
Aufführungspraxis / Performing Practise	9
1) Allgemeines / General Information	9
2) Techniken / Techniques	10
3) Tempi / Tempi	11
4) Verzierungen / Ornamentation	11
5) Fis-Stimmung und Fingersatz / F# tuning and Fingering	12
Die Modi / The Modes	14
Kritischer Bericht / Critical Report	15
Allgemeines / General Information	15
Zu den einzelnen Werken / On the individual works	17
El Maestro	26
Vorwort / Prologue	27
Erklärung des Buches / Intention of the book	29
Was dieses erste Buch enthält / What this first book contains	35
1. Buch / 1st Book	38
Fantasia I	38
" II	40
" III	42
" IV	46
" V	48
" VI	51
" VII	54
" VIII	57
" IX	60
" X	63
" XI	66
" XII	69
" XIII	72
" XIV	74
" XV	76
" XVI	80
" XVII	83
" XVIII	86
" XIX	89
" XX	94
" XXI	100
" XXII	104
2. Buch / 2. Book	110
Fantasia XXIII	110
" XXIV	114
" XXV	120
" XXVI	124
" XXVII	128
" XXVIII	134
" XXIX	140
" XXX	146
" XXXI	151

"	XXXII	156
"	XXXIII	162
"	XXXIV	(Tento I)	166
"	XXXV	(Tento II)	173
"	XXXVI	(Tento III)	178
"	XXXVII	(Tento IV)	183
"	XXXVIII	(XXXIV)	188
"	XXXIX	(XXXV)	194
"	XL	(XXXVI)	198
"	XLI	(XXXVII)	203
"	XLII	(XXXVIII)	206
"	XLIII	(XXXIX)	212
"	XLIV	(XL)	217

Richtiges Verständnis der Töne, die man in der Figuralmusik verwendet /

Information and declaration of the tones used in figural music 222

Berichtigung der Druckfehler durch den Autor selbst / Author's corrections of printing errors 225

Bibliographie / Bibliography 228

Vorwort

Das Motiv dieser Edition ist eine Urtextfassung unter genauester Berücksichtigung und Abwägung der Quellen vorzulegen, frei von jeder Willkür des Autoren. D.h:

- daß keine Noten hinzugefügt oder weggelassen worden sind;
- daß **sämtliche** Korrekturen und Rekonstruktionen der vielen Druckfehler bei Milán detailliert im "Kritischen Bericht" aufgezeigt werden, um den Benutzer Gewissheit über den originalen Text zu verschaffen.

Ein Schwerpunkt dieser Ausgabe bildet weiterhin der originale Abdruck des **gesamten** Textes aus Milán's "El Maestro", sowie dessen Übersetzung ins Deutsche und Englische, welche hier zum ersten Mal vorliegt. Dieser Text ist nicht nur für den interessierten Spieler und Sänger von Bedeutung, sondern muß heute mehr denn je als herausragendes musikgeschichtliches Dokument gesehen werden. So läßt sich Milán über die Beschaffenheiten der Vihuela aus, kommentiert in Bezug auf die Aufführungspraxis jedes einzelne Werk, und erklärt schließlich die Modi am Ende des Buches. Damit ist "El Maestro" aus dem Jahre 1536 eines der ersten Dokumente seiner Zeit.

Selbst auf die Wiedergabe seiner Druckfehlerberichtigung haben wir bewusst nicht verzichtet, da diese einen Einblick in die Veröffentlichungspraxis seiner Zeit gewährt. Erstaunt mag man auch über die freundliche Unverbindlichkeit Milán's zur Aufführung seiner Stücke sein (siehe z.B. seinen Kommentar zur Pavana III im 2. Band oder zum Villancico XII und Soneto V im 3. Band), die den Versuch des Reglements in die Schranken verweist und wie so viele andere Beispiele in der Musikgeschichte beweist, daß man sich nur mit subtiler Sensibilität und Differenziertheit an die Musik wagen sollte und nicht mit starrem Dogma. Diese Ausgabe ist auf Gitarre und Vihuela gleichermaßen spielbar (s. "Fis-Stimmung und Finge

Ralf Jarchow

Prologue

The idea behind this edition is to present an original version of the text (Urtext), under careful consideration of the sources and free from any arbitrariness of the author. This means:

- that no notes have been added or omitted;
- that **all** corrections and reconstructions of printing errors in Milán's work are shown in detail in the "Critical Report", in order to provide the user with certainty as to the original text.

One focal point of this edition continues to be the original edition of the **complete** text of Milán's "El Maestro", as well as a translation into German and English, which is presented here for the first time. This text is not only of importance to the interested player or singer, but should be seen today more than ever as a superb document in the history of music. Milán enlarges upon the properties of the vihuela, offers a commentary as to the performance of each individual work and finally explains the modi at the end of the book. In this way, "El Maestro" from the year 1536, is one of the first documents of the time.

We have consciously not even omitted to print his errata, since this throws light on the manner of publishing at this time. One may also be amazed at Milán's friendly non-committal attitude regarding the performance of his pieces, (e.g. see his comments on Pavan III in volume 2 or on the Villancico XII and Sonnet V in volume 3), which does away with any attempts at regimentation, and proves, as do so many other examples in the history of music, that one should only approach the music with subtle sensitivity and differentiation and not with solid dogma. This edition can be played equally well on the vihuela or the guitar (see "F# tuning and fingering").

f Jarchow, Glinde, December 1995

Allgemeines

Der vorliegende Urtext wurde mit Hilfe der Quellen MILÁN (Faksimile, 1536), MILÁN (Mikrofilm, 1536) und CHIESA (1974) erarbeitet. Die wichtigste Quelle dürfte wohl das Faksimile sein. Aufgrund verschiedener Informationen wie von POHLMANN (1982) und anderen, müssen wir aber davon ausgehen, daß "El Maestro" verschiedene Auflagen erfahren hat, die im wesentlichen zwar identisch sind, aber dennoch wenige Veränderungen aufzeigen. Der Vergleich zwischen dem Faksimile und dem Mikrofilm bestätigt dieses. Aus welchem Jahr jedoch die Auflagen des Faksimiles und des Mikrofilms stammen, bleibt jedoch trotz Nachforschungen ungewiss. Auszuschließen ist auch nicht, daß es sich bei der einen oder anderen Quelle um die Erstausgabe handelt. Sicher ist nur, daß Milán "El Maestro" 1535 angefangen und 1536 beendet hat (s. Miláns Text). Damit dürfte auch geklärt sein, warum verschiedene Autoren 1535, bzw. 1536 als Datum von "El Maestro" nennen, da beide Daten im Text erscheinen.

Die Ausgabe CHIESAs ist natürlich nicht als Primärquelle anzusehen und damit in ihrem Wert mit den ersten beiden nicht vergleichbar. Dennoch ist seine Urtextfassung ein Meilenstein in der Milán-Forschung, an der man heute nicht vorbeigehen kann. So sind die vielen Druckfehler im E.M., die nur teilweise offensichtlich sind, sehr rekonstruktionsbedürftig. Dieses ist nur mit genauester Kenntnis der Musik zu Miláns Zeit möglich, wobei die Heranziehung der Vihuelatabulaturen anderer Komponisten besonders nötig ist. Hier hat CHIESA Pionierarbeit geleistet, und die Tabulatur zum ersten Mal in eine wissenschaftlich fundierte Urtextfassung gebracht. Zu bemängeln ist jedoch, daß der Verlag sich zwar die Mühe gemacht hat CHIESAs informativ geschriebenes Vorwort in 4 Sprachen zu übersetzen, den zweifellos wichtigeren Text Miláns jedoch nur im Original abzudrucken. Auch wenn wenige Stellen im Auszug übersetzt sind, so gehen doch wichtige Informationen verloren, und es kann natürlich auch kein Gesamteindruck der Sprache seiner Zeit entstehen, welches wir für ausserordentlich wichtig hielten. Zu bemängeln sind ferner die Druckfehler bei CHIESA, gegen die auch der akribischste Korrektorenleser machtlos sein mag, aber dennoch nicht so gehäuft in einer derartigen Ausgabe erscheinen dürfen. Ebenso sind bei den Liedern so grosse Veränderungen der Liedtexte nötig gewesen, in Bezug auf Textzuordnung zu den Noten, daß es hier notwendig gewesen wäre, das Original kenntlich zu machen. Diese Aspekte erschienen uns neben anderen doch so wichtig, daß wir den Mut zu dieser Neuausgabe wagen wollten.

General Information

This original text was achieved with the help of the sources MILÁN (facsimile 1536), MILÁN (microfilm 1536) and CHIESA (1974). The most important source has to be the facsimile. On the basis of various information such as POHLMANN (1982) and others, however, we must assume that "El Maestro" went through different versions which, while being essentially identical, do show up a few alterations, however. The comparison of the microfilm and the facsimile confirms this. However, despite research, the years from which the facsimile and the microfilm date remain uncertain. Also, the possibility that one or other of the sources is a first version cannot be ruled out. The only certain fact is that Milán started "El Maestro" in 1535 and finished it in 1536 (see Milán's text). This should then explain why some authors put the date of "El Maestro" at 1535 and others at 1536, since both appear in the text.

CHIESA's version should not be seen as a primary source and is therefore not comparable with the first two. And yet his original version of the text is a milestone in research on Milán and cannot be ignored today. The many printing errors in E.M., which are only partially obvious, are in great need of reconstruction. This is only possible with expert knowledge of the music in Milán's time, it being especially necessary to draw upon the vihuela tablatures of other composers. CHIESA was a pioneer in this field as he was the first person to put the tablature into a scientifically-based original version of the text. One criticism, however, is that although the publishers took the trouble to translate CHIESA's informative prologue into four languages, Milán's undoubtedly more important text was only printed in the original. Even though the extract is translated at a few points, important information is lost and, of course, it is not possible to achieve an overall impression of the language at that time, which we saw as being extremely important. A further criticism are the printing errors, which, whilst the most meticulous proof-reader may well have been powerless against them, have no right to appear so numerous in a publication of this kind. In the same way, such extensive alterations to the song texts were necessary with respect to ordering the text to the notes, that it would have been necessary to make the original known. These aspects and others appeared to be so important to us that we summoned up our courage to produce this new edition.

Die Quellen im Vergleich

Wenn man das Faksimile mit dem Mikrofilm vergleicht, fallen wie gesagt leichte Unterschiede auf, die sich zum Teil alleine durch das Medium selber ergeben. Der M. ist mit größerer Tiefenschärfe belichtet worden, so daß manchmal sogar die Rückseite der betreffenden Seite durchscheint. Das F. hat dagegen einen schwächeren Druck. Einige Zahlen lassen sich erheblich schlechter lesen als auf dem M. Dies ist jedoch noch kein Beweis, daß es sich hier um eine andere Auflage handelt. Da aber einige (wenige) Zahlen und auch Mensuralnoten ganz auf dem M. fehlen, auffallenderweise häufig oben links, welches man auf eine defekte Druckplatte zurückführen könnte, kann man eindeutig von einer anderen Auflage ausgehen. Ebenso fällt auf, daß Zahlen und Mensuralnoten manchmal leicht auf dem M. verschoben sind im Gegensatz zum F. Der Text ist jedoch unverändert. Die von Milán in Rot gesetzten Zahlen bei den Liedern, womit er die Gesangsstimme kenntlich gemacht hat, lassen sich auf dem schwarz-weißen M. trotzdem gut erkennen im Gegensatz zum F. Diese Zahlen sind in ihrer Kontur auf dem M. unschärfer und haben deutlich mehr Grauteile. Da das F. ebenfalls s/w ist, hat die British Library London uns freundlicherweise eine Kopie mit gekennzeichnete Gesangsstimme zur Verfügung gestellt.

Insgesamt läßt sich sagen, daß der M. mehr Druckfehler aufweist und von daher anzunehmen ist, daß diese Auflage älter ist, als die Auflage des Fs. Nach POHLMANN soll eine Neuauflage 1561 erschienen sein, wonach sich der M. ins Jahr 1536 datieren ließe und das F. ins Jahr 1561. Dieses muß aber spekulativ bleiben.

Luys Milán

Über Milán ist heute leider sehr wenig bekannt. Das genaue Geburts- (ca. 1500) und Sterbedatum (ca. 1561) läßt sich nicht genauer bestimmen. Lediglich geben seine 3 Veröffentlichungen Aufschluss über den ungefähren Lebensverlauf, Aufenthalt und Tätigkeit: Das "Libro de motes" "... hat ein damals in Italien und Spanien populäres Gesellschaftsspiel zum Inhalt" (WARD). "El Maestro" ist dagegen die einzige Überlieferung von Miláns Kompositionen. Im "El Cortesano" wird das Leben in sozialer und kultureller Hinsicht des Hofes in Valencia wiedergegeben (JACOBS). Interessant dürfte ferner sein, daß viele Lieder Miláns aus dem "El Maestro" im "El Cortesano" enthalten sind und ihre Aufführung beschrieben wird (WARD). Leider lag uns "El Cortesano" und "Libro de motes" bei Drucklegung nicht vor.

Da Miláns Bücher alle in Valencia erschienen sind, kann man davon ausgehen, daß er auch einen großen Teil seines Lebens hier verbracht hat. Zweifelhaft ist die Angabe, daß Milán 7000 cruzados von João III. von Portugal für die Widmung im "El Maestro" erhielt. Andere Quellen sagen, daß Milán auf die Zahlung dieser 7000 cruzados "El Maestro" dem portugiesischen

A comparison of sources

As already mentioned, when the microfilm and the facsimile are compared, slight differences come to light, which are partly due to the medium itself. The M. was exposed at a greater depth of focus so that sometimes the reverse side of the page shows through. The F. has a much lighter print. Some numbers are far more difficult to read than on the M. This however does not prove that it is a different edition. However, since some (few) numbers and mensural notes are entirely absent from the M., notably often top left, which could be due to a faulty printing plate, one can definitely assume a different edition. It is also noticeable that numbers and mensural notes are sometimes slightly displaced on the M. in contrast to the F. The text is unchanged, though. In the songs, those numbers written in red by Milán, with which he denotes the singing parts are still easily legible on the black and white M. unlike the F. These numbers have a more blurred contour on the M. and clearly have a higher proportion of grey. Since the F. is also in black and white, the British Library in London has kindly provided us with a copy on which the singing parts are distinguishable.

All in all it can be said that the M. has more printing errors and it can therefore be assumed that this edition is older than the facsimile edition. According to POHLMANN, a new edition is supposed to have come out in 1561, which could put the date of the M. at 1536 and the F. at 1561. This must remain speculative, however.

Luys Milán

Unfortunately, very little is known about Milán today. His date of birth (about 1500) and the date of his death (about 1561) cannot be more exactly determined. Only his three publications give some idea as to his life, abode and occupation: "Libro de motes" "... is about a parlour game popular in Italy and Spain at that time" (WARD). "El Maestro" on the other hand is the only evidence of Milán's compositions. In "El Cortesano", life in the court of Valencia is reflected in a social and cultural aspect (JACOBS). It may also be of interest that many of Milán's songs from "El Maestro" are contained in "El Cortesano" and their performance is described (WARD). Unfortunately we did not have copies of "El Cortesano" and "Libro de motes" at the time of going to print.

Since all Milán's books appeared in Valencia, it can be assumed that he spent a large part of his life there. The statement that Milán received 7000 cruzados from João III of Portugal for the dedication in "El Maestro" is dubious. Other sources report that Milán dedicated "El Maestro" to the king of Portugal on payment of these 7000 cruzados.

König gewidmet hat.

Zu weiteren Aufenthalten stellt CHIESA die Schlußfolgerung auf: *"Berücksichtigt man dann die venezianer Buchstaben, die für den Druck des Werkes zum erstenmal in Spanien verwendet worden sind, die in italienischem Stil verfassten Pavanen [ebenso die Fantasia XXII] und die Sonette in italienischer Sprache, so kann man wohl annehmen, daß Milán sich auch längere Zeit in Italien aufgehalten hat."*

Gesichert scheint aber zu sein, daß Milán aus einer adligen Familie stammte (Don Luys de Milán) und im Dienste des Vizekönigs Don Fernando de Aragón in Valencia wirkte.

El Maestro

Dieses Werk ist in mehrfacher Hinsicht von Bedeutung. So finden sich in dem aus Homophonie und Polyphonie zusammensetzenden Werke, mit die erste Referenz für die Sonate (JACOBS). Zwar ist Miláns "Sonada" (s. Pavana V) eher mit Lied oder Melodie zu übersetzen, und hat mit der Barock-, bzw. klassischen Sonate nichts zu tun, aber die Wortverschwandschaft ist nicht zu übersehen. Nicht zuletzt sticht E.M. im Vergleich zu den anderen Vihuelatabaturen durch ein hohes kompositorisches Niveau hervor. Als erste der uns überlieferten Vihuelatabaturen, ist E.M. gleichzeitig die einzige Tabulatur, die keine Intavolierungen enthält und als einzige in spanischer Tabulatur gedruckt wurde. Die sp. Tabulatur ist dabei identisch mit der italienischen, nur daß die oberste Linie die höchste Saite der Vihuela darstellt, und nicht wie bei der italienischen die tiefste (s. hierzu Miláns Erklärungen im Vorwort). Kurios ist der Begriff "spanische Tabulatur", da E.M. ja das einzige Beispiel in der Musikgeschichte ist. Warum sich diese Tabulatur im Vergleich zur schlechter lesbaren italienischen, französischen oder gar deutschen Tabulatur leider nicht durchsetzen konnte, bleibt fraglich. Die anderen Vihuelatabaturen wurden in italienischer T. veröffentlicht.

Durch den didaktischen Aufbau, kann man E.M. auch als eine Art Schule des Vihuelaspiels bezeichnen. Da die Vihuela im Vergleich zu den Lauteninstrumenten und den damaligen Gitarrenarten, weitaus größere Übereinstimmungen mit der heutigen Gitarre in instrumentenbaulicher, proportionaler, spiel- und stimmungs-technischer Hinsicht hat, kann man die Vihuela als direkten Vorläufer der Gitarre ansehen, wohlwissend, daß diese These in historischer Hinsicht natürlich nicht richtig ist, da die Vihuela eine parallele Entwicklung zur Gitarre vollzogen hat und keine direkt zur Gitarre hinleitende. Aber dennoch kann man im weiteren Sinn E.M. als erste "Gitarrenschele" überhaupt bezeichnen, auch wenn sie heutigen didaktischen Ansätzen natürlich nicht gerecht wird.

Der Aufbau der beiden Teile (Bücher) des E.M. ist aber durchaus nach Schwierigkeitsgraden gegliedert. So

As to his further whereabouts, CHIESA comes to the conclusion: *"Moreover, if we think of the venetian script in which the work is printed, used for the first time in Spain, of the Italian style pavans [see also Fantasia XXII] and the sonnets written in Italian, we may conclude that he also spent a period of time in Italy."*

It seems certain though, that Milán came from a noble family (Don Luys de Milán) and was in the service of the viceroy Don Fernando de Aragón in Valencia

El Maestro

This is a significant work from many viewpoints. The first reference to the sonata is to be found in this work (JACOBS) which contains homophony and polyphony. It is true that Milán's "Sonada" (see Pavan V) is better translated by song or melody and has no resemblance to the baroque or classical sonata, and yet the similarity of the word cannot be overlooked. Not least, E.M. stands out, in comparison to the other vihuela tablatures, due to the high level of composition. Being the first vihuela tablature handed down to us, E.M. is at the same time the only tablature which contains no intovolutura, and is the only one which was printed in Spanish tablature. The Spanish is identical to the Italian except that the top line represents the highest string on the vihuela and not the lowest as in the Italian (see Milán's explanation in the prologue). The phrase "Spanish tablature" is curious since "El Maestro" is the only example of it in the history of music. It remains uncertain why this tablature, in contrast to the more illegible Italian, French or even German tablatures, could not prevail. The other vihuela tablatures were published in Italian tablature.

Due to the didactic construction of E.M., it can also be described as a kind of school of vihuela playing. In contrast to the lute and the types of guitar at that time, the vihuela bears far more similarity to today's guitar with regard to the construction, proportion, playing techniques and tuning, therefore the vihuela can be seen as the direct forerunner of the guitar. It must be borne in mind though, that this theory is, of course, not correct, since the development of the vihuela was parallel to that of the guitar, not leading directly to it. And yet, in a further sense, E.M. can be described as the very first "guitar school" of all, even though it does not correspond to the didactic principles of today.

The structure of the two parts (books) of E.M. is, however, arranged according to the level of difficulty.

werden die Stücke im 1. und 2. Buch immer schwerer. E.M. ist mit seinen 72 Kompositionen folgendermaßen aufgebaut:

- Vorwort / Erklärung des Buches
- 1. Buch: Fantasia I - XXII
- Pavana I - VI
- Villancico I - VI
- Romance I + II
- Soneto I - III
- 2. Buch: Fantasia XXIII - XLIV (darin die 4 Tentos, s. "Kritischer Bericht" zur Fantasia XXXIV)
- Villancico VII - XII
- Romance III + IV
- Soneto IV - VI
- Erklärung der Modi
- Druckfehlerberichtigung

Die Vihuela

Der Begriff Vihuela ist im 16. Jahrhundert in Spanien ein Überbegriff für verschiedene Saiteninstrumente gewesen. So gab es die "Vihuela de arco", die man mit dem Bogen spielte, "Vihuela de peñola" (auch "V. de púa", oder "V. de plectro"), die man mit dem Plektrum anschlug, und die "Vihuela de mano" (auch "Vihuela común"), die mit der Hand zu spielen war. Für die letztere haben die meisten Komponisten geschrieben, so auch Milán. Die V. ließ sich ferner in V. menor und mayor, Terz-, Quart- und Quintvn. unterteilen.

Über die genaue Beschaffenheit der Vihuela muß viel vermutet werden, da es nur noch ein Exemplar aus dieser Zeit (ca. 1500) gibt, die im Musée Jacquesmart-André in Paris aufbewahrt wird. Über die Proportionen läßt sich NASSARE (1724) aus, dessen Schriften aber aus heutiger Sicht mit Vorsicht zu genießen sind. Ebenso bieten die vorhandenen Quellen (s. Vihuelatablaturen in "Bibliographie") zu wenig Aufschluß hierüber. Sicher kann aber gesagt werden, daß die Mensur auf jeden Fall kleiner war als die der heutigen Gitarre (65 cm). Dieses wird alleine schon durch die Tablaturen deutlich, die Streckungen verlangen, die man auf der Gitarre umgehen, und ein anderes Voicing nehmen würde (s. "Fis-Stimmung und Fingersatz"). Die Mensur wird dabei je nach Vihuela-Typ zwischen 46,5 und 60 cm geschätzt (BERMUDO, COOK, MOSER 5/1981).

Die Besaitung war doppelchörig im Einklang. Es wurden dünnere Darmseiten als auf der Laute seiner Zeit verwendet. Seit spätestens dem 9. Jahrh. dürften in Spanien Seidensaiten bekannt gewesen sein, die die Araber mitbrachten. Diese wurden wohl aber nicht auf der Vihuela verwendet.

Die mühselige Diskussion um den Unterschied zur Gitarre, kann auch hier nicht mit Bestimmtheit erklärt werden. Deshalb wollen wir uns in der Erklä-

In this way, the pieces in the first and second book become more and more difficult. The 72 compositions which constitute E.M. are built up as follows:

- Prologue / Intention of the book
- 1st Book: Fantasia I - XXII
- Pavana I - VI
- Villancico I - VI
- Romance I + II
- Soneto I - III
- 2nd Book: Fantasia XXIII-XLIV (incl. the 4 Tentos, see "Critical Report" on Fantasia XXXIV)
- Villancico VII - XII
- Romance III + IV
- Soneto IV - VI
- Explanation of the modes
- Errata

The Vihuela

In 16th century Spain, the word vihuela was a term for various string instruments. There was the "vihuela de arco", which was played with a bow, "vihuela de peñola" (also v. de púa, or v. de plectro), which was strummed with a plectrum, and the "vihuela de mano" (also "vihuela común"), which was played by hand. Most composers, Milán included, wrote pieces for the latter. The types of vihuela could also be subdivided into vihuela menor and vihuela mayor, terz-, quart- and quintvihuela.

There is a lot of guesswork involved as to what the vihuela looked like exactly, since there is only one example from this period (approx. 1500), which is kept in the Musée Jacquesmart-André in Paris. NASSARE (1724) enlarges on the proportions of the vihuela, but his writings should be treated with caution from today's viewpoint. The sources available (see vihuela tablatures in "Bibliography") do not offer much enlightenment on this subject either. However, it can be said with certainty that the scale length was smaller than that of the present day guitar (65cm). This becomes clear from the tablatures, which demand stretches which one would get round on the guitar by taking a different voicing (see "F# tuning and fingering"). The estimated scale length according to the type of vihuela is between 46.5 and 60cm (BERMUDO, COOK, MOSER 5/1981).

