



Verso

Diego Pisador

GENTIL CABALLERO

Libro de música de vihuela
Salamanca 1552



Juan Carlos de Mulder

Olalla Alemán

Consort de violas da

gamba

portus  music

Diego Pisador

GENTIL CABALLERO

Libro de música de vihuela
Salamanca 1552



Juan Carlos de Mulder
Olalla Alemán
Consort de violas da gamba
de la
Universidad de Salamanca



1. **Fantasia** D. Pisador¹ [1:50]
2. **Mal ferida va la garça** (villancico) D. Pisador¹ [1:30]
3. **Sparsi Sparcium** (canción francesa) D. Pisador¹ [2:30]
4. **Flérida para mi dulce y sabrosa** (soneto) D. Pisador¹ [1:26]
5. **Fantasia sobre mi la sol mi fa** D. Pisador¹ [2:07]
6. **Gentil cavallero dadme agora un beso** (villancico) D. Pisador¹ [1:54]
7. **Dezilde al cavallero** (villancico) D. Pisador¹/
Diferencias sobre el canto del cavallero A. de Cabezón² [5:23]
8. **Si la noche haze oscura** (villancico) D. Pisador¹ [2:11]
9. **Si te vas a bañar Iuanica** (villancico) D. Pisador¹/Anónimo³ [2:33]
10. **Las bacas con sus diferencias para discantar** D. Pisador¹/L. Venegas de Henestrosa⁴ [5:23]
11. **Passeavase el rey Moro** (romance) D. Pisador¹ [3:59]
12. **Pavana muy llana para tañer** D. Pisador¹/Recercada IV D. Ortiz⁵ [2:06]
13. **Con que la lavaré** (villancico) D. Pisador¹/Anónimo⁴ [3:52]
14. **Mon pere aussi ma mere ma voulu marier** (canción francesa) D. Pisador¹ [1:59]
15. **Dezilde al cavallero** (villancico) N. Gombert³ [4:13]
16. **Toti voria contar** (villanesca) D. Pisador [1:22]
17. **Para que es dama tanto quereros** (endechas de Canaria) D. Pisador¹ [3:41]
18. **Fantasia sore la sol fa mi re** D. Pisador¹ [1:59]
19. **Si la noche haze oscura** (villancico). Anónimo³ [3:25]
20. **Quién tuviesse tal poder** (villancico) D. Pisador¹ [2:04]
21. **Si me llaman, a mí llaman** (villancico) D. Pisador¹/A. de Mudarra⁶ [2:33]

1 Libro de música de vihuela compuesto por Diego Pisador. Salamanca 1552

2 Obras de Música para tecla arpa y vihuela. Hernando de Cabezón . Madrid 1578

3 Villancicos de diversos autores a dos, a tres, a quatro y a cinco bozes. Venecia 1556

4 Libro de cifra nueva. Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá 1557)

5 Tratado de glosas. Diego Ortiz. Roma 1553

6 Tres libros de música en cifra para vihuela. Sevilla 1546

Juan Carlos de Mulder (vihuela)
Olalla Alemán (soprano)



**Consort de violas da gamba
de la Universidad de Salamanca**

Itziar Atutxa (viola soprano)
María Zubikarai (viola tenor)
Sara Ruiz (viola bajo)
Lixsania Fernández (viola bajo)



El cancionero de Diego Pisador

El 13 de octubre de 1550 Alonso Pisador escribía desde Monterrey (Ourense) una carta a su hijo Diego, residente en Salamanca: “No curéis de la bobería del libro y vendedlo al impresor y quitaos de la fantasía y mirad que avéis ya cuarenta años y que no sois muchacho.” Es comprensible el enfado del padre —hombre dedicado a asuntos económicos— al ver a su hijo mayor obsesionado por la publicación de algo tan banal a sus ojos como un libro de música en el que había invertido quince años de su vida y gran parte de su hacienda. Más aún, el padre quizás no supiera que Diego había convertido su casa de la calle de los Doctrinos en un taller de imprenta para poder llevar adelante su empeño. Los tipos que estaba utilizando eran los que habían servido al impresor vallisoletano Francisco Fernández de Córdoba para

llevar a cabo la edición de la *Silva de sirenas* (1547), de Enríquez de Valderrábano, conseguidos a través del italiano Guillermo de Millis, otro activo elemento del gremio editorial en aquella zona. Quizá debido a este uso previo de la tipografía o quizá por la inexperiencia de Diego y de sus operarios, el resultado final presenta algunos defectos, además de demasiadas erratas. Pocos meses antes, a 28 de mayo, la reina Juana y el archiduque Maximiliano de Austria, regente por la ausencia de Carlos I y del príncipe Felipe, habían extendido la preceptiva licencia de impresión, en la que se afirma que el autor había “trabajado más de quince años” en componer la obra. Por fin, el *Libro de música de vihuela* vio la luz en 1552, cuando su autor debía de contar 42 o 43 años. El volumen consta de siete libros, dos de los cuales contienen ocho misas completas de Josquin Desprez.

El enorme esfuerzo desplegado por Diego tanto para elaborar los contenidos del *Libro* como para llevar a cabo la ardua tarea de imprimirlo nos da idea de su gran afición por la música y por la vihuela, imprescindible para sostener hasta el fin un proceso tan largo. Seguramente su formación técnica musical no estaba a la altura de tamaña afición y por eso los estudiosos han señalado algunos momentos en los que la música no transcurre con la fluidez que sería deseable. Pero en gran parte nuestro vihuelista suplía sus carencias compositivas

con un fino instinto para seleccionar del repertorio tradicional o de las composiciones novedosas los ejemplos de mayor valor estético. Le gustaba, sin duda, tañer la vihuela, pero quizás le gustaba más aún cantar; por eso en el libro tiene buen cuidado de señalar la voz cantada, unas veces en línea aparte, pero más frecuentemente con cifras coloradas en el mismo hexagrama de la vihuela. Tal procedimiento supone que es el tañedor mismo el que debe cantar y así lo explica Diego: “Cuando se hallaren cifras coloradas son para que la voz