It was strung to give a double-coursed sound and thinner strings of gut were used than on the lute of that time. Silk strings, brought by the Arabs, may have been known in Spain from the 9th century at the latest. These would not have been used on the vihuela, however.

The laborious discussion as to the difference to the guitar can also not be explained clearly here. Therefore, we wish to limit ourselves to the smallest common

rung auf den kleinsten gemeinsamen Nenner der jeweiligen Autoren hierüber beschränken. Schwierig ist die Unterscheidung zur Gitarre deswegen, weil in den Quellen teilweise von Gitarre, teilweise von V. die Rede war, auch wenn Gitarre gemeint gewesen ist. Sicher dagegen ist, daß die V. de mano 5 - 8 Chöre hatte, üblich waren 6. Die Gitarre dagegen hatte nur 4 - 6 Chöre, üblich waren 4. So schlägt VALDERRÁBANO für das letzte Stück in seinem Buch wahlweise die Vihuela oder Gitarre vor. Seine Tabulatur verlangt ein 6-chöriges Instrument. Ebenfalls haben MUDARRA und FUENLLANA für Gitarre geschrieben. Das erste Traktat, welches sich ausschließlich mit der Gitarre beschäftigt, erschien jedoch erst 1596 von Joan Carlos Amat ("Guitarra española ..."). Vom musikalischen Standpunkt aus läßt sich ferner sagen, daß die Gitarre mehr vom Volk als Begleitinstrument gespielt worden ist, die Vihuela dagegen mehr vom Adel, bzw. der gehobeneren Schicht. Wie auch bei Milán finden sich Vn. mit bis zu 10 Bündeln.

Obwohl die absoluten Tonhöhen sich heute nicht mehr bestimmen lassen, wird die Stimmung der V. zwischen folgenden beiden (Abb. 1 + 2) gelegen haben. Am häufigsten, auch in Miláns Fall, dürfte die Stimmung wohl aber auf G (Abb. 3) gewesen sein:

Abb. /Fig. 1



Abb. /Fig. 2



Abb. /Fig. 3



APEL nimmt ebenfalls die Stimmung auf G an, zweifelt aber zurecht, "... ob das G des 16. Jahrh. das gleiche war als das der heutigen internationalen Stimmung. Wahrscheinlich war es erheblich tiefer." Aufgrund der geringeren Reißfestigkeit der damaligen Saiten, schließen wir uns dieser Meinung an, was außerdem der heutigen Gitarren-Stimmung auf E näher und zugute käme.

Aufführungspraxis

1) Allgemeines

In E.M. finden sich erste Beispiele für den "stile rubato", welcher sich durch das Wechseln von Consonancias (Akkorden) und Redobles (Läufe) kennzeichnet. Milán redet häufig von "tañer de gala", womit er eben jenen Stil meint. Besonders prägnant hierfür sind die Fantasien XXXIV - XXXVII (Tento I - IV). So schreibt er selber auch das Verweilen auf der Coronada (Höhepunkt) eines Redoble vor, daß die Consonancias eher langsam und die Redobles eher schnell gespielt werden sollen (s. Fantasia X). Ebenso wird aus seinem Text (zwischen der F. XXII und XXIII) "Und danach seid ihr auf eine Musik gestoßen, die mehr mit einem

denominator of what the various authors have to say about this. The differentiation to the guitar is difficult, in that the sources speak partly about the guitar and partly about the vihuela, even when guitar was meant. It is certain though, that the vihuela had 5 - 8 courses, 6 were usual, whereas the guitar had 4 - 6 courses, 4 were usual. So, for the last piece in his book, VALDERRÁBANO suggests either guitar or vihuela. His tablature requires an instrument with 6 courses. MUDARRA and FUENLLANA also wrote for the guitar. The first work which talks exclusively about the guitar did not appear, however, until 1596 and was by Joan Carlos Amat ("Guitarra española ..."). Moreover, it can also be said from a musical standpoint, that the guitar was played more by the common people as an accompaniment, whereas the vihuela was played by the nobility, or the upper classes. The vihuela, as Milán also documents, can have up to 10 frets.

Although the pitch cannot be clearly defined today, the tuning of the vihuela will have lain between the following (fig. 1 + 2), the most common, also in Milán's case, would probably have been a tuning to G (fig. 3), however:

APEL also assumes that the tuning will have been to G, and yet is right to be doubtful, "... whether the G of the 16th century was the same as the international tuning of today. It was probably significantly deeper." Due to the low tensile strength of the strings at that time, we agree with this opinion, which in any case, would be more in favour of today's guitar tuned to E.

Performing Practice

1) General Information

The first examples of the "stile rubato" are to be found in E.M. which is characterised by the alternating of Consonancias (chords) and Redobles (runs). Milán often talks of "tañer de gala" by which he means this style. The Fantasias XXXIV - XXXVII (Tento I - IV) are particularly precise on this point. He also specifies the lingering on the coronada (peak) of a redoble and that the consonancias should be played slowly and the redobles quickly (see Fantasia X). The agogic character of many of his pieces also becomes clear from his text (between F. XXII and XXIII) "... and after that you have found a musical style which is more concerned

prunkvollen Spiel zu tun hat, als mit der Einhaltung des Taktes ..." der agogische Charakter vieler seiner Stücke deutlich.

Ähnlich wie der Begriff *Vihuela* war die *Fantasia* eine Art Überbegriff für verschiedenste Stücke und wurde noch zu Milán's Zeit häufig synonym mit dem italienischen *Ricercar* und dem spanischen *Tiento* verwendet (s. Pavana I, *Fantasia XXXIV* und der "Kritische Bericht" zur letzteren). Erst später entwickelten die genannten Begriffe mehr Eigenständigkeit und ließen sich deutlicher voneinander abgrenzen.

Die "geschlagene Musik" ist nach MOSER (5/81) nicht nur auf das *Rasgueado*-Spiel zu beziehen, da diese auch auf Tasteninstrumenten ausgeführt worden ist und hier kein *Rasgueado* möglich ist. BERMUDO warnt eindringlich vor dieser Satz- und Spielweise wie vor einer "grammatischen Widrigkeit". Diese Musik von mehreren Zusammenklängen (*Consonancias*) in Folge, wo sich auch bei Milán genügend Beispiele finden lassen, hatte nach BERMUDO um 1500 ihren Höhepunkt und wurde mehr und mehr von der moderneren kontrapunktischen Schreibweise abgelöst. Das von Milán erwähnte "geschlagene Zeitmaß" (s. *Fantasia V*) hat jedoch nichts mit "geschlagener Musik" zu tun.

Aufgrund der Bundeinteilung auf *Vihuelas*, Lauten und Gitarren, war eine konsequente Stimmung in reiner, mitteltöniger oder pythagoräischer Stimmung nicht möglich. Nach RIEMANN scheint deshalb die gleichschwebende Temperatur schon im 16. Jahrh. auf diesen Instrumenten üblich gewesen zu sein. Demzufolge wurde auch A. Werckmeisters Bedeutung im 18. Jahrh. hier überschätzt. Durch Milán's Kommentare zur *Fantasia XIV* und zur *Romance III*, in denen er verlangt den 4. Bund zu verschieben, wird aber deutlich, daß sich Milán über den Vorteil anderer Stimmungen bewußt gewesen ist und den Stücken entsprechend anzupassen. Dieses war möglich, da der Bund damals aus Darm war und um den Hals gebunden wurde, welches sich heute nicht mehr praktizieren läßt, da *Vihuelas* nur noch mit fest eingesetzten Bundstäbchen gebaut werden.

2) Techniken

Das Spalten eines Chores, d.h. daß nur eine Saite eines Chores angeschlagen wurde, ist eine verbreitete und effektvolle Technik unter den *Vihuelisten* gewesen, die sich auf der heutigen Gitarre leider nicht darstellen läßt.

Der *Dedillo*-Anschlag wurde mit einem Finger (Zeigefinger) ausgeführt, der sich wie beim *Plektrum*-schlag mit der dorsalen (Nagelseite) und der palmaren (Kuppe) Seite abwechselte (FUENLLANA). Nach NICKEL kann dieses auch der Daumen ausführen. Ferner erläutert NICKEL weiter: "*Beim Übergang vom Plektrum- zum Fingeranschlag, erscheint es natürlich, den über die Fingerkuppe hinausragenden Nagel als ein natürliches Plektrum zu benutzen, ...*" Man kann mit Sicherheit davon ausgehen, daß das Spiel mit dem Na-

with performance playing than with dealing with tempo ..."

Similar to the term *vihuela*, *Fantasia* was also a kind of common term for different pieces and was often used in Milán's time as a synonym for the Italian *Ricercar* and the Spanish *Tiento* (see Pavan I, *Fantasia XXXIV* and the "Critical Report" on the latter). It was not until later that the terms mentioned developed their own meanings and became more clearly defined from one another.

According to MOSER (5/81), "struck music" does not only refer to the playing of *rasgueado*, since it is also played on keyboard instruments where *rasgueado* is not possible. BERMUDO warns against this method of composition and playing as one would a "grammatical error". This type of music involving many *consonancias* in succession, of which plentiful examples are to be found in Milán's work, reached a peak around 1500 according to BERMUDO and was replaced more and more by the modern counterpoint style of writing. The "beating tempo" mentioned by Milán (see *Fantasia V*) has nothing to do with "struck music", however.

Because of the division of frets on *vihuelas*, lutes and guitars, a consistent, mid-tone or pythagorical tuning was not possible. According to RIEMANN, the temperature tuning on these instruments was usual as early as the 16th century. Accordingly, A. Werckmeister's significance in the 18th century was overestimated here. From Milán's commentary on *Fantasia XIV* and *Romance III*, in which he requires the 4th fret to be moved, it becomes clear, however, that Milán was aware of the advantage of other tunings and of adapting the pieces correspondingly. This was possible since the fret was made of gut at that time and was bound around the neck, which is no longer practised today, since *vihuelas* are now only made with fixed frets.

2) Techniques

Splitting a course, that means striking only one string per course, was a widely used and most effective technique among *vihuela* players, which unfortunately cannot be reproduced on the guitar.

The *dedillo* touch was played with one finger (index finger), which, like playing with a plectrum, involved alternating between the dorsal side (fingernail) and the palm side (fingertip) (FUENLLANA). According to NICKEL this can also be played using the thumb. NICKEL explains further: "*On changing from the plectrum to the fingers, it seems natural to use the nail projecting out over the fingertip as a natural plectrum, ...*" It can be taken with certainty, that playing with the fingernail was known and not only when using the

gel bekannt gewesen ist, und nicht nur beim Dedillo-Spiel. Wie NICKEL, der sich an späterer Stelle noch eindeutiger für die Existenz des Nagelanschlags ausspricht, halten auch wir es für erwiesen, daß dieser nicht nur beim Dedillo Verwendung gefunden hat. Lediglich muß die Frage spekulativ bleiben, wie groß der Anteil der Nagel- gegenüber den Kuppenspielern gewesen ist.

Beim Spiel mit "dos dedos" (zwei Fingern) schlägt der Daumen abwechselnd mit dem Zeigefinger an (Zwicken); nach FUENLLANA und VENEGAS DE HENESTROSA ist es aber die perfekte Art, wenn sich der Zeigefinger mit einem anderen Finger (Mittel-) abwechselt. Die häufig aufgestellte These, daß Redobles oder überhaupt schnelle Läufe immer mit "Zwicken" ausgeführt werden, ist daher falsch. Dieses dürfte ebenso auf andere Komponisten der Renaissance zutreffen. V.D. HENESTROSA unterscheidet ferner die "figueta castellana" (Kastilisch), bei der der Daumen vor dem Zeigefinger gehalten wird, wie also bei der heutigen Gitarre, und die "figueta extranjera" (ausländisch), bei der der Daumen wie in der Lautentechnik innen der Hand gehalten wird.

3) Tempi

Man kann nicht häufig genug die Bedeutung von "El Maestro" erwähnen, denn es ist die erste Quelle mit Kommentaren über Tempo überhaupt. Milán unterscheidet grundsätzlich 3 Tempi:

- compas apressurado (schnell)
- ni muy a espacio ni muy a priessa (weder sehr langsam noch sehr schnell)
- compas a espacio (langsam)

Er differenziert aber auch weitere Tempi, wie bei der Fantasia III, V, XXIV und Villancico II (Vol. 3). Zur metrischen Wiedergabe, s. den "Kritischen Bericht".

4) Verzierungen

Über die Verzierungen ist in der Renaissance längst nicht soviel bekannt wie im Barock, wo von fast jedem Komponisten eine eigene Verzierungstabelle existiert. Die für die Vihuelamusik wichtigste Quelle findet sich bei SANTA MARIA (1565). Dieser hält einige Verzierungen besser für Tasteninstrumente geeignet, besonders gut aber den Triller, Mordent und den Vorschlag auf der Vihuela. Einen guten Aufschluss bieten aber die Villancicos im "El Maestro" selber. Hier schreibt Milán zu den meisten Vs. eine verzierte, zweite Fassung, aus der sich gut ableiten läßt, wie der Spieler selber verziert spielen kann und der Sänger "die Kehle spielen läßt", also verziert. Als Glosas bezeichnet man diese Art der ausgeschriebenen Verzierungen, die sich von daher mit den italienischen Verzierungen im Barock vergleichen lassen. Die zweite Bedeutung des Terminus "Glosa" zeigt eine Weiterentwicklung der ausgeschriebenen Verzierung zur Variation, bzw. zu "Diferencias", wie sie bei NARVÁEZ zum ersten Mal aufgetreten sind.

dedillo style. Like NICKEL, who at a later point, speaks out even more distinctly for the existence of fingernail playing, we also believe that this was not only used for dedillo. Unfortunately, we can only speculate on the proportion of nail-players to fingertip players .

When playing with "dos dedos" (two fingers), the thumb strikes alternately with the index finger (pinching/zwicken); according to FUENLLANA and VENEGAS DE HENESTROSA, the perfect style is that of alternating the index finger with another finger (middle). The theory which is often propounded, that redobles or any quick runs are always played using pinching/zwicken, is therefore wrong. This may also concern other renaissance composers. V.D. HENESTROSA makes a further distinction of the "figueta castellana" (Castilian), in which the thumb is held in front of the index finger, as with the modern guitar, and the "figueta extranjera" (foreign), where the thumb is held inside the hand as in lute-playing techniques.

3) Tempi

The significance of "El Maestro" cannot be stressed often enough, as it is the first source which offers any sort of comment as to tempo. Milán defines three tempi:

- compas apressurado (fast)
- ni muy a espacio ni muy a priessa (neither very slow nor very fast)
- compas a espacio (slow)

He also differentiates further tempi, as in Fantasia III, V, XXIV, and Villancico II (Vol. 3). For the metrical reproduction, see "Critical Report".

4) Ornamentation

We do not know as much about ornamentation in the renaissance as in the baroque period, where there exists an ornamentation table for practically every composer. The most important source for vihuela music can be found in SANTA MARIA (1565). He views some ornaments as being better suited to keyboard instruments, but the trill, mordent and appoggiatura suit the vihuela. However, the villancicos in "El Maestro" are particularly informative. Here, Milán writes an ornamented second version to most of the villancicos from which it can easily be derived how the player himself can play with ornamentation and how the singer can "allow his throat to play", in other words, use ornaments. This kind of written ornaments are referred to as glosas, which are comparable with the Italian ornamentation in baroque. The second meaning of the term "glosa" shows a further development of written ornamentation to the variation, or to "Diferencias", as first seen in NARVÁEZ.

Milán's Hinweis auf den "Quiebro" im 1. Soneto ist ein weiterer zur Verzierung seiner Musik. Diese Verzierung war jedoch nicht spezifiziert und er verlangte unterschiedliche Ausführungen. So wurde manchmal ein Pralltriller, manchmal ein Mordent oder auch ein Triller mit Nachschlag verlangt.

5) Fis-Stimmung und Fingersatz

Wie schon erwähnt ist unsere Ausgabe auf der Gitarre und Vihuela spielbar. Die Intervallverhältnisse der Saiten zueinander sind auf der Vihuela von der tiefen Saite an: 4 4 3 4 4, also fast dieselben wie auf der Gitarre: 4 4 4 3 4. So muß bei einer Interpretation von Vihuelamusk auf der Gitarre nur die g-Saite um einen Halbton auf fis herunter gestimmt werden, um die Werke von der Stimmung her authentisch wiedergeben zu können. Man darf dabei aber nicht außer acht lassen, daß die moderne Gitarre trotz großer Ähnlichkeiten doch ein anderes Instrument ist. So sollte die authentische Wiedergabe auch konsequenterweise auf der Vihuela (mit Fis-Stimmung!) erfolgen und nicht auf einem Instrument, welches man halbherzig an die Vihuela anzugleichen versucht. Die Tatsache aber, daß die Vihuela heute leider seltenst gespielt wird, und daß die Vihuelaliteratur fast ausschließlich auf der Gitarre zu hören ist, kann nicht unberücksichtigt bleiben. In Bezug auf die ständige Frage, ob die 3. Saite in fis oder g gestimmt wird, wollen wir hier die Vor- und Nachteile der Fis-Stimmung aufzeigen.

Pro: - Einige Stellen werden einfacher, einige Töne und Klauseln lassen sich besser aushalten. Dies trifft besonders auf die Kreuztonarten zu, in denen das fis häufiger vorkommt.

- Tabulaturen lassen sich leichter vom Blatt spielen.

Contra: - Die klanglich ohnehin problematische g-Saite klingt noch dumpfer. Die hier zur Abhilfe empfohlene umspinnene Saite oder die Carbonseite ist nicht jedermanns Geschmack und konnte sich aus berechtigten Gründen nicht durchsetzen.

- Jeder erfahrene Konzertgitarrist wird ein Programm zu schätzen wissen, in dem keine oder nur wenige Scordaturen vorkommen. Die Stimmprobleme sind zu groß.

- Andere Stellen werden schwerer. Die Vorteile die die Fis-Stimmung in Kreuztonarten hat, wirken sich in B-Tonarten fast nicht aus, eher nachteilig.

- Auch wenn man sich daran gewöhnen kann, die Griffkombinationen sind eher ungewohnt.

- BERMUDO beschreibt neben der üblichen Vihuelastimmung auch noch andere Stimmungen, wie für eine kleinere 6-chörige V.: 3 3 4 3 3, oder für 7-chörige Vn.: 5 4 5 4 5 4, oder auch: 4 4 2 4 4 2, sowie: 5 4 3 5 4 3. Konsequenterweise müßte man die Gitarre entsprechend stimmen, bzw. angleichen, was aber natürlich zu weit führen würde.

Bei allen Für und Widers ist das Argument der Stimmführung, bzw. des Halten der Stimmen sicherlich

Milán's reference to the "Quiebro" in the 1st Soneto, is a further reference to the ornamentation of his music. However, this ornament was not specified and it demanded different executions. So sometimes an upper mordent was required, sometimes a mordent or also a triller with an after stroke.

5) F# tuning and fingering

As already mentioned, our edition can be played on both guitar and vihuela. The relationship of the intervals of the strings to one another on the vihuela are from the deepest string: 4 4 3 4 4, nearly the same as on the guitar: 4 4 4 3 4. So for the interpretation of vihuela music on the guitar, only the g-string must be tuned one semi-tone lower to f#, in order to be able to play the works authentically from a tuning-viewpoint. One should not forget, however, that the modern guitar is a different instrument despite similarities. And so authentic reproduction should be achieved on the vihuela (tuned to f#!) and not on an instrument which one has half-heartedly tried to assimilate with a vihuela. However, the fact that the vihuela is rarely played today, and that vihuela music is almost only heard on the guitar, must be taken into consideration. With regard to the constant question whether the third string is tuned to f# or g, we would like to present the arguments for and against tuning in f#.

Pro: - Some places become simpler, some tones and clauses are better sustained. This especially concerns sharp keys where f# frequently appears.

- Tablatures are easier to play from the sheet.

Contra: - The g-string, which has tonal problems in any case, sounds even duller. The covered string or carbon string, which is recommended to remedy this is not to everyone's taste and therefore could not prevail for justifiable reasons.

- Every experienced concert guitarist will appreciate a program which contains no or few scordaturas. The tuning problems are too great.

- Other parts become more difficult. The advantages of f# tuning in sharp keys, are almost never effective in flat keys, if anything they become disadvantages.

- Even if one can accustom oneself to them, the combinations of chords are unusual.

- BERMUDO describes other tunings besides those for the vihuela, for a smaller 6-course vihuela: 3 3 4 3 3, or for 7-course vihuelas: 5 4 5 4 5 4, or also: 4 4 2 4 4 2, as well as 5 4 3 5 4 3. To be consistent one would have to tune the guitar accordingly, or adapt it, which, of course, would be taking things too far.

Surely the most important of all the pros and cons is the argument on part-writing or sustaining the voices.

das wichtigste. Hier sprechen mehr Gründe für die Fis-Stimmung. Die Annahme jedoch, daß sich polyphone Musik, zu der auch Milán's gehört, auf Saiteninstrumenten wie Vihuela, Laute und Gitarre kompromißlos darstellen läßt, ist falsch. Dieses ist nur auf Tasteninstrumenten, im Ensemble, Chor oder Orchester möglich. Die Tabulaturen des 16. - 18. Jahrhunderts geben ja Aufschluss über die Griffpositionen, aus denen häufig ersichtlich wird, daß wichtige Töne, darunter sogar Klauseln, nicht auszuhalten sind und Stimmführungen unterbrochen werden. Beispiele finden sich bei allen Vihuelakomponisten, aber auch bei Dowland, Bach und vielen anderen. Berücksichtigen muß man ferner, daß die Instrumentalmusik ohnehin nicht so strengen Regeln unterworfen war, wie die Vokalpolyphonie bei z.B. Palestrina. Hieraus muß man schließen, daß das Nichtaushaltenkönnen mancher Töne auf den genannten Instrumenten in Kauf genommen wurde und damit auch zur Aufführungspraxis gehört, wenngleich dieses aus einem Mangel entstanden ist, der im instrumentenspezifischen liegt. Einige dieser Stellen und nicht auszuhaltende Klauseln finden sich bei Milán, wie z. B. in der Fantasia XXI, T. 88/89, welches gleichzeitig ein Beispiel dafür ist, daß trotz Fis-Stimmung ein Halten nicht möglich ist. Weiter in der F. XXXVIII, T. 41/42, F. XL, T. 95/96, 153/154 und 155/156, F. XLII, T. 202/203 und F. XLIII, T. 6/7. Im Fall der F. XXIV, T. 55/56 konnten wir sogar durch Änderung der Lage, bzw. des Fingersatzes Milán "verbessern". Zu beachten ist auch, daß viele Consonancias in Verbindung mit Redobles nicht immer ihrem notierten Wert entsprechend ausgehalten werden können. Die Takte 102 - 106 der 34. Fantasia zeigen hier ein deutliches Beispiel. Auch wenn wir bemüht gewesen sind, diese oder ähnliche Stellen so zu setzen, daß man möglichst die Consonancias aushalten kann, ist es nicht immer ausführbar. Außerdem würde an vielen Stellen der Fingersatz derartig abenteuerlich werden, daß man hierauf zugunsten besserer Spielbarkeit verzichten sollte. Obwohl wir uns aus den genannten Gründen für die G-Stimmung entschieden haben, hielten wir es aus Gründen des Urtextes, sowie in Bedacht einer Interpretation auf der Vihuela dennoch für unbedingt erforderlich, die Saitenzuordnung kenntlich zu machen. Aus unserem Fingersatz geht daher immer die originale Lage und Saitenzuordnung hervor. Im Fall der Änderung haben wir jede Note mit in eckigen Klammern gesetzten Saitenzahlen gekennzeichnet (z.B. Fantasia I, T. 10). Eingekreiste Zahlen geben nach wie vor die tatsächlich zu spielende Saite an, die nicht unbedingt mit dem Original übereinstimmt (s. Fantasia XXIV, T. 55). Häufig vorkommende Griffe (s. Abb. 4), haben wir unter Kenntlichmachung des Originals (z.B. Fantasia III, T. 79) so verändert (s. Abb. 5): Dieses immer wiederkehrende Beispiel ist ein wichtiges In-

Abb. /Fig. 4
Vihuela

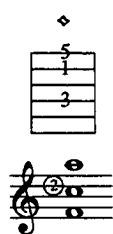
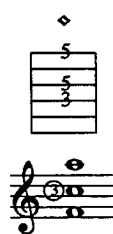


Abb. /Fig. 5
Gitarre



Here, more reasons speak out in favour of f# tuning. However, the assumption that polyphonous music, to which Milán's belongs, can be played uncompromisingly on string instruments like the vihuela, the lute and the guitar is incorrect. This is only possible on Keyboard instruments, in an ensemble, choir or orchestra. The tablatures of the 16th - 18th century explain the position of the chords, from which it frequently becomes clear that important tone, clauses among them, cannot be sustained and part-writings are interrupted. Examples are to be found in all composers for the vihuela, but also in Dowland, Bach and many others. Moreover, one must take into consideration that instrumental music was, in any case, not subject to such strict rules as vocal polyphony, as in Palestrina, for example. From this it must be concluded that not being able to sustain some tones on the instruments named must be taken into account and therefore belongs to the performance even if this arises from a defect which lies in the specification of the instrument. Some of these places and non-sustainable clauses are found in Milán, e.g. in the Fantasia XXI, bar 88/89, which, at the same time, are an example for the fact that, in spite of f# tuning, sustaining is not possible. Furthermore the F. XXXVIII bar 41/42, F. XL bar 95/96, 153/154 and 155/156, F. XLII bar 202/203 and F. XLIII bar 6/7. In the case of F. XXIV bar 55/56, we were even able to "improve" Milán by altering the position or the fingering. It should also be noted that many consonancias, in connection with redobles, are not always sustained corresponding to their noted value. The bars 102 - 106 of the 34th Fantasia show a clear example of this. Even if we tried hard to set these or similar parts so that the consonancias could possibly be sustained, it cannot always be carried out. In any case, the fingering would become so adventurous at many points, that one should abandon this in favour of better playability. Although we decided in favour of tuning to g for the reasons mentioned above, we thought it absolutely necessary to mark the assignment of notes to the strings, for reasons in the original as well as with intent to interpreting it on the vihuela. Therefore, the original position and the assignment of notes to the strings **always** emerges from our fingering. In the case of an alteration, we have marked **every** note with string numbers in brackets (e.g. Fantasia I, bar 10). Circled numbers indicate as always the actual string to be played, which does not always correspond with the original (see Fantasia XXIV, bar 55). We have changed chords which frequently occur (fig. 4) in this way (fig. 5), whilst marking the originals (i.e. Fantasia III, bar 79): This recurring example is an important indication of the much smaller scale length of the vihuela next to the modern guitar (see "The Vihuela"). Since the unnecessary spreading of the fingers in

diz für eine deutlich kleinere Mensur der Vihuela gegenüber der heutigen Gitarre (s. "Die Vihuela"). Weil man die unnötige Spreizung im Fall von Abb. 4 leicht umgehen kann, haben wir uns häufig für den Griff in Abb. 5 entschieden.

Trotz genauen Fingersatzes haben wir jedoch auf diesen verzichtet, wenn in der ersten Lage gespielt wird, da hier immer wieder ähnliche Wendungen vorkommen. Ferner haben wir bei Wiederholungen auf den Fingersatz verzichtet, um den Notentext zu entlasten.

Da man heute sehr viel über die Aufführungspraxis dieser Zeit weiß, kann man heute mit fast axiomatischer Sicherheit eine genaue Übertragung in die heutige Notenschrift und entsprechenden Notenwerten vollziehen, obwohl die Notenwerte nicht immer eindeutig aus der Tabulatur hervorgehen. Deswegen haben wir die Notenwerte in der vorliegenden Fassung ideell wiedergegeben, d.h. nach den Kenntnissen der Theorie, obwohl sich einige Noten nicht ihrem vollen Wert entsprechend aushalten lassen. Diesem Prinzip ist auch CHIESA gefolgt, der die Noten die sich nicht aushalten lassen jedoch in eckige Klammern gesetzt hat. Inkonsequenterweise leider nicht bei allen. Wir haben hierauf verzichtet, da dieses den Notentext unnötig belastet und ohnehin aus unserem Fingersatz ersichtlich wird. Ferner verzichtet CHIESA gänzlich auf einen Fingersatz und gibt lediglich die Besaitung an entsprechender Stelle an. Leider ist aber auch hier nicht immer die genaue Saitenzuordnung zu erkennen. Weiteres zur objektiven und subjektiven Transposition im "Kritischen Bericht".

Die Modi

Milán's Erklärung über die Töne (Modi) am Ende von "El Maestro" ist eine wichtige Quelle für die Musiktheorie im "siglo del oro". Auf dieses überaus komplizierte Kapitel wollen wir aber bewusst nur am Rande eingehen, denn eine erschöpfende Abhandlung hierüber, auch nur speziell über Milán's Musik, würde den Rahmen dieser Edition gänzlich sprengen. Zu unterschiedlich sind die verschiedenen Regeln zu unterschiedlichen Zeiten, Komponisten und Werken gewesen, als daß wir Milán's Erklärung auch im Kontext zu anderen Theorien und Regeln hier verständlich erklären könnten. So werden die Modi nicht nur wegen ihrer verschiedenen Färbung unterschieden, die sich aufgrund der Halbtonschritte ergibt, und wie es im Jazz seit Ende der 50er dieses Jahrhunderts und in der Folklore seit Aufkommen des Folklorismus in der klassischen Musik seit Mitte des letzten der Fall ist. Auch der Umfang, die Klauseln und bestimmte Wendungen spielen eine, wenn nicht sogar wichtigere Rolle in der Musik von ca. 600 bis in den Spätbarock hinein. Die Bezeichnungen haben sich im Laufe der Jahrhunderte ständig gewandelt. So redet Milán von 8 Tönen, womit er die heute gebräuchlicheren Namen meint (s. Abb. 6). Nach Milán hat jeder Modus einen Ambitus von 10 Tönen, eine Note unter

fig. 4 can easily be got round, we often decided on the chord in fig. 5.

In spite of precise fingering, we have often dispensed with this, however, when playing in the first position, since similar turns arise again and again. Furthermore, we have dispensed with the fingering in repetitions in order to unburden the notation.

Since we know a lot about the performing practise at that time, one can achieve, with almost axiomatic certainty, an exact transcription into modern notation and corresponding note values, although the note values are not always obvious from the tablature. Therefore, we have reproduced the notes ideally in the following version, i.e. according to theoretical knowledge, although some notes cannot be sustained to their full value. CHIESA also went by this principle although he put the non-sustainable notes in brackets. Unfortunately he was not consistent in this. We have dispensed with this since it weighs down the text, and in any case, becomes clear from our fingering. Moreover, CHIESA does without the fingering and merely gives the string at the appropriate place. Unfortunately the exact assignment of notes to the strings is not always easily distinguishable here. More on the objective and subjective transcription in the "Critical Report".

The Modes

Milán's explanation of the tones (modes) at the end of "El Maestro" is an important source for music theory in "siglo del oro". However, we shall knowingly only touch on this extremely complicated chapter, since an exhaustive discussion even if only especially on Milán's music would stretch this edition beyond all limits. The different rules were too varied at different times and for different composers and works for us to be able clearly explain Milán's explanation in context to other theories and rules. So the modes are not only differentiated on the basis of different colourations, which results due to the semitone intervals, as it has been the case in jazz since the end of the 1950's, and in folklore from the arrival of folklorism in classical music since the middle of the last century. The range, the clauses and certain turns have also played, if anything, a more important role in the music from c. 600 AD up to, and including late baroque. The description have constantly been transformed over the centuries. Milán speaks of 8 tones by which he means those names more in use today (see fig. 6). According to Milán, each mode has an ambitus of 10 tones, one note below the actual scale and one above, which we have placed in brackets. The final of each mode is marked as a whole note. For the interval of the

der eigentlichen Tonleiter und eine darüber, welche wir in Klammern dargestellt haben. Die Finalis ist im jeweiligen Modus als ganze Note gekennzeichnet. Milán verwendet für das Intervall Quinte den antiken, bzw. mittelalterlichen Namen Diapente; dasselbe trifft für Quarte zu, welche er Diathesaron nennt (s. Abb 6, 1. Ton).

Nur wenige Jahre später (1547) gab es bereits bei Glarean in seinem Werk "Dodekachordon" 12 Töne unter Hinzuwendung des Ionischen und Äolischen (je authentisch und plagal), die bis heute in den genannten Bereichen ihre Gültigkeit behalten haben und in der Benennung üblich sind. Für weitere Informationen, siehe Miláns Text.

fifth, Milán uses the antiquated or medieval name diapente, the same goes for fourth, which he calls diathesaron (see fig. 6, 1st tone).

Only a few years later (1547), in his work "Dodekachordon", Glarean used 12 tones additionally to the Ionian and Aeolian modes (authentic and plagal in each case), which have retained their validity up to the present time and are common in the nomenclature. For further information, see Milán's text.

Abb. /Fig. 6

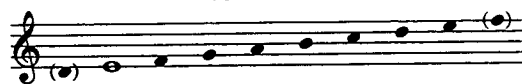
1. Ton, authentisch (Dorisch)
1. Tone, authentic (Dorian)



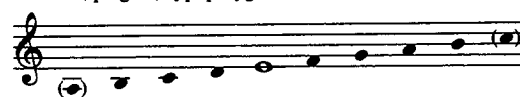
2. Ton, plagal (Hypodorisch)
2. Tone, plagal (Hypodorian)



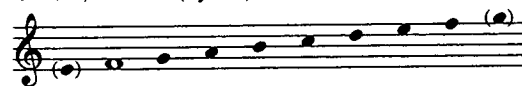
3. Ton, authentisch (Phrygisch)
3. Tone, authentic (Phrygian)



4. Ton, plagal (Hypophrygisch)
4. Tone, plagal (Hypophrygian)



5. Ton, authentisch (Lydisch)
5. Tone, authentic (Lydian)



6. Ton, plagal (Hypolydisch)
6. Tone, plagal (Hypolydian)



7. Ton, authentisch (Mixolydisch)
7. Tone, authentic (Mixolydian)



8. Ton, plagal (Hypomixolydisch)
8. Tone, plagal (Hypomixolydian)



Kritischer Bericht

Allgemeines

Wie schon in der "Einleitung" erwähnt, finden sich in der Original-Tabulatur sehr viele Druckfehler, die teils offensichtlich sind, teils aber rekonstruiert werden mußten. Hier hat CHIESA Beispielhaftes geleistet, wenngleich auch unnötige Korrekturen in seiner Ausgabe vorhanden sind. CHIESAs Veränderungen wurden in seinem Kapitel "Kommentar" jedoch aufgezeigt, leider nicht vollständig wie sich später zeigen wird. Milán selber hat einige dieser Druckfehler in seiner Korrektur am Ende von "El Maestro" verbessert. Hier ist aber nur ein Bruchteil enthalten, so daß weitere Korrekturen vorgenommen werden mußten. Wir haben der Originalität wegen aber seine "Berichtigungen der Druckfehler

Critical Report

General Information

As already mentioned in the "Introduction", there are many printing mistakes in the original tablature, some of them are obvious and some had to be reconstructed. CHIESA was exemplary in this field, even if there are unnecessary corrections in his edition. CHIESA's alterations were listed in his chapter "Commentary", however, although sadly incomplete, as we shall see later. Milán himself revised some of these printing mistakes in his corrections at the end of "El Maestro". This, however, is only a fraction of them, so that further corrections was needed. To preserve the originality, however, we have translated his "Correction of printing mistakes by the author himself" and have already revised

durch den Autor selbst" übersetzt und diese Korrekturen bereits im Notentext verbessert, weshalb diese Druckfehler auch nicht mehr im "Kritischen Bericht" zu den einzelnen Werken erwähnt werden. Ferner haben wir alle Korrekturen hier aufgezeigt, die darüber hinaus vorgenommen werden mußten, sei es durch Abbildung des betreffenden Taktes oder durch Kommentierung. Fraglich bleibt, warum Milán in seinen "Berichtigungen ..." nicht auf den fehlerhaften Seitenumbruch zwischen der 10. und 15. Fantasia im Original hingewiesen hat, weder im Faksimile noch im Mikrofilm.

Wir haben den originalen Text Miláns so wiedergegeben, wie er in der Tabulatur steht, d.h. mit allen orthographischen Fehlern, welche wir in der deutschen und englischen Übersetzung natürlich verbessert haben. Auffallend sind im Original die Striche, die über einzelnen Buchstaben stehen, welche wir ebenfalls original übernommen haben. Diese waren zur damaligen Zeit in Spanien als Abkürzungsstriche gebräuchlich, womit Buchstaben oder Silben ausgespart worden sind (s. auch PISADOR, VALDERRÁBANO u.w.). Aus satztechnischen Gründen haben wir diese Striche unter die jeweiligen Buchstaben gesetzt.

Bei der Übertragung von der Tabulatur in die heutige Notation gibt es das Problem, daß die Noten zwar in ihrer Höhe eindeutig sind, aber nur bedingt eindeutig in ihrem Wert. Abb. 7 soll dieses verdeutlichen. Allerdings kann man heute eine recht genaue subjektive Übertragung vornehmen, da diesbezüglich sehr viel über die Renaissance-Musik bekannt ist.

Wie in dem Kapitel "Fis-Stimmung und Fingersatz" bereits erwähnt, haben wir uns für eine konsequent subjektive Transposition entschieden, die weitgehendst mit CHIESA's Übertragung übereinstimmt. Auch wenn sich polyphone Musik auf Vihuela, Laute und Gitarre nicht konsequent darstellen läßt, d.h., daß viele Noten ihrem Wert entsprechend nicht ausgehalten werden können, manchmal sogar bei Klauseln nicht, ist diese Art der Umschreibung doch die genauere und gibt zumindest einen ideellen Aufschluß über die tatsächlich auszuhaltenen Noten. Ferner haben wir den Wert einer Semibrevis in den einer ganzen Note übertragen (s. Abb. 8). Dieses gilt für alle Werke Miláns mit Ausnahme der Fantasia XXXIII, Pavana VI (s. Abb. 9), und aller Teile, die bei Milán in den einzelnen Stücken wie

these corrections in the notes. For this reason, these mistakes are not mentioned in the "Critical Report" on the individual works. Furthermore, we have shown all corrections here, which had to be attended to, whether by means of illustration or by means of a comment. The question remains as to why Milán, in his "Correction ..." did not refer to the faulty division of pages between the 10th and 15th Fantasia in the original, in either the facsimile or the microfilm .

We have reproduced Miláns original text as it stands in the tablature, i.e. with all the orthographic mistakes which we have, of course, revised in the German and English translation. Particularly noticeable are the lines above individual letters, which we have also taken over from the original. These were used in Spain at that time as abbreviation marks, where letters or syllables were left out (see also PISADOR, VALDERRÁBANO etc.). For technical reasons, we have printed these lines below the letters in each case.

In putting the tablature into today's notation, the problem arises that the pitch of the notes is clear, but their value is less so. Fig. 7 should make this clear. In any case, it is possible today to give a precise and subjective translation, since we know a lot about renaissance music in this context.

As already mentioned in the chapter "F# tuning and fingering", we have decided on a consistently subjective transcription, which agrees extensively with CHIESA's translation. Even if polyphonic music cannot be faithfully reproduced on the vihuela, lute and guitar, (i.e. many notes cannot be sustained to their full value, sometimes not even in clauses), this type of transcription

is more precise and gives at least an ideal conclusion as to which notes are to be sustained. Furthermore, we have translated the value of a semibreve into that of a whole note (see fig. 8). This is valid for all of Milán's works with the exception of Fantasia XXXIII, Pavana VI (see fig. 9) and all parts in Milán's individual works which are marked as in fig. 10, which we have altered to make it more easily

Abb. /Fig. 7

Fantasia XII, Takt / Bar 1-4



Objektive Transposition /
Objective Transposition



Subjektive Transposition /
Subjective Transposition



in Abb. 10 gekennzeichnet sind, welche wir der besseren Lesbarkeit wegen verändert haben. Im Fall von Abb. 10 gibt Milán 3 Semibreven pro Takt an, welches wir in 3 halbe Noten übertragen haben. Die in Abb. 11 gezeigte Proportion muß wie abgebildet erfolgen. Ein Beispiel für beide Arten der Übertragung dieser Proportionen bietet die Fantasia XXX. Abb. 10 + 11 betrifft also nur Taktwechsel innerhalb eines Stückes. Die Übertragung von RAGOSSNIK der Pavana VI in Vierteln statt Halben, berücksichtigt nicht den eben erläuterten Kontext und ist daher falsch. Unsere Übertragung ist mit der CHIESA's in allen Stücken identisch.

Insgesamt besteht "El Maestro" aus 2. Büchern (in einem Buch) und 17 Heften, welche Milán folgendermaßen benennt:

Buch / Book	1									2								
Heft / Quarto	1	2	3	4	5	6	7	8		9	10	11	12	13	14	15	16	17
	A	B	C	D	E	F	G	H		I	K	L	M	N	O	P	Q	R

Da Milán's Hefteinteilung inkonsequent ist, haben wir bewußt darauf verzichtet diese in eckigen Klammern wiederzugeben und verweisen auf Milán's Bemerkungen hierzu. Im ersten Buch, dessen Abschluß das 3. Soneto bildet, fangen die Hefte immer am Anfang eines Stückes oder Textes an; im 2. Buch dagegen auch mitten in einem Stück, so daß man sicher annehmen kann, daß die laufende Folio-Nummer - eine damalige übliche Seitennummerierung - auch nicht mehr als eben jene ist, und nicht eine (didaktische) Hefteunterteilung, wie man aufgrund der Bemerkungen Milán's zu den Fantasien X, XV, XIX und zum Villancico I (Vol. 3) annehmen könnte. So erwähnt Milán im 2. Buch, ab der 23. Fantasia keine Heftebezeichnungen in seinen Bemerkungen mehr. Ferner stiftet hier die Tatsache Verwirrung, daß die Heftzählung in Milán's Korrekturangabe nicht genau identisch ist mit der Heftzählung in den Bemerkungen zu den einzelnen Stücken. Diese fängt in der Korrekturangabe immer eine Seite eher an, als in den Bemerkungen, die hier immer genau mit einem Stück anfangen. Ebenso gibt Milán in der Korrekturangabe Buchstaben an, wogegen er in seinen Bemerkungen zu den Stücken Zahlen angibt.

Zu den einzelnen Werken

Fantasia I (Schwierigkeitsgrad - 2)

Fantasia II (Schwierigkeitsgrad - 2)

Die vorliegende Fassung entspricht der von CHIESA, welcher die Änderung so begründet: "Es gehört zu Milán's Stil, daß die Alteration der vierten Stufe in der auf-

Abb. /Fig. 8 $\diamond = \circ$

Abb. /Fig. 9 $\diamond = \text{♩}$

Abb. /Fig. 10 $\text{♩} 3 = (\text{♩} = \text{♩})$

Abb. /Fig. 11 $\text{♩} = (\text{♩} = \text{♩})$

readable. In the case of fig. 10, Milán states three semibreves to the bar, which we have translated into three half notes. The proportions shown in fig. 11 must be taken as shown. Fantasia XXX is an example for both types of translating these proportions. Fig. 10 + 11 are concerned only with a change in the beat within a piece.

RAGOSSNIK's translation of Pavan VI into quarters instead of halves does not take this context into consideration and is therefore incorrect. Our translation is identical with CHIESA's in all pieces.

In total, "El Maestro" consists of two books (in one volume) and 17 quartos, which Milán titles as follows:

Since Milán's division of the quartos is not consistent, we have knowingly not given them in brackets and refer to Milán's comments on this. In the first book, which ends on the 3rd soneto, the quartos always start at the beginning of the piece or text; in the second quarto, on the other hand, they sometimes start in the middle of a piece. From this we can definitely assume that the current folio number - a type of page numbering common at that time - is no more than that, and not a (didactic) division of the quartos, which one might assume from Milán's comments on the Fantasias X, XV, XIX and on the Villancico I (Vol. 3). In the second book, from the 23rd Fantasia, Milán does not mention any descriptions of the quartos in his comments. Moreover, this fact gives rise to confusion that the quarto numbers in Milán's corrections are not identical to the quarto numbers in the comments on the individual pieces. This always begins a page earlier in the corrections than it does in the comments, which always begin with exactly with one piece. Also, Milán gives letters in the corrections, whereas in the comments he uses numbers.

On the individual works

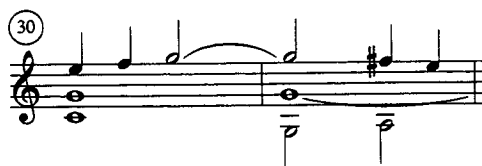
Fantasia I (Degree of Difficulty - 2)

Fantasia II (Degree of Difficulty - 2)

This version corresponds to CHIESA's, who justifies the alteration thus: "In Milán's style in the fourth degree, inflecting is proper of an ascending movement and

steigenden und nicht in der absteigenden Bewegung stattfindet." (s. auch Takt 63/64 und 92/93).

not of a descending one." (see also bar 63/64 and 92/93).



Fantasia III (Schwierigkeitsgrad - 2)

Fantasia III (Degree of Difficulty - 2)

Fantasia IV (Schwierigkeitsgrad - 2)

Fantasia IV (Degree of Difficulty - 2)

Fantasia V (Schwierigkeitsgrad - 2)

Fantasia V (Degree of Difficulty - 2)



Fantasia VI (Schwierigkeitsgrad - 3)

CHIESA's Fassung von Takt 74 ist mit der vorliegenden zwar identisch, wurde aber in seinem Kapitel "Kommentar" nicht als Änderung erwähnt.

Fantasia VI (Degree of Difficulty - 3)

CHIESA's version of bar 74 agrees with ours. However, there is no indication of an alteration in his chapter "Commentary".



Fantasia VII (Schwierigkeitsgrad - 2)

Fantasia VII (Degree of Difficulty - 2)

Fantasia VIII (Schwierigkeitsgrad - 2)

Fantasia VIII (Degree of Difficulty - 2)

Fantasia IX (Schwierigkeitsgrad - 3)

Fantasia IX (Degree of Difficulty - 3)

Fantasia X (Schwierigkeitsgrad - 3)

Fantasia X (Degree of Difficulty - 3)

Fantasia XI (Schwierigkeitsgrad - 3)

Fantasia XI (Degree of Difficulty - 3)

Fantasia XII (Schwierigkeitsgrad - 3)

Fantasia XII (Degree of Difficulty - 3)

Fantasia XIII (Schwierigkeitsgrad - 3)

Fantasia XIII (Degree of Difficulty - 3)

Fantasia XIV (Schwierigkeitsgrad - 3)

Fantasia XIV (Degree of Difficulty - 3)

Fantasia XV (Schwierigkeitsgrad - 4)

Im spanischen Text Milán's sind die Buchstaben in der 4. Zeile nicht genau zu lesen.

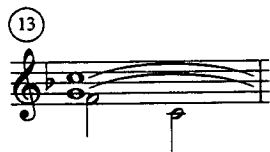
Fantasia XV (Degree of Difficulty - 4)

In Milán's Spanish text, the letters in the fourth line cannot be read clearly.



Fantasia XVI (Schwierigkeitsgrad - 4)

Fantasia XVI (Degree of Difficulty - 4)



Fantasia XVII (Schwierigkeitsgrad - 4)

Fantasia XVII (Degree of Difficulty - 4)



Fantasia XVIII (Schwierigkeitsgrad - 4)

Fantasia XVIII (Degree of Difficulty - 4)

In CHIESA's Fassung ist diese Fantasia um einen Takt länger, da er annimmt, daß Milán "... eine längere Ruhepause zwischen den zwei Phrasen ..." haben wollte (s. T. 46).

In CHIESA's version, this Fantasia is one bar longer, since he assumed that Milán wanted, "... to give a longer pause between the two phrases ...", (see bar 46).



Chiesa



Fantasia XIX (Schwierigkeitsgrad - 3)

Fantasia XIX (Degree of Difficulty - 3)



Fantasia XX (Schwierigkeitsgrad - 4)

Fantasia XX (Degree of Difficulty - 4)



Fantasia XXI (Schwierigkeitsgrad - 3)

Fantasia XXI (Degree of Difficulty - 3)



Fantasia XXII (Schwierigkeitsgrad - 4)

CHIESA übersetzt den Kommentar Miláns fälschlicherweise mit "Das Anfangsthema der Fantasie ist das der Pavana IV". Diese Aussage ist zwar bedingt richtig, entspricht aber nicht dem Text Miláns (s. Miláns Kommentar zur Fantasie).

Fantasia XXII (Degree of Difficulty - 4)

CHIESA translates Milán's commentary incorrectly "... the initial theme of the fantasia is the same as Pavana IV". This opinion is only correct to a certain extent, but does not correspond to Milán's text (see Milán's comment on the Fantasie).



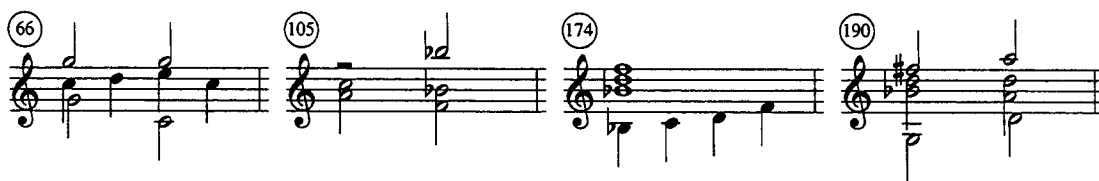
Fantasia XXIII (Schwierigkeitsgrad - 3)

Fantasia XXIII (Degree of Difficulty - 3)



Fantasia XXIV (Schwierigkeitsgrad - 3)

Fantasia XXIV (Degree of Difficulty - 3)



Fantasia XXV (Schwierigkeitsgrad - 4)

Für T. 118 gibt CHIESA in seinem Kommentar an, daß in seiner Quelle die 5. - 7. Achtel fehlen. In der uns vorliegenden sind diese vorhanden. Ebenso ist in seiner Quelle in T. 133 die letzte Minima schwarz, in unserer weiß, obwohl Milán auch in seiner Korrekturangabe unserer Quellen darauf aufmerksam macht, daß die entsprechende Mensuralnote weiß sein muß. Hier bestätigt sich unsere vorher vermutete Äußerung, daß es von "El Maestro" mehrere Auflagen gegeben hat, die zwar im wesentlichen identisch sind, aber doch Änderungen enthielten, wenn auch wenige. In diesem Fall wurden wohl von Milán Änderungen in der Tabulatur vorgenommen, ohne aber die Korrekturangaben zu aktualisieren.

Fantasia XXV (Degree of Difficulty - 4)

CHIESA states in his comments that in his source, the 5th - 7th eighth notes are missing in bar 118. In the version that we have, they are present. Also, in his source the last minim in bar 133 is black, in ours it is white, although in the corrections in our source, Milán points out that the corresponding mensural note must be white. This confirms our already stated assumption that there were several copies of "El Maestro", which are identical in the main part, but which do contain differences, if only a few. In this case, Milán probably made changes to the tablature and did not update his corrections.

Fantasia XXVI (Schwierigkeitsgrad - 3)

Die Stelle wo wir das Fis in T. 16 ergänzt haben, ist im Orig. schlecht leserlich. Es kann aber von einem Fis ausgegangen werden.

In seiner Korrekturangabe ergänzt Milán merkwürdigerweise das f in T. 41. Dieses ist in der Tabulatur jedoch enthalten. Auch CHIESA weist auf diesen Umstand hin (s. Kommentar zur Fantasia XXV).

In T. 97 fehlt in CHIESAs Quelle das f' (s. Kommentar zur Fantasia XXV).



Fantasia XXVI (Degree of Difficulty - 3)

The place where we have restored the F# in bar 16 is scarcely legible in the original. The F# can be assumed, however.

Strangely enough, in his corrections, Milán restores the f in bar 41. This kept in the tablature, however. CHIESA also points this situation out (see comment on Fantasia XXV).

In CHIESA'S source, the f' in bar 97 is missing (see comment on Fantasia XXV).

Fantasia XXVII (Schwierigkeitsgrad - 4)

CHIESAs Fassung von T. 139 stimmt mit unserer überein. Es findet sich jedoch keine Änderungsanzeige in seinem "Kommentar".

In T. 206 fehlt in CHIESAs Quelle das g' (s. Kommentar zur Fantasia XXV).

Fantasia XXVII (Degree of Difficulty - 4)

CHIESA's version of bar 139 agrees with ours. However, there is no indication of an alteration in his "Commentary".

In CHIESA's source, the g' in bar 206 is missing (see comment on Fantasia XXV).

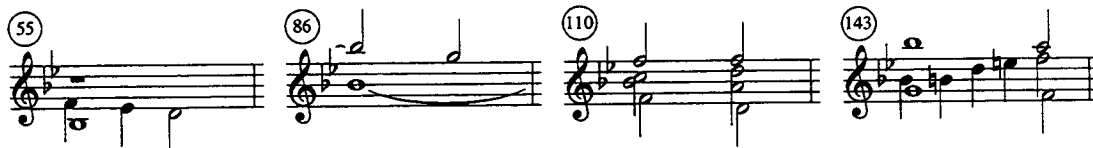


Fantasia XXVIII (Schwierigkeitsgrad - 3)

In T. 193 fehlt in CHIESAs Quelle das f' (s. Kommentar zur Fantasia XXV).

Fantasia XXVIII (Degree of Difficulty - 3)

In bar 193 the f' is missing in CHIESA's source (see comment on Fantasia XXV).



Fantasia XXIX (Schwierigkeitsgrad - 4)

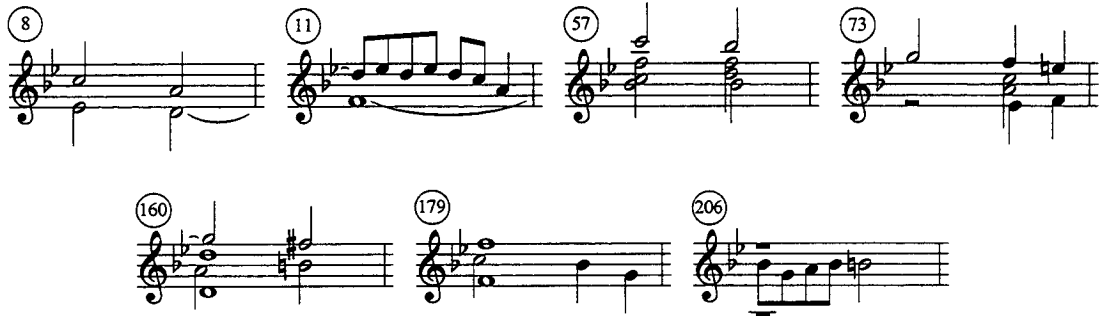
In T. 73 sind die Zahlen in der Tabulatur versetzt. Diese Ungenauigkeit kommt in den Liedern häufiger vor. In den Solo-Werken ist dies das einzige Beispiel.

T. 154 fehlt im Orig., wurde hier also ergänzt (s. T. 179).

Fantasia XXIX (Degree of Difficulty - 4)

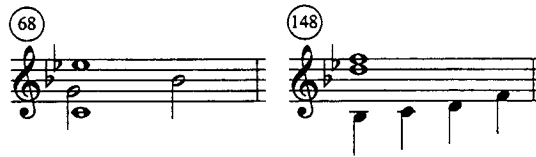
In bar 73, the numbers in the tablature are displaced. This imprecision often occurs in the songs. This is the only example in the solo works.

Bar 154 is missing in the original and has been restored here (see bar 179).



Fantasia XXX (Schwierigkeitsgrad - 3)

Fantasia XXX (Degree of Difficulty - 3)

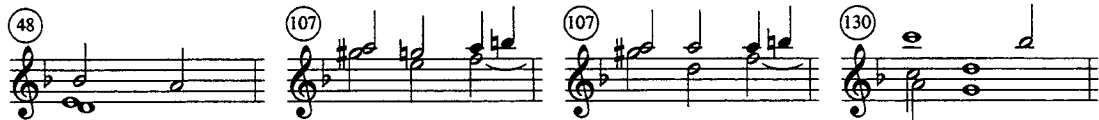


Fantasia XXXI (Schwierigkeitsgrad - 4)

CHIESA gibt seine Quelle von T. 107 wie abgebildet an. Dies ist vermutlich ein Druckfehler.

Fantasia XXXI (Degree of Difficulty - 4)

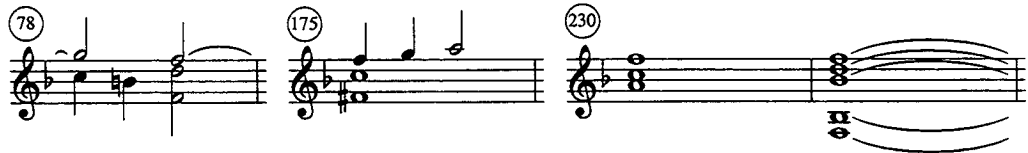
CHIESA presents his source of bar 107 as illustrated. This is probably a printing mistake.



Chiesas Quelle / Source ?

Fantasia XXXII (Schwierigkeitsgrad - 4)

Fantasia XXXII (Degree of Difficulty - 4)



Fantasia XXXIII (Schwierigkeitsgrad - 4)

In T. 109 fehlt in CHIESAs Quelle das c" auf der 2. Zählzeit (s. Kommentar zur Fantasia XXV).

Aus Gründen der Lesbarkeit wurde der originale Notenwert einer Brevis in eine ganze Note geändert (s. "Allgemeines" im "Kritischen Bericht").

Fantasia XXXIII (Degree of Difficulty - 4)

In CHIESA's source the c" on the second beat in bar 109 is missing (see comment on Fantasia XXV).

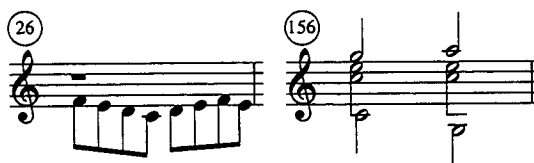
For reasons of legibility, the original note value of a breve has been changed to a whole note (see "General Information" in the "Critical Report").



Fantasia XXXIV (Schwierigkeitsgrad - 4)

Wahrscheinlich fehlt in CHIESA's Quelle das a in T. 105, da sich auch keine Änderungsanzeige in seinem "Kommentar" findet (s. Kommentar zur Fantasia XXV).

Zur Benennung der 34. - 37. Fantasia: Milán nennt diese Fantasien eindeutig "*fantasias de tentos*" (Fantasien, welche Versuche sind), welches aus Milán's Kommentaren zur 35.-38. Fantasia hervorgeht. Es ist nicht richtig dieses mit "Tentos" oder "Tento" zu übersetzen, sondern "Tentos" als Substantiv, also "Versuche". Auch MOSER (G&L, 3/81) weist richtig darauf hin, der allenfalls eine Bezeichnung wie "Fantasias de tentos" gelten lassen würde. Zwar bilden diese Fantasien (34 - 37) tatsächlich eine Einheit, weil sie alle Modi durchlaufen und ein besonders prägnantes Beispiel für den "stile rubato" sind, dennoch würde es zu weit führen diese Eigenständigkeit mit einem anderen Namen wie "Tento" zu benennen, da Milán sie selber Fantasien nennt. Ebenso spricht Milán im Falle der Pavanen von "*6 Fantasien, ... die wir Pavanen nennen*" (s. Pavana I), was auch auf eine gewisse Unverbindlichkeit in der Benennung schließen läßt, die bei Milán und zur damaligen Zeit üblich gewesen ist. Dies ist jedoch eher ein Beweis dafür, daß man Fantasie als Oberbegriff für viele Gattungen genommen hat, als daß es auch nur ein Indiz für die Namensgebung "Tento" im Falle der genannten Fantasien sein könnte, weshalb auch wir sie Fantasien nennen. Da es aber aufgrund früherer, falscher Übersetzungen üblich geworden ist diese Fantasien Tentos zu nennen, haben wir den Namen Tento ab der 34. Fantasia in Klammern gesetzt, sowie die dadurch entstandene andere Zählung der Fantasien nach der 37. Fantasia.



Fantasia XXXV (Schwierigkeitsgrad - 4)

In T. 6 fehlt in CHIESA's Fassung das a' auf der 2. Zählzeit. Eine Erklärung könnte unser Kommentar zur Fantasia XXV sein.

Fantasia XXXIV (Degree of Difficulty - 4)

The a in bar 105 is probably missing from CHIESA's source, since there is no mention of it in his corrections in the "Commentary" (see comments on Fantasia XXV).

As to the name of the 34th - 37th fantasias: Milán clearly calls them "*fantasias de tentos*" (Fantasias, which are attempts), which arises from Milán's comments on the 35th - 38th fantasias. It is incorrect to translate this with "Tentos", or "Tento", it should be "Tentos" as a subject, "attempts". MOSER (G&L, 3/81) also refers to this correctly, and he would probably accept a description like "fantasias de tentos". It is true that these fantasias form one unit because they make use of all the modes and are a significant example for "stile rubato", and yet it would be going too far to title such independence with a name such as "Tento", since Milán himself calls them fantasias. In the case of the pavans, Milán also talks of "*6 fantasias, ... which we call pavans*" (see Pavan I), which draws the conclusion that there is a certain informality in this nomenclature, which was normal for this time and for Milán too. However, this is proof of the fact that one used the term fantasia for many different types and it can therefore not just be an indication for the name "Tento" in the case of the fantasias mentioned, which is why we also call them fantasias. And yet, since it has become usual to call these fantasias "Tento", due to earlier, incorrect translations, we have put the name "Tento" in brackets from the 34th Fantasia onwards, as well as the other numbering of the fantasias, which arose from this, after the 37th Fantasia.

Fantasia XXXV (Degree of Difficulty - 4)

In bar 6 the a' on the second beat is missing from CHIESA's version. One explanation could be our comment on Fantasia XXV.



Fantasia XXXVI (Schwierigkeitsgrad - 4)

Fantasia XXXVI (Degree of Difficulty - 4)



Fantasia XXXVII (Schwierigkeitsgrad - 4)

Fantasia XXXVII (Degree of Difficulty - 4)

In T. 47 fehlt im Orig. die Fermate.

The fermata are missing from bar 47 in the original.

In T. 57 beziffert CHIESA das d mit 0. Im Orig. soll dieses aber auf der A-Saite gespielt werden. Druckfehler? (s. Kommentar zur Fantasia XXV) ... denn CHIESA gibt immer die originalen Saiten in seiner Ausgabe an.

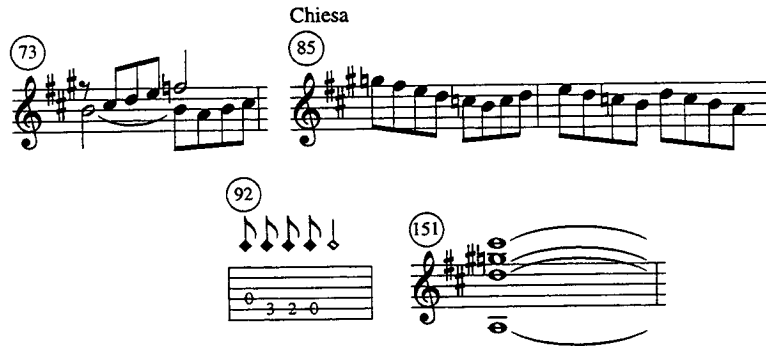
In bar 57, CHIESA numbers the d with 0. In the original, however, this should be played on the A-string. Printing error? (see comment on Fantasia XXV) ... since CHIESA always gives the original strings in his edition.

CHIESA begründet seine Änderung von T. 85/86 so: "Bei Aufrechterhaltung des cis käme es zu einem typischen Beispiel der neapolitanischen Dur-Tonleiter, in offensichtlicher stilistischen und zeitlichen Inkongruenz."

CHIESA justifies the alteration of bars 85/86 thus: "Leaving the c# would rest a typical example of the Neapolitan major scale, in evident stylistic and chronological incongruity."

Das G in T. 92 fehlt im Orig. Es befinden sich aber die oben stehenden Mensuralnoten in der Tabulatur.

The G in bar 92 is missing in the original. However, the mensural notes above are to be found in the tablature.



Fantasia XXXVIII (Schwierigkeitsgrad - 4)

Fantasia XXXVIII (Degree of Difficulty - 4)

Fantasia XXXIX (Schwierigkeitsgrad - 4)

Fantasia XXXIX (Degree of Difficulty - 4)

Fantasia XL (Schwierigkeitsgrad - 4)

Fantasia XL (Degree of Difficulty - 4)



Fantasia XLI (Schwierigkeitsgrad - 4)

Fantasia XLI (Degree of Difficulty - 4)

T. 70 + 76 wurden wie abgebildet geändert. Das fis wurde aus spieltechnischen Gründen weggelassen. Ein gravierendes Beispiel, welches für die Fis-Stimmung spräche.

Bars 70 + 76 were changed as illustrated. The f# was omitted for reasons of playing. A significant example which speaks in favour of f# tuning.



Fantasia XLII (Schwierigkeitsgrad - 4)

In CHIESA's Quelle erscheint T. 44 ebenso ohne dem fis' (s. Kommentar zur Fantasia XXV).

Fantasia XLII (Degree of Difficulty - 4)

In CHIESA's source, bar 44 also appears without the f# (see comments on Fantasia XXV).

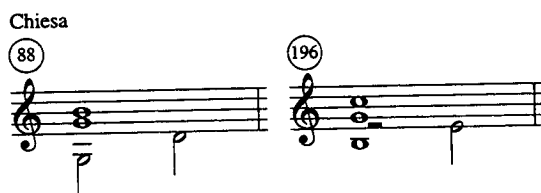


Fantasia XLIII (Schwierigkeitsgrad - 4)

CHIESA ergänzt hinter T. 87 den einen Takt (s. T. 88), welcher jedoch nicht im Orig. vorhanden ist.

Fantasia XLIII (Degree of Difficulty - 4)

CHIESA restores one bar behind bar 87 (see bar 88), which is, however, not present in the original.



Fantasia XLIV (Schwierigkeitsgrad - 4)

In CHIESA's Quelle ist in T. 143 die halbe Note a ein d'. Druckfehler? (s. Kommentar zur Fantasia XXV).

Fantasia XLIV (Degree of Difficulty - 4)

In CHIESA's source, the half note a in bar 143 is a d'. Printing mistake? (See comment on Fantasia XXV).



**Musikbuch für die mit der Hand
gespielte Vihuela,**

betitelt "El Maestro". Welches im Stil und im Aufbau so gehalten ist, wie ein Lehrer es einem Anfänger vorlegen würde, indem er ihm von den Grundkenntnissen an, und der Reihe nach alles zeigt, was ihm zum Verständnis des vorliegenden Werkes unbekannt sein könnte. Verfaßt von Don Luys Milán. Gewidmet dem sehr hochwürdigen und großmächtigen und unbesiegtten Fürsten Don Juan, von Gottes Gnaden König von Portugal und der Inseln etc.

Im Jahre MDXXXV

Mit königlichem Privileg

[Im Bild:] Der unbesiegte König der Lusitanier

Music book for the hand vihuela

entitled "El Maestro". Which brings the same style and order which a master would bring to a pupil on his first commencing: showing him by order from the beginning every thing of which he might be ignorant in order that he might understand the work before him. Composed by don Luys Milán. Incribed to the most high, most powerful, and matchless prince don Juan, by the grace of God King of Portugal and of the Islands etc.

MDXXXV

With Royal privilege

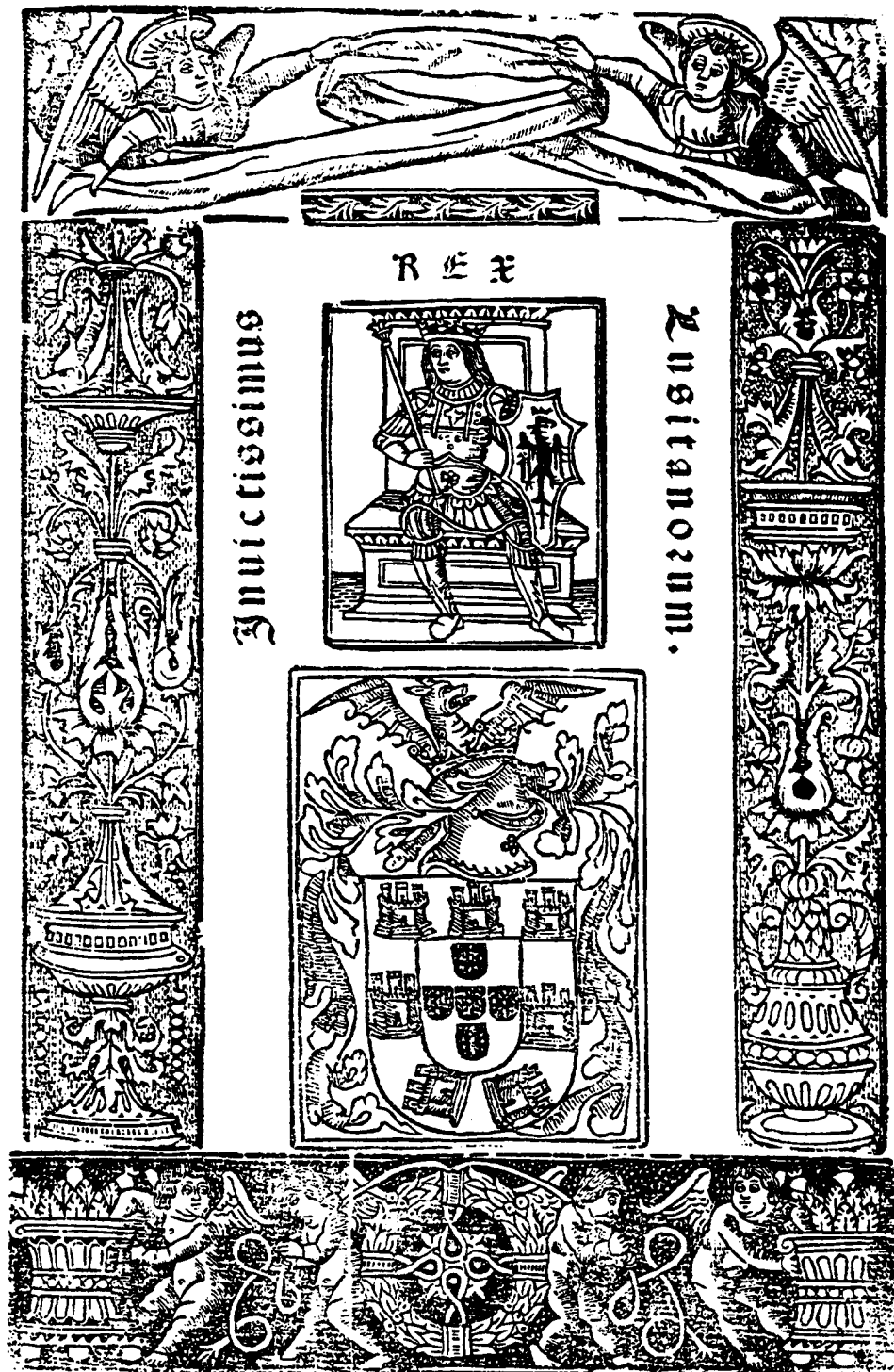
[In picture:] The most matchless King of the Lusitanians

Libro de mvsica de vihuela de mano.

Intitulado El maestro. El qual trahe el mesmo estilo y orden que vn maestro traheria con vn discipulo principiante: mostrandole ordenadamente desde los principios toda cosa que podria ignorar para entender la presente obra. Compuesto por don Luys Milan. Dirigido al muy alto y muy poderoso y inuictissimo pricipo don Juhan: por la gracia de dios rey de Portugal y delas yslas. yc.

Año. M.D.xxxv.

Con priuilegio Real.



Vorwort

Musikbuch für die mit der Hand gespielte Vihuela, betitelt "El Maestro". Welches im Stil und im Aufbau so gehalten ist, wie ein Lehrer es einem Anfänger vorlegen würde, indem er ihm von den Grundkenntnissen an und der Reihe nach alles zeigt, was ihm zum Verständnis des vorliegenden Werkes unbekannt sein könnte, und ihm eine Musik anbietet, die seinem Talent und seiner Fingerfertigkeit entspricht. Verfaßt von Don Luys Milán. Gewidmet dem sehr hochwürdigen und großmächtigen und unbesiegtigen Fürsten Don Juan, von Gottes Gnaden König von Portugal und den Algarven, diesseits und jenseits des Meeres und Afrikas; Gebieter von Guinea und Herr der Eroberungen und der Seefahrt etc.

Sehr hochwürdiger, katholischer und mächtiger Fürst, König und Gebieter: der hochberühmte Francisco Petrarca sagt in seinen Sonetten und Triumphliedern, daß ein jeder von uns seinem Stern folgt: "Ognium seque sua stella". Womit er behauptet, daß wir unter einem Stern geboren werden, dem wir durch Neigung unterworfen sind. In früheren Zeiten beherzigten dies besonders die Römer bei der Geburt der ihrigen: Sie ließen im Rahmen der Naturphilosophie beobachten, unter welchem Stern sie zur Welt kamen, um zu wissen, welcher Sache sie ergeben waren. Sobald das bekannt war, ließen sie ihre Kinder in dem unterrichten, dem sie zugeneigt waren. Aufgrund dieses weisen Entschlusses gab es unter ihnen äußerst vortreffliche Männer, sei es auf dem Gebiet der Wissenschaften, des Kriegshandwerks oder der Musik und anderer Begabungen. Obwohl die Eltern in der unsrigen Zeit nicht diese Sorgfalt bezüglich der Kinder walten lassen, so verfügt doch Mutter Natur über sie und bringt viele dazu, ihre natürlichen Veranlagungen auszubilden. Daß dies wahr ist, sieht man bei vielen, und auch an mir habe ich es festgestellt. Ich war der Musik stets so zugehan, daß ich wirklich sagen kann: Ich habe niemals einen anderen Lehrmeister als nur sie gehabt. Sie hat soviel Macht auf mich ausgeübt, damit ich der ihre würde, wie ich ihr Bereitwilligkeit zollte, um sie zur meinigen zu machen. Und meiner Neigung folgend habe ich ein Buch erdacht, das aus vielen Werken besteht, die ich der Vihuela entlockt und aufgeschrieben habe. Und als ich es in den Händen hielt

Prologue

Music book for the hand vihuela, entitled "El Maestro". Which brings the same style and order which a master would bring to a pupil on his first commencing: showing him by order from the beginning every thing of which he might be ignorant, in order that he might understand the work before him, giving him in each arrangement music as suits his hand. Composed by don Luys Milán. Inscribed to the most high, most powerful and matchless don Juan, by the grace of God King of Portugal and of the Algarves, of the mainland and of the other of the sea, and Africa, and Lord of Guinea and of the conquered lands and the seas etc.

Most high, Catholic and powerful Prince, King and Lord: The most renowned Francisco Petrarch says in his sonnets and triumphs that each one of us follows his star, with these words: "Ognium seque sua stella". Affirming that we are born under a star to which we are subject by inclination. Very well did the Romans consider this in times past. Upon their birth, by natural philosophy they would have men look under which star they were born in order to know to what they were subject and this once being known they would have their sons tutored in that to which they were inclined, and through this learned chance there were amongst them some most excellent men, be it in letters, or in arms, or in music and in other virtues. Now in our times although fathers may not exercise such diligence over their sons Nature exercises it like a mother of them all, since she guides many to be trained in what is, to them, natural. And that this be true is seen in many, and in myself I have recognised it that I have always been so inclined to music that I can affirm and say that I never had another teacher but Nature herself, which has had such force over me that I have been hers as I have had her willingness that she should be mine. And following my inclination I have found myself a book made from many works which I had drawn out and written for the vihuela. And holding it in my hands and thinking on what I would do with it there came to my memory what a Greek philosopher did with a most valuable precious stone which he found; and holding this in his hands he spoke

Prologo

Libro de musica de vihuela de mano. Intitulado El maestro. El qual trahe el mismo estilo y horden que vn maestro traheria con vn discipulo principiante: mostrandole hordenadamente dende los principios toda cosa que podria ignorar: para entender la presente obra: dandole en cada disposicion que se hallara: la musica: conforme a sus manos. Compuesto por don Luys Milan. Dirigido al muy alto y muy poderoso y inuictissimo principe don Juá: por la gracia de dios rey de Portugal: y delos Algarues: desta parte y dela otra del mar: y Affrica: y señor de Guinea: y dela conquista y nauegacion. yc.

Muy alto / catholico y poderoso principe rey y señor: el muy famoso Francisco Petrarcha dize en sus sonetos y triumphos: que cada vno de nosotros sigue su estrella: co estas palabras. Ognium seque sua stella. Affirmando que nascemos debaxo de vna estrella / ala qual somos sometidos por inclinacio. Muy bien consideravan esto los Romanos en tiempo passado / en el nascimiento dellos: que hazian mirar por natural-philosophia / en que estrella nascian: para saber a que eran sometidos: y sabido esto / hazian exercitar a sus hijos en aquello que eran inclinados: y por esta sabia ocasio / auia entre ellos muy excellentes hōbres / o en letras / o en armas / o en musica: y otras virtudes. Agora en nuestros tiempos / aunque los padres no tengan esta diligencia en los hijos: natura como a madre de todos la tiene: pues trahe a muchos que se exerciten en aquello que son naturales. Y que esto sea verdad / en muchos se vee: y en mi lo he conosciado: que siempre he sido tan inclinado ala musica / que puedo afirmar y dezir: que nunca tuue otro maestro sino a ella misma. La qual ha tuuido tanta fuerça conmigo / para que fuesse suyo: como yo he tenido grado della / para que fuesse mia. Y siguiendo mi inclinacion / he me hallado vn libro hecho de muchas obras: que dela vihuela tenia sacadas y escritas: y teniendolo entre las manos / pensando lo que del haria: vinome ala memoria lo que vn filosofo griego hizo de vna muy estimada piedra preciosa que se hallo: ala qual teniendolo entre sus manos / dixo estas palabras. Si yo te tuuiesse perderias tu valor. Y si tu me tuuiesse / perderia yo

und darüber nachdachte, was ich damit anfangen sollte, fiel mir ein was ein griechischer Philosoph mit einem äusserst wertvollen Edelstein tat, den er gefunden hatte. Wie er ihn so in seinen Händen hielt, sprach er die folgenden Worte: "Wenn ich dich besäße, verlörest du deinen Wert, und wenn du mich besädest, verlöre ich meinen." Sobald er dies gesagt hatte, warf er ihn ins Meer. So geschah es, daß kurze Zeit darauf ein toter Wal am Meeresstrand gefunden wurde, und als man ihn öffnete, fand man den besagten Stein. Er gelangte in den Besitz eines Königs, der ihn für so wertvoll hielt, daß er ihn immer bei sich trug. Und als der erwähnte Philosoph eines Tages jenen hochgeschätzten Stein, den er ins Meer geworfen hatte, im Besitz jenes Königs sah, richtete er voller Bewunderung diese Worte an ihn: "Du gehörst jetzt dem, der Dir gehört." Und damit zeigte er, daß der Stein an seinem Platz war. Dieser Philosoph, so scheint mir, bin eigentlich ich, der ich dieses Buch aufgefunden habe und dem ich die gleichen Worte gesagt habe wie der Philosoph dem Stein. Und ich kann sie mit Recht aussprechen, denn wenn dieses Buch mir allein gehörte, verlöre es seinen Wert, weil es nicht mehr den Nutzen bringen würde, den es zu bringen vermag. Und wenn es mich so gefangen hielte, daß niemand anderer es genießen könnte, verlöre ich meine Würde, denn es wäre undankbar dem gegenüber, der mir das Wissen gab, um es zu erschaffen. Das Meer, in das ich dieses Buch warf, ist sozusagen das Königreich Portugal, welches das Meer der Musik ist, denn in ihm wird sie überaus geschätzt und auch verstanden. Ich wollte nicht, daß irgendein Wal es verschlingt, denn die Wale sind die eigentlichen Neider, weil ich glaube, daß sie sich leblos und ohne Orientierung an den Gestaden ihres Meeres aus Mißgunst einfinden werden, wenn sie das vorliegende Buch in den Händen Eurer Königlichen Hoheit erblicken, deren Gunst es vor jedem Feind schützen wird. Und aus diesem und vielen anderen Gründen übergebe und widme ich es Eurer Königlichen Hoheit, begleitet von jenen Worten, die der Philosoph sagte, als er seinen kostbaren Stein im Besitz jenes Königs sah, den ich oben erwähnt habe: "Jetzt gehörst du dem, der dein ist." Womit ich sagen will, daß dieses Buch seinen Platz gefunden hat, denn es könnte nicht besser ver-

these words: "Were I to possess you, you would lose your value, and were you to possess me I would lose mine." And having said this he threw it into the sea. And it then followed some little time later that a dead whale was found on the sea shore and upon opening it there was found inside the aforementioned stone, which came into the power of a king and it was held so highly by him that he always carried it with him. The opportunity offering itself later the said philosopher saw, in the king's hands, that stone of such value that he had cast into the sea. To which in great wonder he spoke these words: "You belong now to him who is yours", showing that the stone was in its place. Rightly it seems to me that the philosopher am I, that I have found this book to which I have spoken the same words which the philosopher spoke to his stone. And it is with truth that I can say them, for if I alone held this book it would lose its value since it would not bring the benefit that it might. And if it held me so that no other might enjoy it I would lose mine since I would be an ingrate to Her who gave me knowledge to make it. The sea in which I have cast this book is rightfully the kingdom of Portugal, which is the sea of music, for in it they esteem it so and also understand it. My wish was not that it should be swallowed by some whale, or the envious, because I believe that it would be found dead and confounded on the shore of the sea of their envy when it sees the present book before your Royal Highness, whose favour will defend it from all enemies. And for this and many other reasons I present and inscribe it to your Royal Highness, saying those words which the philosopher said when he saw his precious stone in the possession of that king of whom I have spoken earlier. You belong now to him who is yours. What I mean to say is that the book is in its place, for it could not be better understood nor more esteemed.

el mio / Y dicho esto la echo en la mar. Siguió se despues que de alli a poco tiempo fue hallada vna balena muerta ala orilla de la mar: y abriendola / le hallaró la sobredicha piedra. La qual vino en poder de vn rey: y fue tenida en tanto por el / que siempre la traya consigo. Y offresciendo se despues oportunidad / vio el dicho philosopho en poder de aquel rey aquella piedra de tanta estima que el auia echado en la mar: ala qual con gran admiracion dixo estas palabras. Tu eres agora de quien es tuyo: mostrádo que la piedra estaua en su lugar. Este philosopho propiamente me parece que soy yo: que he hallado este libro / al qual he dicho las mismas palabras que el philosopho dixo a su piedra. Y con razon las puedo dezir: porque si yo solo tuuiesse este libro perderia su valor: pues el dexaria de hazer el prouecho que puede. Y si el me tuuiesse para que ninguno pudiesse gozar del / pderia yo el mio / pues seria ingrato a quien me dio saber para hazerlo. La mar donde he echado este libro / es ppiamente el reyno de Portugal / que es la mar dela musica: pues enel tanto la estiman: y tambien la entienden. No querria que lo tragasse alguna vallena / q propiamente son los embidiosos: porque creo que se hallara muerto y confuso ala orilla dela mar de su embidia: quando vera el presente libro delante vuestra real alteza: cuya fauor le dfendera de todo enemigo. Y por esta y muchas otras causas / le presento y dirijo ha vuestra real alteza. Diciendo aquellas palabras que el philosopho dixo / quado vio su piedra preciosa en poder de aquel rey que arriba he dicho. Tu eres agora de quien es tuyo. Que quiero dezir: que el libro esta en su lugar: pues no podra ser mejor entendido / ni mas estimado.

standen, noch höher geschätzt werden.

Erklärung des Buches,

worin dem Anfänger all das an Wissen, was zu Beginn und im weiteren Verlauf von äußerster Wichtigkeit ist, erklärt und gezeigt wird.

Die Absicht des vorliegenden Buches ist es, einem Anfänger, der noch nie gespielt hat, Musik für die mit der Hand gespielte Vihuela zu zeigen und dabei in der Reihenfolge vorzugehen, wie ein Lehrer es mit einem Schüler macht. Deshalb ist es für denjenigen, der mit diesem Buch Kenntnisse im Vihuelaspiel erwerben möchte, äußerst notwendig, daß er zuerst den Canto de órgano lernt, bis er singend zu verstehen weiß, wie man Takt und Umfang handhaben muß. Nachdem er dies kann, ist es erforderlich, daß er die Vihuela sehr gut stimmen kann. Und damit eine Vihuela gut gestimmt ist, sind drei Dinge vonnöten: Erstens, ihr die richtige Intonation zu geben; zweitens, sie nicht mit falschen Saiten zu beziehen; drittens sie nach Tönen zu stimmen.

Was den ersten Punkt anbelangt, der Vihuela die richtige Intonation zu geben, damit sie gut gestimmt ist, verfährt man folgendermaßen: Wenn die Vihuela groß ist, nehmt die erste Saite eher dick als dünn. Und wenn sie klein ist, nehmt die erste Saite lieber dünn als dick. Danach bringt ihr die erste Saite so hoch hinauf, wie sie es verkraften kann. Nun stimmt ihr die anderen Saiten nach dem Ton der ersten, wie man es euch weiter unten noch sagen wird. Auf diese Weise wird sie gut gestimmt und richtig intoniert sein. Aber wenn die Vihuela zu hoch gestimmt ist, wird sie sich immer wieder verstimmen, um zu ihrer Intonation hinunterzukommen. Und wenn sie sehr tief gestimmt ist, verstimmt sie sich immer, um zu ihrer Intonation hinaufzugelangen.

Zweitens dürfen ihr nicht die falschen Saiten aufgezogen werden. Um die richtigen Saiten zu erkennen, verfährt ihr folgendermaßen: Ihr spannt mit zwei Fingern jeder Hand die Vihelasaite, die über die ganze Länge von einem Ende bis zum anderen gleichmäßig dick sein muß. So gespannt, schlagt ihr sie mit einem anderen Finger an, wie jemand, der sie spielen will. Und wenn die besagte Saite dann aussieht, als ob sie aus zwei Saiten bestünde, ist sie in Ordnung. Falls

Intention of the book:

instructing and showing him who would begin, everything which is most necessary to know both at the beginning and thereafter.

The intention of this present book is to show hand vihuela music to a novice who has never before played and to have such authority over him as a teacher has over a pupil. For this reason it is most necessary that whosoever through this book would learn to play the vihuela must first learn canto de órgano until by singing he understands how compass and measure are to be borne. After having learned this it is needful that he learns to tune the vihuela very well. And for a vihuela to be well tuned three things are needed: firstly, to give it its true pitch; secondly, to string it with strings that will be true; thirdly to tune it to singing pitch.

As to the first, which is to give the vihuela its true pitch so that it will be well-tuned: it must be in this manner. If the vihuela is large, have the first string thicker rather than thin. And if it is small, have the first string thinner rather than thick: and this being done, you will raise the first string as high as may be: and then you will tune the other strings according to the pitch of the first as later it will be told to you. And tuned in this way it will be well and in its true pitch. For if the vihuela be tuned too high it always falls out of tune, descending to its true pitch. And if it be tuned very low it always goes out of tune to rise to its pitch.

Secondly, it has to be strung with strings which are true and not false. And to distinguish the string which will not be false, do it in this way: stretch the vihuela string, which is to be as long as the exact distance from one point to the other, with two fingers of each hand. When it is stretched in this way pluck it with another finger like someone who wishes to play it and if the aforementioned string behaves like two strings it is a good string, and if it behaves like more than two strings

Declaracio del libro:

instruyendo y mostrando al que fuere principiante / todo lo que es muy necesario saber a los principios: y adelante.

La intencion deste presente libro es mostrar musica de vihuela de mano a vn principiante q nunca huuiesse tañido: y tener aquella horden con el / como tiene vn maestro con vn discipulo. Por esto es muy necesario al q por este libro qere saber tañer de vihuela: q primeramente aprenda de canto de organo: hasta que sepa cantando entender como se ha de traer el compas y mesura. Despues de sabido esto / es menester que sepa templar la vihuela muy bien. Y para que vna vihuela este bien templada: se requiere tres cosas. Primeramente darle su verdadera entonacion. Secundariamente encordarla de cuerdas que no sean falsas. Terceramente templarla por putos de cato.

Quanto alo primero que es dar su verdadera entonacion ala vihuela para q este bien templada: ha de ser desta manera. Si la vihuela es grade / tenga la prima mas gruessa que delgada. Y si es pequena / tenga la prima mas delgada que gruessa: y hecho esto / subireys la prima tan alto quanto lo pueda sufrir: y despues templareys las otras cuerdas / al punto dela prima / como adelante se hos dira. Y templada desta manera estara bien / y a su verdadera entonacion. Por que si la vihuela esta templada muy alta en demasia: siempre se va destemplando para abaxar a su entonacion. Y si esta templada muy baxa: siempre se destempla para subirse a su entonacion.

Secundariamente ha de ser encordada de cuerdas que sean buenas y no falsas. Y para conoscer la cuerda que no sea falsa / hareys desta manera. Estirareys con dos dedos de cada mano la cuerda de vihuela: la qual ha de ser de largaria dela vna pontezica hasta la otra justo. Y assi estirada / darle eys con otro dedo / como quien la quiere tañer: y si la dicha cuerda haze como que son dos cuerdas es buena: y si haze como que son mas de dos cuerdas / es mala: y no se deue poner enla vihuela.

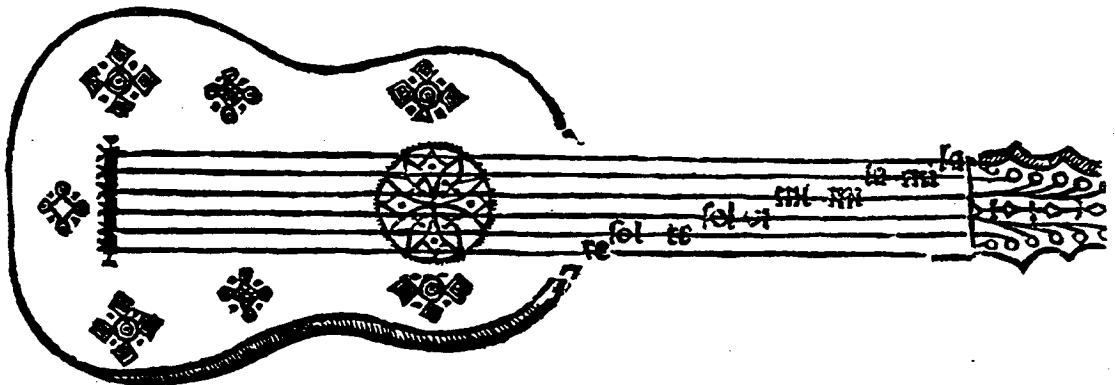
es mehr als zwei Saiten zu sein scheinen, ist sie schlecht, und man sollte sie nicht auf die Vihuela aufziehen.

Drittens muß man die Vihuela nach Tönen stimmen, und zwar folgendermaßen: Nachdem ihr die erste Saite der Vihuela so hoch hinaufgebracht habt, wie ich es oben gesagt habe, stimmt ihr die zweite, daß sie vier Töne unter der ersten ist. Dann stimmt ihr die dritte, daß sie vier Töne unter der zweiten ist, und die vierte, daß sie drei Töne unter der dritten ist. Die fünfte so, daß sie vier Töne unter der vierten ist, und die sechste, daß sie vier Töne unter der fünften ist. Zum besseren Verständnis findet ihr auf den Saiten der vorliegenden Vihuela die Intonation, die jede Saite haben muß.

it is bad and should not be put on the vihuela.

Thirdly, the vihuela has to be tuned to singing pitch in this way: after raising the first string on the vihuela as high as mentioned above, tune the second, which is four tones below the first. Then tune the third, which is four tones below the second, and the fourth, which is three tones below the third. And the fifth, which is four tones below the fourth. And the sixth, which is four tones below the fifth. And for greater understanding about the strings of this vihuela you will now find the pitch that each one of the strings should have.

Terceramente se ha de templar la vihuela por puntos de canto desta manera. Despues de subida la prima en la vihuela ta alto como arriba he dicho: templeareys la segunda: que este quatro puntos debaxo la prima. Despues templeareys la tercera que este quatro puntos debaxo la segunda. Y la quarta que este tres puntos debaxo la tercera. Y la quinta q este quatro puntos debaxo la quarta. Y la sexta que este quatro puntos debaxo la quinta. Y para mejor intelligencia / sobre las cuerdas dela presente vihuela hallareys la entonacion que cada vna delas cuerdas ha de tener.



La/mi von der ersten zur zweiten, d.h., daß die zweite vier Töne tiefer als die erste ist.

La/mi von der zweiten zur dritten, d.h., daß die dritte vier Töne tiefer als die zweite ist.

Mi/ut von der dritten zur vierten, d.h., daß die vierte drei Töne tiefer als die dritte ist.

Sol/re von der vierten zur fünften, d.h., daß die fünfte vier Töne tiefer als die vierte ist.

Sol/re von der fünften zur sechsten, d.h., daß die sechste vier Töne tiefer als die fünfte ist.

Ist die Vihuela nach den obengenannten Tönen gestimmt, stimmt ihr sie folgendermaßen nach: Ihr legt den Finger im fünften Bund auf die zweite Saite und spielt sie, und wenn diese zweite Saite nicht genauso hoch wie die erste ist, stimmt ihr sie nach, indem ihr die zweite Saite oder den besagten Bund ein wenig erhöht oder heruntersetzt.

Genauso legt ihr den Finger, wieder-

La/mi from the first to the second, that is, that the second be four tones lower than the first.

La/mi from the second to the third, that is, that the third should be four tones lower than the second.

Mi/ut from the third to the fourth, that is, that the fourth should be three tones lower than the third.

Sol/re from the fourth to the fifth, that is, that the fifth should be four tones lower than the fourth.

Sol/re from the fifth to the sixth, that is, that the sixth should be four tones lower than the fifth.

Once the vihuela is tuned according to the mentioned singing pitch it should then be fine-tuned in this way: Put your finger on the second string at the fifth fret and pluck it; if it is not as high as the first, fine tune it, raising or lowering the second string somewhat or the said fret.

Likewise, you put your finger on the

La/mi / dela prima ala segunda: quiere dezir. Que la segunda este quatro puntos mas baxa que la prima.

La/mi / dela segunda ala tercera. Quiere dezir: que la tercera este quatro puntos mas baxa que la segunda.

Mi/vt / dela tercera ala quarta. Quiere dezir: que la quarta este tres puntos mas baxa que la tercera.

Sol/re / dela quarta ala quinta: quiere dezir: que la quinta este quatro puntos mas baxa que la quarta.

Sol/re / dela quinta ala sexta. Quiere dezir: que la sexta este quatro puntos mas baxa que la quinta.

Templada que sea la vihuela por estos sobredichos puntos de canto: afinar la eys desta manera. Porneys el dedo sobre la segunda / enel cinquen traste: y tañelda: y si la dicha segunda no esta tan alta como la prima: affinalda / alçado o abaxando algun poco la segunda / o el dicho traste.

Assi mesmo porneys el dedo sobre la

rum im fünften Bund, auf die dritte Saite, und die dritte muß dann ebenso hoch sein wie die zweite; falls nicht, stimmt sie nach, so wie ich es euch schon gesagt habe.

Genauso legt ihr den Finger, wiederum im fünften Bund, auf die fünfte Saite, und die fünfte muß dann ebenso hoch sein wie die vierte; falls nicht, stimmt sie nach so wie oben gesagt.

Genauso legt ihr den Finger auf die sechste Saite, wiederum im fünften Bund, und die sechste muß dann ebenso hoch sein wie die fünfte; falls nicht, stimmt sie wie die anderen nach.

Es gibt eine andere Möglichkeit der Feinstimmung, um zu sehen, ob die Vihuela

richtig gestimmt ist, und zwar folgendermaßen:

Legt den Finger im dritten Bund auf die zweite Saite und spielt dann nach dieser die vierte Saite leer. Die vierte muß eine Oktave tiefer als die zweite sein.

Legt ihr den Finger im dritten Bund auf die dritte Saite, muß die fünfte Saite, leer angeschlagen, eine Oktave tiefer als die dritte sein.

Legt ihr den Finger im zweiten Bund auf die vierte Saite, muß die sechste Saite leer eine Oktave tiefer als die vierte sein.

Letzten Endes muß jeder, der sich mit diesem Buch dem Vihuelaspiel widmen will, zuallererst ein wenig vom Gesang verstehen und davon, wie man eine Vihuela stimmt. Wenn dies bekannt ist, wird das, was noch folgt, sehr leicht zu begreifen sein.

Besondere Erklärung von allem, was dem

Anfänger in dem vorliegenden Buch unbekannt sein könnte:

Die folgenden sechs Linien, die unten aufgezeichnet sind, stellen die sechs Saiten der Vihuela dar, wobei die oberste Linie die erste Saite sein soll, die nächstfolgende die zweite Saite, und fortlaufend so weiter, wie ihr es aufgezeichnet seht.

Prima.	_____	[1.]
Segunda.	_____	[2.]
Tercera.	_____	[3.]
Quarta.	_____	[4.]
Quinta.	_____	[5.]
Sexta.	_____	[6.]

third at the same fifth fret; the third is to be as high as the second, and if not, fine tune it as I have already said.

Likewise, you put your finger on the fifth at the same fifth fret and the fifth has to be as high as the fourth, and if not, tune it as I have said.

Likewise put your finger on the sixth string at the same fifth fret; the sixth should be as high as the fifth, and if not, tune it like the others.

There is another way of fine tuning to see if the vihuela

is well tuned; it is this way:

Put your finger on the second string at the third fret and than after this pluck the fourth string open; the fourth should be an octave below the second.

And putting your finger on the third, at the third fret, the fifth, open, should be an octave below the third.

And putting your finger on the fourth at the second fret, the sixth, open, should be an octave below the fourth.

To sum up, everyone who wishes to learn to play by means of this book firstly needs to know something of singing and tuning the vihuela and once this is known he will very easily understand what follows.

Special statement of everything that the

beginner using this book might not know.

The following six lines, which are drawn below, are the six strings of the vihuela, taking the uppermost line as the top string and the one after it as the second, continuing as you can see they are drawn.

tercera / enel mesmo cinqueno traste: y ha de estar la tercera ta alta como la segunda: y sino afinalda como ya he dicho.

Assi mesmo porneys el dedo sobre la quinta: enel mesmo cinqueno traste: y ha de estar la quinta tan alta como la quarta: y sino afinalda como he dicho.

Assi mesmo porneys el dedo sobre la sesta: enel mesmo cinquen traste: y ha de estar la sesta tan alta como la quinta: y sino afinalda como las otras.

Otra manera de afinar ay para ver sila vihuela

esta bien templada: y es desta manera.

Mete el dedo sobre la seguda enel tercer traste: y luego tras esta tañe la quarta en vazio: y ha de estar la quarta octaua baxo dela segunda.

Y metiendo el dedo sobre la tercera: enel tercer traste: ha de estar la quinta en vazio / octaua baxo dela tercera.

Y metiendo el dedo sobre la quarta: enel segudo traste: ha de estar la sesta en vazio / octaua baxo dela quarta.

En fin que cada vno que se quiera dar a tañer por este libro: primeramte tiene necessidad de saber algnn tanto de canto: y templar vna vihuela: y sabido esto: muy facilmente entendera lo que se sigue.

Declaracion particular de todo lo que el

principiante enel presente libro podria ignorar.

Las seys rayas siguientes que debaxo estan figuradas: son las seys cuerdas dela vihuela: tomando la mas alta raya por prima: y la otra despues della por segunda: discurrendo assi como las que veys estan figuradas.

Auf diesen sechs Saiten seht ihr in dem vorliegenden Buch die folgenden Zahlen erscheinen, und unter ihnen steht geschrieben, was jede bedeutet.

In this book you will see the following numerals written on these six strings, and beneath them what each one stands for.

Sobre estas seys cuerdas: vereys enel presente libro figuradas las siguientes cifras: y debaxo dellas escrito lo que cada vna vale.

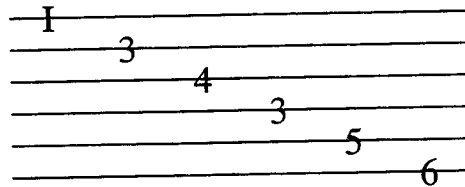
I.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	X.
vno.	dos.	tres.	quatro.	cinco.	seys.	siete.	ocho.	nueue.	diez.

Wenn ihr irgendeine der Zahlen auf den sechs Saiten der Vihuela, so wie oben abgebildet, seht, müßt ihr nachsehen, welchen Wert die Zahl hat: Ist er eins wie diese I, spielt ihr diejenige Saite der Vihuela, auf der die Zahl steht, im ersten Bund. Und wenn er zwei beträgt wie diese 2, spielt ihr die Saite, auf der sich die Zahl befindet, im zweiten Bund. Und entsprechend verfährt ihr mit allen anderen Zahlen. Das heißt, die vorliegenden Zahlen sollen dazu dienen, euch zu zeigen, in welchen Bünden ihr die Finger bei der Vihuela aufsetzen müßt, wie es hier unten veranschaulicht ist.

When you see any of the above numerals on the six vihuela strings which I drew earlier, you should see what value the numeral is; if its value is one, like this I, you will play the vihuela string the numeral is on at the first fret; if it is for example, a 2, you will play the string the numeral is on at the second fret. And this is what you will conform to with all the other numerals, so that these numerals will serve to show you at which frets you have to put your fingers on the vihuela, as is shown here below:

Quando vereys qlqera delas dichas cifras sobre las seys cuerdas dela vihuela q arriba he figuradas: aueys de mirar de q valor es la cifra: si vale vno como esta. I. tañereys la cuerda dela vihuela dode ella estara enl pmero traste. Y si va le dos como esta. 2. tañereys la cuerda dode ella estara enl segundo traste. Y assi hos regireys co todas las otras cifras. De manera q las presentes cifras ha de seruir pa amostraros en q trastes aueys de poner los dedos enla vihuela: como aq debaxo esta figurado.

Prima enel primero traste.
Segunda enel tercero traste.
Tercera enel quarto traste.
Quarta enel tercero traste.
Quinta enel cinqueno traste.
Sexta enel sexto traste.

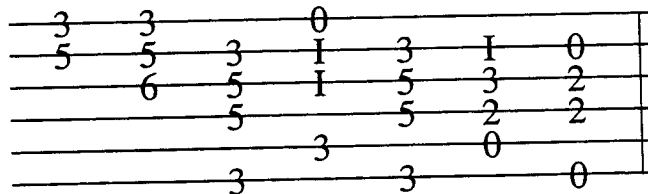


[Erste im 1. Bund / First at the first fret]
[Zweite im 3. Bund / Second at the third fret]
[Dritte im 4. Bund / Third at the fourth fret]
[Vierte im 3. Bund / Fourth at the third fret]
[Fünfte im 5. Bund / Fifth at the fifth fret]
[Sechste im 6. Bund / Sixth at the sixth fret]

Wenn die Zahlen eine nach der anderen stehen, spielt ihr die Saiten der Vihuela eine nach der anderen, so wie ich sie euch eben vorgestellt habe. Falls zwei, drei oder vier Zahlen gemeinsam erscheinen, spielt ihr die entsprechenden Saiten der Vihuela zusammen, so wie es hier unten dargestellt ist.

When the numerals are one after the other you should play the strings of the vihuela one after the other, just as I have shown you above. And if two or three or four numerals come together you play the vihuela strings together as they are shown, as is illustrated here below:

Quando las cifras esta vna despues de otra / tañereys las cuerdas dla vihuela vna despues de otra: como agora arriba hos las he figuradas. Y si viene dos o tres / o quatro cifras jutas / tañereys las cuerdas dla vihuela jutas como ellas viene: assi como aq debaxo esta figurado.



Findet ihr diese 0 auf irgendeiner der Saiten der Vihuela, spielt ihr die entsprechende Saite leer, so wie ihr es hier seht.

On any vihuela string where you see this 0 you will play the string where this is shown open, as you have now seen.

En qualquier cuerda dela Vihuela que hallareys este zero. o. tañereys la dicha cuerda en vazio dode el estara: como agora aueys visto.

Nun haben wir also die sechs Saiten der Vihuela behandelt, so wie ich sie euch oben mit Hilfe von sechs Linien dargestellt habe. Auch vom Wert der Zahlen und wozu sie dienen, haben wir gesprochen. Es ist erforderlich, daß ihr wißt, welches Tonmaß und welches Tempo man der Musik zu geben hat, die in diesem Buch durch die besagten Zahlen aufgeschrieben ist. Denn es könnte jemand einwenden, daß, obwohl die Zahlen auf den Linien ihm zeigten, welche Saiten der Vihuela er in welchen Bündeln spielen muß, man deshalb noch nicht verstehen könne, welche Weise und welcher Takt der besagten Musik zu geben sei.

Der Takt in der Musik ist, damit ihr es wißt, nichts anderes als das Heben und Senken von Hand oder Fuß in einem gleichmäßigen Tempo.

Da wir jetzt wissen, was ein Takt ist, laßt uns nun erfahren, wieviele der besagten Zahlen zu einem Takt gehören. Dazu muß man allerdings das Tempo und das Tonmaß kennen, um die vorliegende Musik richtig zu spielen.

Man muß wissen, daß, so wie es hier unten dargestellt ist, die Zahlen, die ihr zwischen den zwei Linien eingeschlossen seht, die von oben nach unten von der ersten bis zur sechsten Saite durchgehen, daß diese eingeschlossenen Zahlen einen Takt bedeuten, weil die Mensuralnoten, die sich über Ihnen befinden, euch anzeigen, was sie gelten, wie ihr hier unten seht.

We have now dealt with the six strings of the vihuela as I have shown you above, by six lines and by the value of the numerals, and what this is used for. It is necessary that you know what measure and tempo have to be given to the music which is represented in this book by the aforesaid numerals. Because one might say that although the numerals placed on the lines show which vihuela strings he has to pluck and at which frets he could not by this understand what rhythm and beat have to be given to the music in question.

Beat in music is, for your information, nothing other than a raising and falling of the hand or foot for an equal time.

Now we know what beat is, let us now learn how many of the aforementioned numerals come into a bar since from this the tempo and measure can be known in order to play this music well.

You should know, as is shown here below, that the figures which you see enclosed between the two lines which cross from above to below, that is from the first to the sixth string, those figures so enclosed measure one bar, because the mensural notes which are above them tell you what they measure, as you will see below.

Pues auemos tratado delas seys cuerdas dela vihuela / como arriba hos he figurado: por seys rayas: y del valor delas çifras: y para lo q sirue. Es menester q sepays q mesura y ayre se ha de dar ala musica: q por las dichas çifras esta pintada enel presente libro: porq podria dezir alguno / q aunq las çifras puestas sobre las rayas / le muestren q cuerdas ha de tañer d̄la vihuela: y en q trastes: no por esso se podria entender q ayre y çopas se ha de dar ala dicha musica.

El çopas enla musica no es otra cosa porq sepays / sino vn alçar y abaxar la mano / o pie por vn yqual tiempo.

Pues sabemos q cosa es compas / vengamos a saber quantas delas sobredichas çifras entran en vn compas: pues por esto se ha de saber el ayre y mesura para bien tañer la presente musica.

Es de saber como aq baxo esta figurado / q las çifras q vereys encerradas entre las dos lineas / q trauiesan de alto abaxo: es a saber dela prima ala sexta: agllas tales çifras encerradas / vale vn çopas: porq las notas del çato q encima dellas esta / hos dize lo q ellas vale: como aq debaxo vereys.

The image displays two systems of musical notation for a six-stringed vihuela. Each system consists of six horizontal lines representing the strings, with mensural notes (diamonds) placed above them. Numerals (0-5) are placed between the lines to indicate fret positions. The first system shows a sequence of notes and frets across six strings. The second system shows a similar sequence, with some notes and frets enclosed between two lines that cross from above to below, indicating a specific measure or bar.

Im dreizehnten dieser zwanzig Takte Musik, die ich euch hier oben aufgezeichnet habe, findet ihr eine Semibrevis, die von der Linie durchschnitten wird. Das bedeutet, daß die eine Hälfte der besagten Semibrevis zum dreizehnten Takt und die andere Hälfte zum vierzehnten Takt gehört.

Im siebzehnten Takt steht ein Punkt hinter der letzten Minima. Dieser Punkt gehört zum achtzehnten Takt, weshalb er durch einen Bogen mit dem anderen Takt verbunden ist.

Zwei verschiedene Proportionen möchte ich euch hier unten vorstellen: Die eine von drei Semibreves pro Takt, die andere von drei Minimae pro Takt, damit ihr sie versteht, wenn ihr sie in diesem Buch findet.

In these twenty bars of music which I have written for you above, in the thirteenth bar you will find a semibreve which crosses the bar line, meaning that half of the said semibreve is in the thirteenth bar and the other half is in the fourteenth bar.

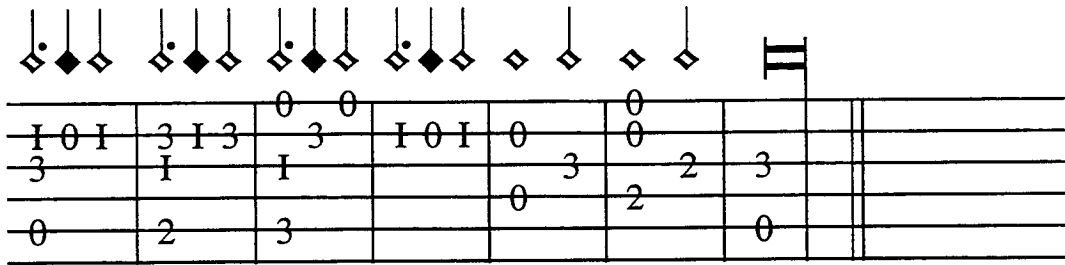
In the seventeenth bar there is a dot on the last minima. The said dot belongs to the eighteenth bar and therefore it has a line which passes it over to the next bar.

I want to show you here below two kinds of proportions: one of three semibreves in a bar and the other of three minims in a bar, so that you may understand them when you find them in the book.

En estos veynte compasses de musica que agora arriba hos he figurado. En el trezeno compas hallareys vn semibreue que lo atrauiesa la linea / que quiere dezir. Que la mytat del dicho semibreue / es del trezeno compas: y la otra mytad es del catorzeno compas.

Enel deziseteno compas / ay vn punto enla postrera minima. El dicho punto es dl deziochenno copas: y por esso le toma vna raya: y le passa al otro copas.

Dos maneras de proporciones aqui debaxo hos quiero pintar. La vna de tres semibreues enel compas. La otra de tres minimas enl compas: porque las entendays quando las hallareys por el libro.



Zur Erklärung von allem, was euch in diesem Buch vorläufig noch unbekannt sein könnte, gibt es nichts weiter zu sagen. Und damit ihr alles, was ich euch gesagt habe, gut begreift, ist es erforderlich, daß ihr etwas vom Gesang versteht; denn wenn ihr das Notwendige, den Gesang, beherrscht, werdet ihr das Schwierige, was ich euch erklärt habe, auch verstehen.

Dieses Buch mit dem Titel "El Maestro" besteht aus zwei Büchern. Das erste Buch ist für Anfänger und enthält daher einfache Musik, entsprechend der Fingerfertigkeit, die ein Anfänger wohl hat. Denn wenn man jemandem, der noch nie gespielt hat, schwierige Musik vorlegt, verliert er die Lust daran, und alles wird ihm schwer erscheinen. Indem man ihm am Anfang leichte Musik vorlegt, wird er mit dem, was er tut, zufrieden sein, und alles wird ihm einfach vorkommen. Und in Wahrheit sind die meisten Dinge für den Menschen leicht zu erreichen, wenn er sie nicht dadurch schwierig macht, daß er sie nicht lernen will. Einige scheitern deswegen, und andere verlieren den Faden, weil sie niemanden finden, der sie anzuleiten versteht. Und aus diesem Grund besteht die Richtschnur dieses Buches darin, richtig anleiten zu wollen. Deshalb beginnt es mit einfachen Sachen, weil man danach das Schwierige leicht erreichen kann.

Was dieses erste Buch enthält.

Aus acht Heften besteht dieses erste Buch. Das erste handelt vom richtigen Verständnis und davon, wie das besagte Buch zu benutzen ist.

Das zweite und dritte Heft bieten euch leichte Musik in verschiedenen Tönen, entsprechend den Händen eines Anfängers.

Das vierte und fünfte Heft bieten euch Musik mit unterschiedlichen Redobles, um das Spiel mit einem Finger [Dedillo] und mit zwei Fingern [Dos Dedos] anzuwenden, was mehr mit kunstvollem Spiel, als mit viel Musik

There is nothing more to tell you to make you understand everything that you might not know in the book for now. And to properly understand everything which I have told you it is necessary that you understand singing, for in knowing how necessary singing is, you will know how difficult what I have told you is.

This book entitled "El maestro" is divided into two books. The first book is for beginners and so has easy music suitable for the hands which a beginner may have. Because if there is someone who has never played and he is given difficult music he will become discouraged and everything will seem difficult to him. And if he is given easy music at the beginning he will be content with what he does and everything will seem easy to him. And in truth everything else is easy for a man to attain, if he does not make it difficult through not wanting to learn it. Some are lost for this reason and others are lost because they do not find anyone who knows how to show them. And for this reason this book comes with the intention of wishing to show well. And for this reason it starts easily at the beginning because difficult things can easily be achieved later.

What this first book contains.

This first book is composed of eight quartos. The first is of correct understanding and instructions for the said book.

The second and third quartos give you easy music in different tones suitable for the hands of a beginner.

The fourth and fifth quartos give you music with various redobles, to play with one finger [dedillo] and with two fingers [dos dedos] and has more regarding performance playing, which much music does not even give the

No ay mas que deziros para daros a entender todo lo que podriades ignorar enel libro para agora. Y para bien entender todo lo que hos he dicho: es necessario que sepays de canto: porque en saber lo necessario que es el canto: sabreys lo difficultoso / que es lo que hos he dicho.

Este libro intitulado El maestro / esta partido en dos libros. El primer libro es para principiantes: y assi tiene la musica facil y conforme alas manos que vn principiante puede tener. Porque si luego ha vno que nnca ha tañido / se le da musica difficil: desganarse ha: y todo le parecera difficil. Y dandole alos principios musica facil: contentarse ha delo que haze: y todo le parecera facil. Y enla verdad todas las mas cosas son faciles al hombre de alcançar: si el no las haze difficiles / en no quererlas aprender. Unos se pierden por esto: y otros se pierde porque no hallan quien les sepa amostrar. Y por esta causa este libro trahe la orden de querer bien amostrar. Y por esto alos principios entra facil: porque despues facilmente se pueda alcançar lo difficil.

Lo que contiene este primer libro.

Ocho quadernos son los deste primer libro. El primero es dela inteligencia y instrucciones del dicho libro.

El segundo y tercer quaderno / hos da musica facil por diuersos tonos: conforme alas manos de vn principiante.

El quarto y quinto quaderno / hos da musica con diuersos redobles / para hazer dedillo: y dos dedos: y tiene mas respecto a tañer de gala / que de mucha musica ni compas.

oder Takt zu tun hat.

Das sechste und siebte Heft bieten euch Musik, die etwas schwerer ist und geübtere Hände erfordert; mit einigen Redobles.

Das achte und letzte Heft bietet euch Musik, um Villancicos zu singen und zu spielen; außerdem noch italienische Dinge.

tempo for.

The sixth and seventh quartos give you music which is rather more difficult, more demanding on the hands and some redobles.

The eighth and final quarto gives you music to sing and play villancicos and Italian things.

El sexto y septimo quaderno / hos da musica algun tanto mas dificil / y de mas manos: con algunos redobles.

El octauo y postrero quaderno / hos da musica para cantar y tañer villancicos: y cosas ytalianas.

[Am Bildrand:] Der große Orpheus, erster Erfinder, durch den die Vihuela auf der Welt erscheint. Wenn er auch der erste war, so blieb er nicht ohne einen zweiten. Denn Gott ist der Schöpfer von allen und allem."

[In the edge of the picture:] The great Orpheus, first inventor, through whom the vihuela appears to the world. If he was the first, he was nought but the second, since God is of everyone the maker of all things.



Wie ihr schon gehört habt, ist es die Absicht dieses Buches, einen Musiker der mit der Hand gespielten Vihuela genauso auszubilden und aufzubauen, wie ein Lehrer es mit einem Schüler machen würde, der vorher nie gespielt hat. Und deshalb ist die vorliegende Musik, mit der wir gleich beginnen wollen, recht einfach, weil sie dem Anfänger Grundkenntnisse anbietet. Sie könnte noch einfacher sein, aber sie sollte es nicht. Weil diese Musik gefallen muß, um das Grundwissen zu vermitteln, kann sie nicht noch einfacher sein, als sie ist. Diese Musik setzt sich aus Fantasien zusammen, wie ihr unten sehen werdet, so daß also jedes Werk in diesem Buch - gleichgültig in welchem Ton - Fantasie genannt wird; und zwar im Hinblick darauf, daß es nur der Einbildungskraft und der Erfindungsgabe des Autors entspringt, der es geschaffen hat. Selbiger bittet diejenigen, die sein Buch sehen, in aller Form darum, daß sie seine Werke nicht eher beurteilen, bis sie so gespielt worden sind, wie ein jeder von ihnen seine eigenen Werke gespielt haben möchte. Und sind sie aufs allerbeste gespielt, doch nicht so vollkommen, so mögen jene mit Anstand und Güte über alle Fehler hinwegsehen.

Invocando dei auxilium: et gloriose virginis Marie matris sue: cuius immaculate conceptionis firmiter credendo incipit ad predictorum laudem primus liber presentis musicæ.

This book, as you have heard, intends to train and make a hand vihuela musician, in the same way that a teacher would of a pupil who had never played. For this reason this music with which he now has to begin is quite easy, because it gives a beginning to the beginner. It could be easier, but it did not have to be, and in order that this beginners' music should seem good it cannot be easier than it is. This music is written as fantasias as you will see below; in this way any work in this book, no matter what pitch it is in, is entitled fantasia, since it proceeds solely from the fantasy and industry of the author who made it, who, earnestly asks all those who come by this book not to judge his works until they are played as each one would wish his own works to be and played perfectly. If the works are not so perfect may the players be so in virtue and goodness, which makes up for all defects.

Invocando dei auxilium: et gloriose virginis Marie matris sue: cuius immaculate conceptionis firmiter credendo incipit ad predictorum laudem primus liber presentis musicæ.

Este libro como ya aueys oydo: es su intencion formar y hazer vn musico de vihuela de mano: daquela misma manera que vn maestro haria en vn discipulo que nunca huuiesse tañido: y por esta razon la presente musica q agora ha de principiari es algo facil: porq da principios al principiante. Mas facil pudiera ser: pero no tuuiera ser. y porque esta musica para dar principios aya de parecer bien: no sufre ser mas facil dello que es. La qual musica esta figurada por fantasias como abaxo vereys: desta manera: q qualquiera obra deste libro d qualquier tono que sea: se intitula fantasia: a respecto que solo procede dela fantasia y industria del auctor que la hizo. El qual muy affectadamente ruega a todos los que por su libro passaran que no juzgen sus obras hasta que sean tañidas como cada vno querria que sus obras lo fuessen: y tañidas en su perfeccion: sino seran tan perfectas sean lo ellos en virtud y bondad que suple a todas faltas.

Inuocando dei auxiliij: et gloriose virginis Marie matris sue: cuius immaculate conceptionis firmiter credendo incipit ad predictorum laudem primus liber presentis musicæ.

Diese erste Fantasie, die hier unten auf-
gezeichnet ist, steht im ersten Ton: und je
mehr man sie im schnellen Zeitmaß spielt,
desto besser wird sie gefallen. Wer auf der
Vihuela im Umfang dieser Fantasie spielt,
spielt im ersten Ton. Man betrachte die be-
sagte Fantasie genau, welche Klauseln sie
bildet, welchen Umfang sie hat und wo sie
endet. Denn in dieser Fantasie wird genau
das gezeigt, was den ersten Ton ausmacht.
Zwei Dinge sind bei den folgenden Fantasi-
en dieses Buches zu beachten: zum einen
muß man mit dem schnellen oder dem lang-
samen Zeitmaß spielen, je nachdem wie der
Verfasser es wünscht. Zum anderen sollte
man sich die folgenden Töne genau anse-
hen, denn die Fantasien zeigen, wie die Töne
auf der Vihuela zu spielen sind. Um die
besagten Töne eingehender kennenzuler-
nen, werden sie am Ende dieses Buches
ausführlicher behandelt werden.

This first fantasia which is written down
here below is in the first tone and the more
it is played at a fast tempo the better he will
seem who plays on the vihuela within the
range in which this fantasia moves. Play in
the first tone. Look well at what cadences
this fantasia has and what range it has and
where it ends, because in it you will see
everything which the first tone can do. Two
things are to be considered in the following
fantasias in this book: the first, that they
must be played at a fast or a slow tempo as
the author wishes; second, to look well at
the tones which follow because they show
how one must play the tones on the vihuela.
And for more perfect knowledge of the
tones, they will be dealt with at greater
length at the end of this book.

Esta primera fantasia que aqui debaxo esta
figurada es del primero tono: y quanto mas
se tañera conel copas apressurado mejor pa-
recera el q tañera enla vihuela por los ter-
minos q esta fantasia anda: tañe por el pri-
mero tono. Miren bien la dicha fantasia que
clausulas haze: y que terminos tiene: y don-
de fenece: porque enella veran todo lo que
justamente el primero tono puede hazer.
Dos cosas se ha de considerar enlas si-
guientes fantasias del presente libro la vna:
que se ha de tañer con el copas apressurado
o espacioso como el auctor quiere. La otra
mirar bien los tonos que siguen porque ellas
muestran como se han de tañer los tonos
por la vihuela: y para mas pfecto conoci-
miento delos dichos tonos ala fin deste libro
mas largamente se tractara dellos.

FANTASIA I

Diese Fantasie, die hier unten aufgeschrieben ist, steht im ersten Ton und muß auch im schnellen Zeitmaß gespielt werden. Sie hat den gleichen Umfang auf der Vihuela wie die vorherige Fantasie, denn innerhalb dieses Umfangs ist die Musik auf der Vihuela einfacher als im Bereich anderer Umfänge, wo die Musik über den fünften Bund hinausreicht. Und damit die Fantasien für den Anfänger nicht zu schwierig sind, bewegen sie sich in diesem einfachen Umfang.

This fantasia, which is written out here below is in the first tone and it also has to be played at a fast tempo; it has the same range on the vihuela which the last fantasia has because within this range music on the vihuela is easier than within others, where the music has to rise above the fifth fret and so that they may be easy for a beginner to play they stay within this easy range.

Esta fantasia que aqui debaxo esta escrita: es del primero tono. y tambien se ha de tañer con el compas apressurado. y va Por los terminos en la vihuela que anda la Fantasia pasada por que por estos terminos se da la musica mas facil en la vihuela que por otros que la musica huuiesse de subir mas arriba del cinqueno traste y porque no sean dificiles de tañer al principiante: van por estos terminos faciles.

FANTASIA II

The musical score for Fantasia II is presented in seven staves, each beginning with a circled measure number. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff starts at measure 1. The second staff starts at measure 7. The third staff starts at measure 13. The fourth staff starts at measure 19. The fifth staff starts at measure 25. The sixth staff starts at measure 31. The seventh staff starts at measure 37. The music consists of a single melodic line on a treble clef staff. It includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Some measures contain triplets, indicated by a bracket and the number 3. The piece concludes with a final cadence in the seventh staff.

43

49

55

61

67

73

80

87

94

Diese Fantasie, die hier unten aufgeschrieben ist, steht im ersten Ton und muß auch in einem etwas schnellen Zeitmaß gespielt werden. Sie hat den gleichen Umfang auf der Vihuela wie die zwei vorherigen Fantasien. Das Buch bringt diese drei Fantasien, die im ersten Ton stehen und von gleichem Umfang sind, auch deshalb, weil sie sich auf einfache Lagen erstrecken, wie ich schon gesagt habe.

This fantasia, which is written out here below is in the first tone and it also is to be played at a rather fast tempo and it is within the same range on the vihuela in which the last two fantasias move. The book gives you these three fantasias in the first tone and within the same range because they are easy, as I have already said.

Esta fantasia que a qui debaxo esta escrita es del primero tono y tambien se ha de tañer co el compas algo apresurado y va por los terminos en la vihuela que andan las dos fantasias passadas. Estas tres fantasias por el primero tono y por vn mesmo termino hos da el libro porque van por partes faciles como ya he dicho.

FANTASIA III

The musical score for Fantasia III is presented in six staves, each beginning with a circled measure number: 1, 7, 13, 19, 25, and 31. The notation is in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Several measures contain triplets, indicated by a '3' in brackets. Fingering is indicated by numbers 1-4 above or below notes. A second ending bracket labeled 'II' spans measures 13 through 19. The piece concludes with a final cadence in the sixth staff.

37

2 0 1 0 1 1 3 4 3 4

43

III

49

[3]

55

[3]

61

[3]

67

[3]

73

1 0 2 3 1 0 2 4

79

85

91

97

102

107

112

Die Fantasie, die hier unten aufgeschrieben ist, steht im zweiten Ton und muß im schnellen Zeitmaß gespielt werden. Sie hat den gleichen Umfang wie die vorherigen Fantasien. Um die verschiedenen Töne auf der Vihuela zu beherrschen, wird der Unterschied zwischen den Tönen, wie schon gesagt, am Ende dieses Buches ausführlicher behandelt werden.

This fantasia, which is written out here below is in the second tone and it is to be played at a fast tempo; this second tone moves within the range of the previous fantasias. To know well the difference that there is between the tones on the vihuela, this will be explained at a greater length at the end of this book, as I have already said.

Esta fantasia que a qui debaxo esta escrita es del Segundo Tono: y ha se de tañer con el compas apressurado. y va este segundo tono por los terminos Delas fantasias passadas la diferencia que entre los tonos ay para Bien conocerlos en la vihuela: ala fin deste Libro mas largamente se dara a entender como ya he dicho.

FANTASIA IV

①

⑦

⑬

⑰

⑳

31

37

43

49

56

63

70

Diese Fantasie, die hier unten aufgeschrieben Fantasie ist, steht im zweiten Ton und muß auch im geschlagenen oder schnellen Zeitmaß gespielt werden. Sie bewegt sich im gleichen Umfang wie die vorherige Fantasie im zweiten Ton.

This fantasia, which is written out here below is in the second tone, and it also must be played at a fast or beating tempo; it has the range which the fantasia in the last second tone has.

Esta fantasia q a qui debaxo esta escrita es del segundo tono: y tambien se ha tañer con el compas batido o apresurado. y va por los terminos que anda la fantasia del segundo tono pasado.

FANTASIA V

①

⑦

⑬

⑰

⑳

㉑

37

43

49

55

61

67

73

79

Musical notation for measures 79-84. The system consists of a single staff with a treble clef. It begins with a 4-measure rest. The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line consists of a 3-measure rest followed by a 4-measure rest, then a half note G3, and a quarter note F3. The system ends with a half note G4 and a quarter note F4.

85

Musical notation for measures 85-90. The system consists of a single staff with a treble clef. It begins with a 4-measure rest. The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line consists of a 4-measure rest, then a half note G3, and a quarter note F3. The system ends with a half note G4 and a quarter note F4.

91

Musical notation for measures 91-96. The system consists of a single staff with a treble clef. It begins with a 4-measure rest. The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line consists of a 4-measure rest, then a half note G3, and a quarter note F3. The system ends with a half note G4 and a quarter note F4.

97

Musical notation for measures 97-102. The system consists of a single staff with a treble clef. It begins with a 4-measure rest. The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line consists of a 4-measure rest, then a half note G3, and a quarter note F3. The system ends with a half note G4 and a quarter note F4.

103

Musical notation for measures 103-107. The system consists of a single staff with a treble clef. It begins with a 4-measure rest. The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line consists of a 4-measure rest, then a half note G3, and a quarter note F3. The system ends with a half note G4 and a quarter note F4.

108

Musical notation for measures 108-112. The system consists of a single staff with a treble clef. It begins with a 4-measure rest. The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line consists of a 4-measure rest, then a half note G3, and a quarter note F3. The system ends with a half note G4 and a quarter note F4.

113

Musical notation for measures 113-118. The system consists of a single staff with a treble clef. It begins with a 4-measure rest. The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line consists of a 4-measure rest, then a half note G3, and a quarter note F3. The system ends with a half note G4 and a quarter note F4.

Die folgende Fantasie steht im ersten und zweiten Ton, und weil sie sich dieser beiden Töne bedient, sagt man gemischter Ton; denn wenn diese Fantasie nur im ersten Ton stehen würde, könnte man keine Klausel auf der vierten Saite im zweiten Bund der Vihuela spielen. Und wenn sie nur im zweiten Ton stünde, könnte man keine Klausel im fünften Bund spielen. Weil die Fantasie sich, wie gesagt, des einen und des anderen Tons bedient, nennt man es gemischter Ton.

The fantasia which follows is in the first tone and in the second, and because it uses both tones it is said to be a mixed tone, because if the said fantasia were only in the first tone it could not make a cadence which it makes on the fourth string at the second fret of the vihuela. Were it to be only a second tone it would not be able to make a cadence which it makes at the fifth fret; and because it uses both one and the other tone as is said above it is called a mixed tone.

Esta fantasia que se sigue es del primero tono: y del segundo: y porque vsa delos dichos dos tonos se dira tono mixsto porque si la dicha fantasia fuesse solo del primero tono no podria hazer vna clausula que haze enla quarta enel segundo traste de la vihuela. Y si fuesse solo del segundo tono no podria hazer vna clausula que haze enel cinqueno traste: y porque vsa de vn tono y del otro como arriba es dicho se dize tono mixsto.

FANTASIA VI

1

7

13

19

25

31

37

43

Musical notation for measure 43, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes a complex chord structure with a double bar line and a repeat sign. The melody consists of eighth and quarter notes, with a triplet of eighth notes in the second measure. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a triplet bracket [3] are present.

49

Musical notation for measure 49, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes a complex chord structure with a double bar line and a repeat sign. The melody consists of eighth and quarter notes, with a triplet of eighth notes in the second measure. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a triplet bracket [3] are present.

55

Musical notation for measure 55, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes a complex chord structure with a double bar line and a repeat sign. The melody consists of eighth and quarter notes, with a triplet of eighth notes in the second measure. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a triplet bracket [3] are present.

61

Musical notation for measure 61, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes a complex chord structure with a double bar line and a repeat sign. The melody consists of eighth and quarter notes, with a triplet of eighth notes in the second measure. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a triplet bracket [3] are present.

67

Musical notation for measure 67, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes a complex chord structure with a double bar line and a repeat sign. The melody consists of eighth and quarter notes, with a triplet of eighth notes in the second measure. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a triplet bracket [3] are present.

73

Musical notation for measure 73, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes a complex chord structure with a double bar line and a repeat sign. The melody consists of eighth and quarter notes, with a triplet of eighth notes in the second measure. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a triplet bracket [3] are present.

79

Musical notation for measure 79, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes a complex chord structure with a double bar line and a repeat sign. The melody consists of eighth and quarter notes, with a triplet of eighth notes in the second measure. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a triplet bracket [3] are present.

85

Musical notation for measure 85, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes a complex chord structure with a double bar line and a repeat sign. The melody consists of eighth and quarter notes, with a triplet of eighth notes in the second measure. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a triplet bracket [3] are present.

91

Musical notation for measure 91, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes a complex chord structure with a double bar line and a repeat sign. The melody consists of eighth and quarter notes, with a triplet of eighth notes in the second measure. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a triplet bracket [3] are present.

97

103

109

115

121

127

133

139

146

Die Fantasie, die hier unten dargestellt ist, steht im dritten Ton, und je schneller das Zeitmaß gespielt wird, desto mehr gefällt sie. Achtet auf den Umfang, in dem sie sich bewegt, und auf die Klauseln, die sie macht, und ihr werdet sehen, was gerade der dritte Ton alles bewirken kann.

This fantasia, which is written out here below is in the third tone and the more it is played at a fast tempo the better it will seem. Look well at the range within which it moves and the cadences it makes and you will see everything that the third tone can rightly do.

Esta fantasia que aqui debaxo esta figurada es del tercero tono y quanto mas se tañera con el compas apressurado mejor parecera. Miren bien por los terminos que anda y las clausulas que haze y veran todo lo que justamente puede hazer el tercero tono.

FANTASIA VII

The musical score for Fantasia VII is presented in six staves, each beginning with a circled measure number. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance instructions such as fingering (0-4), breath marks (II, III), and articulation (accents, slurs). The first staff (measures 1-6) features a breath mark 'II' at measure 2. The second staff (measures 7-12) features breath marks 'II' and 'III' at measures 10 and 11 respectively. The third staff (measures 13-18) features a breath mark 'III' at measure 13. The fourth staff (measures 19-24) continues the melodic and harmonic development. The fifth staff (measures 25-30) shows further rhythmic complexity. The sixth staff (measures 31-36) concludes the piece with sustained chords.

37

43

49

55

61

67

73

79

85

91

97

103

109

115

120

Die folgende Fantasie steht im vierten Ton, und man muß sie im schnellen Zeitmaß spielen.

The following fantasia is in the fourth tone and has to be played at a fast tempo.

Esta fantasia q se sigue es dl quarto tono y a sede tañer conel compas apresurado.

FANTASIA VIII

①

⑦

⑬

⑰

⑳

㉑

73

Musical notation for exercise 73, measures 73-78. The piece is in G major and 4/4 time. It features a treble and bass staff. The melody in the treble staff includes a trill on the second measure and a fermata on the fifth measure. The bass staff provides accompaniment with chords and single notes. Fingering numbers (0-4) and articulation marks like slurs and accents are present. A double bar line with a second ending bracket is shown above the staff at measure 78.

79

Musical notation for exercise 79, measures 79-84. The piece is in G major and 4/4 time. It features a treble and bass staff. The melody in the treble staff includes a trill on the second measure and a fermata on the third measure. The bass staff provides accompaniment with chords and single notes. Fingering numbers (0-4) and articulation marks like slurs and accents are present.

85

Musical notation for exercise 85, measures 85-90. The piece is in G major and 4/4 time. It features a treble and bass staff. The melody in the treble staff includes a trill on the second measure and a fermata on the fifth measure. The bass staff provides accompaniment with chords and single notes. Fingering numbers (0-4) and articulation marks like slurs and accents are present.

91

Musical notation for exercise 91, measures 91-96. The piece is in G major and 4/4 time. It features a treble and bass staff. The melody in the treble staff includes a trill on the second measure and a fermata on the fourth measure. The bass staff provides accompaniment with chords and single notes. Fingering numbers (0-4) and articulation marks like slurs and accents are present.

97

Musical notation for exercise 97, measures 97-102. The piece is in G major and 4/4 time. It features a treble and bass staff. The melody in the treble staff includes a trill on the second measure and a fermata on the fifth measure. The bass staff provides accompaniment with chords and single notes. Fingering numbers (0-4) and articulation marks like slurs and accents are present.

103

Musical notation for exercise 103, measures 103-108. The piece is in G major and 4/4 time. It features a treble and bass staff. The melody in the treble staff includes a trill on the second measure and a fermata on the fifth measure. The bass staff provides accompaniment with chords and single notes. Fingering numbers (0-4) and articulation marks like slurs and accents are present.

Diese Fantasie, die unten aufgeschrieben ist, hat einen gemischten Ton, weil sie die Umfänge und Klauseln des dritten und vierten Tons einschließt. Und weil sie in beiden Tönen steht und diese vermischt, sagt man gemischt. Auch sie muß im schnellen Zeitmaß gespielt werden.

This fantasia, which is written out here below will be called a mixed tone because it moves within the range and cadences of the third and the fourth tones. Because it takes from these two tones and mixes them it is said to be mixed, and it has to be played at a fast tempo.

Esta fantasia que debaxo esta escrita: se dira tono mixto porque va por los terminos y clausulas que andan el tercero y quarto tono: y porque toma destos dichos dos tonos y se mescla con ellos se dize mixto y ha de de tañer con el cõpas apressurado.

FANTASIA IX

The musical score for Fantasia IX is presented in six systems, each starting with a circled measure number. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The score is heavily annotated with guitar-specific instructions:

- System 1 (Measures 1-6):** Starts with measure 1. Includes fret numbers (e.g., 2, 3, 4) and string numbers (1-4) below the notes. A circled '1' is at the beginning.
- System 2 (Measures 7-12):** Starts with measure 7. Includes a circled '7'. Features a section marked 'III' with a dashed line and a section marked 'II' with a dashed line. Includes fret numbers and string numbers.
- System 3 (Measures 13-18):** Starts with measure 13. Includes a circled '13'. Features a section marked 'III' with a dashed line. Includes fret numbers and string numbers.
- System 4 (Measures 19-24):** Starts with measure 19. Includes a circled '19'. Features a section marked 'III' with a dashed line. Includes fret numbers and string numbers.
- System 5 (Measures 25-30):** Starts with measure 25. Includes a circled '25'. Includes fret numbers and string numbers.
- System 6 (Measures 31-36):** Starts with measure 31. Includes a circled '31'. Includes fret numbers and string numbers.
- System 7 (Measures 37-42):** Starts with measure 37. Includes a circled '37'. Includes fret numbers and string numbers.

43

49

55

61

67

73

79

85

91

Musical notation for measure 91, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a series of chords and melodic lines with fingerings (1, 2, 3, 4) and a final note with a fermata.

97

Musical notation for measure 97, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a series of chords and melodic lines with fingerings (1, 2, 3, 4) and a final note with a fermata. A second ending bracket labeled 'II' is shown above the staff.

103

Musical notation for measure 103, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a series of chords and melodic lines with fingerings (1, 2, 3, 4) and a final note with a fermata. A second ending bracket labeled 'II' is shown above the staff.

109

Musical notation for measure 109, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a series of chords and melodic lines with fingerings (1, 2, 3, 4) and a final note with a fermata. Second and third ending brackets labeled 'II' and 'III' are shown above the staff.

115

Musical notation for measure 115, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a series of chords and melodic lines with fingerings (1, 2, 3, 4) and a final note with a fermata. A third ending bracket labeled 'III' is shown above the staff.

121

Musical notation for measure 121, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a series of chords and melodic lines with fingerings (1, 2, 3, 4) and a final note with a fermata. A third ending bracket labeled 'III' is shown above the staff.

128

Musical notation for measure 128, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a series of chords and melodic lines with fingerings (1, 2, 3, 4) and a final note with a fermata. A third ending bracket labeled 'III' is shown above the staff.

135

Musical notation for measure 135, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a series of chords and melodic lines with fingerings (1, 2, 3, 4) and a final note with a fermata. A third ending bracket labeled 'III' is shown above the staff.

Die Fantasien dieses vorliegenden vierten und fünften Heftes, zu denen wir jetzt kommen, zeigen eine Musik, die wie zur Erprobung der Vihuela gemacht ist, indem Consonancias mit Redobles vermischet werden, die gemeinhin zur Einübung des Dedillo dienen. Um sie in ihrer natürlichen Weise zu spielen, müßt ihr folgendermaßen verfahren: Alles, was als Consonancias dargestellt wird, ist im langsamen Zeitmaß zu spielen, und alles, was als Redobles vorkommt, im schnellen Zeitmaß. Und auf jedem Coronado muß ein wenig im Spielen innegehalten werden. Das ist die Musik, die ihr, wie ich es im Inhaltsverzeichnis des vorliegenden Buches schon gesagt habe, im vierten und fünften Heft findet und die mehr mit prunkvollem Spiel zu tun hat, als mit viel Musik und Takt. Die zwei folgenden Fantasien bewegen sich im Umfang des ersten und zweiten Tons.

The fantasias of these fourth and fifth quartos which we are now entering show a music which is like playing the vihuela with consonancias mixed with redobles which are vulgarly called dedillo. And to play it in its natural manner you have to proceed in this way: all the consonancias are to be played at a slow tempo and all the redobles are to be played at a fast tempo; and stop playing for a moment at the coronado. This is the music which I told you in the table of this book you would find in the fourth and fifth quartos which have more to do with performance playing, which much music does not even give the tempo for. And the two following fantasias move within the range of the first and second tones.

Las fantasias destes presentes quarto y quinto quadernos q agora entramos: muestran vna musica la qual es como vn tentar la vihuela a consonancias mezcladas con redobles que vulgarmete dizen para hazer dedillo. y para tañerla con su natural ayre haueys os deregir desta manera. Todo lo que sera consonancias tañerlas co el copas a espacio y todo lo que sera redobles tañerlos con el compas a priessa. y parar d tañer en cada coronado vn poco. Esta es la musica q en la tabla del presente libro dixi q hallariades en el quarto y quinto quadernos q tiene mas respecto a tañer de gala q de mucha musica m copas. Y estas dos fantasias si guietes va por los terminos dl primero y segundo tono.

FANTASIA X

1

5

9

13

17

Musical staff 17: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of chords and melodic lines. A large slur covers the first two measures, and another slur covers the last two measures. A fermata is placed over the final note.

21

Musical staff 21: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of chords and melodic lines. A slur covers the first two measures. A triplet of eighth notes is marked with [3]. A fourth finger (4) is indicated on the final note.

25

Musical staff 25: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of chords and melodic lines. A slur covers the first two measures. A fourth finger (4) is indicated on the first note of the first measure. A triplet of eighth notes is marked with [3].

29

Musical staff 29: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of chords and melodic lines. A slur covers the first two measures. A fermata is placed over the final note.

33

Musical staff 33: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of chords and melodic lines. A slur covers the first two measures. A triplet of eighth notes is marked with [3]. A fourth finger (4) is indicated on the first note of the third measure. A triplet of eighth notes is marked with [3].

37

Musical staff 37: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of chords and melodic lines. A slur covers the first two measures. A triplet of eighth notes is marked with [3].

41

Musical staff 41: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of chords and melodic lines. A slur covers the first two measures. A fermata is placed over the final note. A triplet of eighth notes is marked with [3]. A fourth finger (4) is indicated on the first note of the third measure. A triplet of eighth notes is marked with [3].

45

Musical staff 45: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a series of chords and melodic lines. A slur covers the first two measures. A triplet of eighth notes is marked with [3]. A fourth finger (4) is indicated on the first note of the third measure. A triplet of eighth notes is marked with [3].

49

53

57

61

65

69

74

79

FANTASIA XI

Musical score for Fantasia XI, measures 1 through 36. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) in a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Trills are marked with [3]. Slurs and ties are used to connect notes across measures. Measure numbers 1, 6, 11, 16, 21, 26, 31, and 36 are circled at the beginning of their respective staves.

41

46

51

56

61

66

71

76

81

86

91

96

101

106

111

116

121

127

Die folgende Fantasie bewegt sich in den Umfängen des dritten und vierten Tons und muß im Zeitmaß der beiden vorhergehenden Fantasien gespielt werden. Die Redobles dieser drei Fantasien sollten am besten mit dem Dedillo gespielt werden, denn ihr Zweck besteht darin, die Fingerfertigkeit zu verbessern.

The fantasia which follows moves within the range of the third and fourth tones and it has to be played with the tempo and manner mentioned above for the last two fantasias. The redobles of these three fantasias will be better played with dedillo because they are designed to make the fingers agile.

Esta fantasia que se sigue anda por los terminos del tercero y quarto tono: y ha se de tañer con el compas y ayre sobredicho dlas dos fantasias passadas. y los redobles destas tres fantasias mejor se tañeran con dedillo pues son hechas para hazer soltura de dedo.

FANTASIA XII

31

Musical notation for measure 31, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of chords and melodic lines with fingerings: 1, [3], 0, 1, 2, [3], 4, [3], [4], 0, 1, 0, 2, 3, 0, 1, 1, 4, 0, 2, 3.

36

Musical notation for measure 36, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of chords and melodic lines with fingerings: 0, 0, 1, 0, 4, 2, 1, 0, 4, 2, 1, 0, 4, 2, 1, 0, 4, 2, 1, 0.

41

Musical notation for measure 41, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of chords and melodic lines with fingerings: 0, 0, 1, 0, 4, 2, 1, 0, 4, 2, 1, 0, 4, 2, 1, 0, 4, 2, 1, 0, [3].

46

Musical notation for measure 46, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of chords and melodic lines with fingerings: 0, 0, 1, 0, 4, 2, 1, 0, 4, 2, 1, 0, 4, 2, 1, 0, 4, 2, 1, 0, [3].

51

Musical notation for measure 51, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of chords and melodic lines with fingerings: 0, 0, 1, 0, 4, 2, 1, 0, 4, 2, 1, 0, 4, 2, 1, 0, 4, 2, 1, 0, [3].

56

Musical notation for measure 56, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of chords and melodic lines with fingerings: [3], [3], 4, [3], [4], 4, 0, 3, [2], 4, 0, 1, 2.

61

Musical notation for measure 61, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of chords and melodic lines with fingerings: 4, 0, 3, 0, 0, 0, 1, 0, 1, 4, 0, 0, 2, 0, 1, 2.

66

Musical notation for measure 66, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a melodic line with a slur over the first four notes, and a bass line with a slur over the last four notes. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) and bracketed numbers ([3], [4]) are present.

71

Musical notation for measure 71, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a melodic line with a slur over the first four notes, and a bass line with a slur over the last four notes. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) and bracketed numbers ([3]) are present.

76

Musical notation for measure 76, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a melodic line with a slur over the first four notes, and a bass line with a slur over the last four notes. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) and bracketed numbers ([3]) are present.

81

Musical notation for measure 81, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a melodic line with a slur over the first four notes, and a bass line with a slur over the last four notes. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) and bracketed numbers ([3]) are present.

86

Musical notation for measure 86, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a melodic line with a slur over the first four notes, and a bass line with a slur over the last four notes. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) and bracketed numbers ([3], [4]) are present. A Roman numeral III is indicated above the staff.

91

Musical notation for measure 91, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a melodic line with a slur over the first four notes, and a bass line with a slur over the last four notes. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) and bracketed numbers ([1], [4]) are present. A Roman numeral II is indicated above the staff.

96

Musical notation for measure 96, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a melodic line with a slur over the first four notes, and a bass line with a slur over the last four notes. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) and bracketed numbers ([3]) are present.

101

Musical notation for measure 101, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a melodic line with a slur over the first four notes, and a bass line with a slur over the last four notes. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a Roman numeral II are present.

Die folgende Fantasie muß man auf die gleiche Weise und im gleichen Zeitmaß wie die drei vorhergehenden Fantasien spielen. Sie ist nur zu dem Zweck komponiert worden, die Fingerfertigkeit zu verbessern. Ihr spielt die Redobles, die in ihr vorkommen, mit zwei Fingern, denn nur dazu ist diese Fantasie gemacht worden, die sich auf den Umfang des ersten Tons erstreckt.

The fantasia which follows has to be played with the manner and tempo of the last three fantasias. It is composed solely to give agility of the fingers; you will play its redobles with two fingers because it is made only for this; it moves within the range of the first tone.

Esta fantasia que se sigue se ha de tañer co el ayre y copas delas tres fantasias passadas: y solamente esta copuesta para hazer soltura de dos dedos. tañereys los redobles que en ella estan con dos dedos pues solo es echa para esto y va por los terminos del primero tono.

FANTASIA XIII

1

5

9

13

17

21

25

Die folgende Fantasie dient auch dazu, Redobles mit zwei Fingern zu spielen. Und immer wenn ihr den vierten oder dritten Ton in dem Umfang spielt, in dem diese Fantasie sich bewegt, versetzt ihr den vierten Bund der Vihuela ein wenig nach oben, damit der Ton des besagten Bundes kräftig und nicht schwach klingt.

The fantasia which follows is also to do redobles with two fingers, and whenever you play the fourth and third tone within this fantasia's range you will raise the fourth fret of the vihuela a little so that the note at this fourth fret should be strong and not weak.

Esta fantasia que se sigue tambien es para hazer redobles con dos dedos: y siempre q tañereys el quarto y tercero tono por estos terminos q esta fatasia anda: alcareys vn poco el quarto traste dela vihuela para que el puntos del dicho traste sea fuerte y no flaco.

FANTASIA XIV

①

⑤

⑨

⑬

⑰

21

25

29

33

37

41

45

Nun habt ihr die Musik des vierten Heftes gesehen und welche Kunst sie beinhaltet. Hier beginnt das fünfte Heft, das von der gleichen Art von Musik handelt. Damit ihr euch besser mit ihr zurechtfindet und damit sie als das erscheint, was sie ist, habe ich euch ja schon gesagt, daß ihr alles was Redobles sind, schnell spielen sollt und die Consonancias langsam, sodaß ihr in ein und derselben Fantasie Veränderungen im Zeitmaß vorzunehmen habt. Und deshalb sage ich euch, daß diese Musik, um sie in ihrer natürlichen Weise zum Ausdruck zu bringen, wenig Rücksicht auf das Zeitmaß nimmt. Diese Fantasie erstreckt sich auf den Umfang des fünften und sechsten Tons.

You have already seen the artful music of the fourth quarto. The fifth quarto begins here. It is similarly artful music. And so that you may deal better with it, that it should appear as it is meant, I told you earlier that all the redobles are to be played quickly and the consonancia slowly. Thus, in the same fantasia you have to change tempo, and for this reason I told you that this music does not have much in respect of tempo to give it its natural air; this fantasia moves within the range of the fifth and sixth tones.

Ya aueys visto la musica del quarto quadero no que arte lleua. Aqui entra el quinto quadero: y es dela mesma arte de musica. y porque mejor os [?] ays con ella para que paresca lo que es. ya os dixee que todo lo que es redobles que los agays apriessa y la consonancia a espacio. De manera que en vna mesma fantasia aueys de hazer mutacion de compas. y por esto os dixee que esta musica no tiene mucho respecto al compas para darle su natural ayre y va esta fantasia por los terminos del quinto y sexto tono.

FANTASIA XV

The musical score for Fantasia XV is presented in six systems, each starting with a circled measure number. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The score is characterized by frequent use of redobles (trills) and consonancias (chords). Fingering is indicated by numbers 1-4 on the staff and 0-4 on the guitar strings. Tablature is used for specific passages, such as the triplet in measure 1 and the sequence in measure 20. A section marked 'III' begins at measure 3. The piece concludes with a final consonancia in measure 27.

28

32

36

40

44

48

52

56

60

64

68

72

76

80

84

88

93

98

Dieses ist die Proportion von drei Minimae pro Takt, was ich euch in dem ersten Heft zur Einführung gezeigt habe.

This is the proportion of three minims in a bar which I gave you in the first quarto of instructions.

Esta es la pporcion de tres minimas en vn copas q enl quaderno pmero d instrucciges os figure.

103

108

Musical notation for measure 108, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a dotted quarter note with a '4' above it, followed by an eighth note with a '2' above it, and another eighth note. The bass staff contains a dotted quarter note with a '1' below it, followed by a dotted quarter note with a '2' below it, and a dotted quarter note with a '4' below it. A '1' is written above the final dotted quarter note in the treble staff.

112

Musical notation for measure 112, featuring a treble clef. The staff contains a dotted quarter note, an eighth note, and a dotted quarter note, repeated across four measures.

116

Musical notation for measure 116, featuring a treble clef. The staff contains a dotted quarter note, an eighth note, and a dotted quarter note, repeated across four measures. A 'III' is written above the staff. A '3' is written above the first dotted quarter note, and a '[1]' is written above the second dotted quarter note. A '2' is written below the first dotted quarter note, and a '[2]' is written below the second dotted quarter note.

120

Musical notation for measure 120, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a dotted quarter note with a '4' above it, followed by an eighth note, and a dotted quarter note. The bass staff contains a dotted quarter note with a '2' below it, followed by a dotted quarter note with a '3' below it, and a dotted quarter note with a '1' below it. A '4' is written above the final dotted quarter note in the treble staff.

124

Musical notation for measure 124, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a dotted quarter note with a '3' below it, followed by an eighth note, and a dotted quarter note. The bass staff contains a dotted quarter note with a '1' below it, followed by a dotted quarter note with a '2' below it, and a dotted quarter note with a '3' below it. A '3' is written above the first dotted quarter note in the treble staff, and a '3' is written above the second dotted quarter note.

128

Musical notation for measure 128, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a dotted quarter note, an eighth note, and a dotted quarter note, repeated across four measures. A '3' is written below the final dotted quarter note in the treble staff.

132

Musical notation for measure 132, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a dotted quarter note, an eighth note, and a dotted quarter note, repeated across four measures. A '2' is written below the second dotted quarter note in the treble staff, and a '4' is written below the third dotted quarter note.

136

Musical notation for measure 136, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a dotted quarter note, an eighth note, and a dotted quarter note, repeated across four measures.

140

Musical notation for measure 140, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a dotted quarter note with a '4' above it, followed by an eighth note, and a dotted quarter note. The bass staff contains a dotted quarter note with a '2' below it, followed by a dotted quarter note with a '3' below it, and a dotted quarter note with a '1' below it. A '2' is written above the first dotted quarter note in the treble staff, and a '4' is written below the first dotted quarter note in the bass staff. A '1' is written above the final dotted quarter note in the treble staff.

144

Musical notation for measure 144, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a dotted quarter note, an eighth note, and a dotted quarter note, repeated across four measures.

In der vorherigen Fantasie habt ihr den fünften und sechsten Ton gesehen und den Umfang, in dem ihr sie auf der Vihuela spielen könnt. In dieser Fantasie, die nun folgt, spielt ihr die besagten Töne in einem anderen Umfang. Und weil man auf der Vihuela den fünften und sechsten Ton gewöhnlich in dem Umfang spielt, in dem diese Fantasie sich bewegt, habe ich, wie ihr seht, diese Änderung des Umfangs vorgenommen.

In the last fantasia you saw the fifth and sixth tones within the range you can play them on the vihuela. In the fantasia which follows you play the said tones within another range. And because on the vihuela the fifth and sixth tones are more usually played within the range in which this fantasia moves I have made this change of range which you see.

En la fantasia pasada habeys visto el quinto y sexto tono porq terminos le podeys hazer en la vihuela. En esta fantasia que se sigue tañeys estos dichos tonos por otros terminos. Y porque en la vihuela se vsa mas tañer el quinto y sexto tono por estos terminos que esta fantasia anda he hecho esta mutacion de termino que veys.

FANTASIA XVI

The musical score for Fantasia XVI is presented in six staves, each beginning with a circled measure number. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering instructions. Key features include:

- Staff 1 (Measure 1):** Starts with a circled '1' and a first ending bracket labeled 'I'. It contains a sequence of notes with fingerings 2, 3, 4, 1, 0, 2.
- Staff 2 (Measure 6):** Starts with a circled '6' and a second ending bracket labeled 'V'. It includes notes with fingerings [1] 2, [2], [3], [4], and a final flourish with fingering ⑤ 1 2 0 1 2.
- Staff 3 (Measure 11):** Starts with a circled '11' and a first ending bracket labeled 'I'. It features a series of eighth notes with fingerings 0 2 1 0 3, followed by notes with fingerings 4, 3, 2, and a final chord with fingering 3.
- Staff 4 (Measure 16):** Starts with a circled '16' and a first ending bracket labeled 'I'. It contains a sixteenth-note run with fingerings 7 1 0 2 0 3, followed by notes with fingerings 4, 4, 2, 2, 3.
- Staff 5 (Measure 21):** Starts with a circled '21' and a second ending bracket labeled 'II'. It begins with a chord with fingerings 3 1, 2 4, 0, followed by notes with fingerings 4, 3, 1, and a final flourish with fingering 3.
- Staff 6 (Measure 26):** Starts with a circled '26' and a first ending bracket labeled 'I'. It features a sixteenth-note run with fingerings 0 1 3 4, followed by notes with fingerings 2, 7 1 2 0 1.

31

36

41

46

51

56

61

66

71

76

81

86

91

96

102

108

Diese vorliegende Fantasie bewegt sich im gleichen Umfang auf der Vihuela wie die vorherige Fantasie und geht bis zum zehnten Bund der Vihuela hinunter. Besagter Bund ist mit dem Buchstaben X gekennzeichnet. Auch diese Fantasie steht im fünften und sechsten Ton.

This fantasia moves in the same range on the vihuela as the last fantasia. It goes down to the tenth fret on the vihuela, this fret being marked with the letter X. It also is in the fifth and sixth tones

Esta presente fantasia va por los terminos mismos en la vihuela que la fantasia pasada anda: y abaxa hasta el dezeno traste dela vihuela: el qual dicho traste se señala con esta letra. X. Y es tambien del quinto y sexto tono.

FANTASIA XVII

1 I III 3 4 2

6 0 1 4 3 0 2

11 III 4 1 4 4 2 0 4 1 3 3 4

15 V VI III 4 3 2 4 2

19 III 4 2 4 2

24

28 [3]

32 III

36

40

44

48 I

52

56

60 III

64

68

72

76

80

84

88

92

96

Diese Fantasie hier steht im siebten und achten Ton. Der Grund, weshalb man bei dieser Art Musik Fantasien in zwei Tönen aufführt, besteht darin, daß bei dieser Art prunkvollem Spiel mit den langen Redoubles es von Vorteil ist, wenn die Fantasien aufgeteilt werden, indem sie sich auf den Umfang ihrer Haupt- und Nebentöne erstrecken.

This fantasia is in the seventh and eighth tones. The reason why in this style of music a certain fantasia is said to be in two tones is because in this art of performance playing with these long redoubles, it seems good that the fantasias should be separated, passing through the range of primary and secondary tones.

Esta presente fantasia es del septimo y octavo tono. La razon por que en esta arte de musica se nombra alguna fantasia de dos tonos es porque en esta arte de tañer de gala con estos redoubles largos: parece bien que las fantasias se estrañen passado por los terminos de sus tonos maestros y dicipulos.

FANTASIA XVIII

The musical score for Fantasia XVIII is presented in six systems, each with a circled measure number at the beginning. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingering numbers (1-4) are placed below notes, and fret numbers (0-4) are placed below the bass staff. Roman numerals (II, III) indicate fret positions. Some measures contain triplets, indicated by a '3' in brackets. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

31 III

36

41 VII

46 II

51

56

61 VII

66 V III [1]

71 II

76 II

81 II

86 III

91

96

101

106

111 II III II

116 III II

Hier enden das vierte und fünfte Heft. Und um die Musik, die darin vorkommt, auf ihre natürliche Weise zu spielen, muß man folgendermaßen, wie ich es euch schon an anderer Stelle gesagt habe, verfahren: Die Consonancias sind langsam und die Redobles schnell zu spielen. Und wegen dieser Änderung des Zeitmaßes sage ich euch, daß ihr die Musik nicht so spielen sollt wie die, mit der wir jetzt fortfahren, welche so wie die am Anfang ist. Diese müßt ihr im gleichen Zeitmaß und ohne Änderung spielen. Die nun folgende Fantasie steht im fünften Ton.

Here end the fourth and fifth quartos. And to play the music in them with their natural tempo, as I have said to you earlier, it has to be in this way: playing the consonancias slowly and the redobles quickly. And by this change of tempo I told you that you must not play it as you will play this music which follows from here onwards, which is like that at the beginning which you have to play all at one same tempo without making any changes. The fantasia which now follows is in the fifth tone.

Aqui acaba el quarto y quinto quadernos. Y para tañer la musica que enellos ay con su natural ayre como ya otra vez os he dicho: ha de ser desta manera. Tañendo las consonancias a espacio: y los redobles apriessa. Y por esta mutacion de copas os dixee que no la aueys de tañer como tañereys esta musica que de aqui adelante torna a proseguir la qual es como la del principio que la aueys de tañer toda a vn ygual compas sin hazer mutacion. Y la fantasia que agora se sigue es del quinto tono.

FANTASIA XIX

The musical score for Fantasia XIX consists of six systems of music, each starting with a circled measure number (1, 5, 9, 13, 17, 21). The notation includes treble clefs, various note values, rests, and accidentals. Performance markings such as 'I', 'III', and 'III' are placed above the staves. Fingering numbers (1-4) are indicated below notes. Some measures contain bracketed numbers like [4] and [3]. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

25

30

35

40 III

45

50

55

60 III I

65

70

75

80

85

90

95

100

105

110

115

Musical notation for measure 115, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a melodic line with a triplet of eighth notes marked [3], and a bass line with a triplet of eighth notes marked [3]. A dynamic marking of mf is present.

120

Musical notation for measure 120, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a melodic line with a triplet of eighth notes marked [3], and a bass line with a triplet of eighth notes marked [3]. A dynamic marking of mf is present.

125

Musical notation for measure 125, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a melodic line with a triplet of eighth notes marked [3], and a bass line with a triplet of eighth notes marked [3]. A dynamic marking of mf is present.

130

Musical notation for measure 130, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a melodic line with a triplet of eighth notes marked [3], and a bass line with a triplet of eighth notes marked [3]. A dynamic marking of mf is present.

135

Musical notation for measure 135, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a melodic line with a triplet of eighth notes marked [3], and a bass line with a triplet of eighth notes marked [3]. A dynamic marking of mf is present.

140

Musical notation for measure 140, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a melodic line with a triplet of eighth notes marked [3], and a bass line with a triplet of eighth notes marked [3]. A dynamic marking of mf is present.

145

Musical notation for measure 145, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a melodic line with a triplet of eighth notes marked [3], and a bass line with a triplet of eighth notes marked [3]. A dynamic marking of mf is present.

150

Musical notation for measure 150, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a melodic line with a triplet of eighth notes marked [3], and a bass line with a triplet of eighth notes marked [3]. A dynamic marking of mf is present.

155

Musical notation for measure 155, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a melodic line with a triplet of eighth notes marked [3], and a bass line with a triplet of eighth notes marked [3]. A dynamic marking of mf is present.

160

165

170

175

180

185

190

195

200

In der vorherigen Fantasie habt ihr gesehen, wo ihr den fünften Ton auf der Vihuela spielen könnt, und in dem selben Umfang kann man auch den sechsten Ton spielen. Die folgende Fantasie steht im sechsten Ton, und ich habe ihn in eine andere Lage auf der Vihuela gesetzt, damit ihr erkennt, daß man den sechsten und fünften Ton auch in dem Umfang, in dem diese Fantasie sich bewegt, spielen kann.

In the last fantasia you saw where you can play the fifth tone on the vihuela. And you can play the sixth tone in the same range. The fantasia which now follows is in the sixth tone, which I have changed to another position on the vihuela so that you know that you can also play the sixth and fifth tones in the range in which this fantasia moves.

En esta fantasia pasada aueys visto por donde podeys tañer el quinto tono en la vihuela. y por estos terminos mismos se puede tañer tambien el sexto tono. Esta fantasia que agora se sigue es del sexto tono. el qual le he mudado por otra parte en la vihuela para que sepays que tambien se puede tañer el sexto y quinto tonos por los terminos q esta pssente fantasia anda.

FANTASIA XX

The musical score for Fantasia XX is written in G major (one sharp) and consists of seven staves of music. The staves are numbered 1, 6, 11, 16, 21, 26, and 31. The music features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. Fingering numbers (1-4) are indicated throughout. Breath marks (V and I) are present at the beginning of the first and seventh staves. A dynamic marking (III) is shown above the sixth staff. The score concludes with a final chord on the seventh staff.

81

86

91

96

101

106

111

116

121

126

131

136

141

146

151

156

161

166

171

I

o = o.

[3] [3]

176

[3]

181

III

[1]

186

I III V

[1] [2]

191

1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4

196

7 4 2 1 0 4 0 4

201

III VI

4 4 2 4 4 4 3

206

III

[3]

211

[3]

Diese Fantasie, die hier unten folgt, steht im siebten Ton, und in ihr sieht man all das, was gerade der siebte Ton an Umfang und an Klauseln bieten kann.

The fantasia which follows below is in the seventh tone and in it you will see everything proper in both its range and cadences that the seventh tone can do.

Esta fantasia q aqui debaxo se sigue es del septimo tono y enella veran todo lo q iustamente assi en termino como en clausulas pued hazer el setimo tono.

FANTASIA XXI

1

6

11

16

21

26

31

36

41

46

51

56

61

66

71

76

81

86

91

96

101

106

111

116

121

126

131

136

141

Diese folgende Fantasie steht im achten Ton, und man muß sie weder sehr langsam noch sehr schnell spielen, sondern in einem recht gemäßigten Zeitmaß. In ihrer Art ist sie den Pavanen ähnlich, die man in Italien spielt. Weil sie so angenehm sind, findet ihr im Anschluß an diese Fantasie sechs Fantasien, die in Aufbau und Art eben jenen Pavanen ähneln, die in Italien gespielt werden.

The fantasia which follows is in the eighth tone and it is to be played neither very slowly nor very quickly, but with a rather measured beat. Its tempo imitates that of the pavaens which they play in Italy; since it is so pleasing you will find after this fantasia another six fantasias which will seem to you in tempo and composition like the very pavaens played in Italy.

Esta fantasia que se sigue es del octavo tono: y ha se de tañer ni muy a espacio ni muy apriessa: sino con vn copas bien mesurado. el ayre della remeda al ayre delas pauanas que tañen en ytalia: que por ser tan aplazible hallareys luego despues desta fantasia seys fantasias que hos parescan en su ayre y compostura alas mesmas pauanas que en Ytalia se tañen.

FANTASIA XXII

66

71

76

81

86

91

III

96

101

106

111

116

121

126

131

136

141

146

151

156

161

166

172

Dieses Buch ist, wie ich euch bereits gesagt habe, in zwei Bücher unterteilt. Es so zu machen, war durchaus erforderlich; denn die Absicht des Werkes besteht darin, einen Musiker auf der Vihuela auszubilden. Und um ihm die Anfangsgründe zu zeigen, war es notwendig, daß ein Teil des Werkes zur Vermittlung der Grundkenntnisse dienete: das ist der, den ihr bis hierher gesehen habt, wo ihr am Anfang einfache Musik gefunden habt, um die Hände etwas einzuüben. Und danach seid ihr auf eine Art von Musik gestoßen, die mehr mit einem prunkvollen Spiel zu tun hat, als mit der Einhaltung des Taktes, aus dem Grund, den ich euch dort schon gesagt habe: die Vihuela mit Consonancias, die mit Redobles abwechseln, zu erproben, um die Geschicklichkeit im Spiel mit einem Finger und mit zwei Fingern zu erlangen.

Danach habt ihr eine Musik gefunden, die schon einer gewissen Geschicklichkeit der Hände und im Spiel mit einem Finger bedurfte, was ihr in der zurückliegenden Musik praktiziert habt. Schließlich habt ihr eine Musik zum Singen und Spielen in Kastilisch, Portugiesisch und Italienisch vorgefunden, wie ich es euch im Inhaltsverzeichnis dieses ersten Buches, das hier endet, versprochen habe. Von hier an beginnt das zweite Buch, mit genau derselben Reihenfolge, in der das vorhergehende Buch angelegt war. Indem euch die Musik mittels Fantasien mit ihren Regeln und Anmerkungen vorgestellt wird, erhaltet ihr in diesem zweiten Buch die Musik in der Reihenfolge, wie ich sie euch im Inhaltsverzeichnis des vorigen Buches vorgestellt habe. Außer, daß die vorhergehende Musik leichter war und die nun folgende schwieriger ist. Denn die, die ihr bisher gesehen habt, bot Grundkenntnisse und Übungsmaterial, und diese hier bringt einen Abschluß. Und deshalb ist sie viel schwieriger, wie ihr sehen werdet. Aber sie wird nicht so schwierig sein, daß jeder, der es geschafft hat, das Werk bis hierher zu spielen, sie nicht mit Leichtigkeit spielen könnte. Denn es gibt keinen schwierigen Umstand, der nicht einfach wäre für den, der sich nichts schwer macht.

This book, as I have already told you, is divided into two books. It was necessary that it should be so because its intention is to train a vihuela musician. And to show him how to begin it was necessary that the first part of the book should be for beginning, which is what you have seen so far, where you have found at the beginning easy music to give some instruction for the hands and after that you have found a musical style which is more concerned with performance playing than with dealing with tempo, for the reason I told you there: playing the vihuela with consonancias mixed with redobles to increase the agility of one finger and two finger playing.

After this you have found music which requires agility of the hands and dedillo, which you did in the last music. Finally, you found music to sing and play in Castilian, Portuguese and Italian, as I promised you in the table of the first book, which finishes here. From here onwards the second book begins, with the same order as the last book brought by giving you music through fantasias with rules and annotations, giving you in this second book such order in music as I offered you in the table of the last book, except that the last music was easier. The following music is more difficult, because what you have seen so far has given a beginning and a middle, and this gives an end and so is much more difficult, as you will see. It will not be so difficult that anyone who has managed to play the book up to this point may not play it easily. Because there is nothing difficult that is not easy for him who does not make things difficult for himself.

Este libro como ya hos he dicho esta partido en dos libros. y ha sido necesario q assi fuesse: porq su intincion es de formar vn musico de vihuela: y para mostrarle principios hauia necesidad q la vna parte del libro fuesse para dar principios: la qual es esta q hasta aqui haueys visto. Dode haueys hallado al principio musica facil pa hazer alguna disposicion de manos. y tras esto haueys hallado vna arte de musica q tiene mas respecto a tañer de gala q no a seruar copas por la razon q alla hos dixe: tentado la vihuela a consonancias mezcladas con redobles para hazer soltura de didillo y dos dedos.

Despues desto haueys hallado musica q hauia big menester la soltura de manos y dedillo q enla musica passada hezistes. Finalmete haueys hallado musica para catar y tañer en castellano y en portugues / y en ytaliano: como enla tabla del primero libro que es este hos prometi: el qual acaba aqui De aqui adelante empieça el segundo libro con aquella misma orden q el passado libro ha traydo. En dar os la musica por fantasias / con sus reglas y anotaciones: dado hos eneste segundo libro tal orden de musica como enla tabla deste passado libro hos offresci. Excepto q la passada musica trae mas facilidad: y esta q se sigue mas dificultad: porq la q hasta aqui haueys visto ha dado principios y medio / y esta da fin. y poresto es mucho mas difficultosa como vereys. y no sera ta difficultosa q no la pueda tañer facilmente qualquier que alcançara a tañer el libro hasta aqui: porque no ay cosa difficil que no sea facil para quien nada se le haze difficil.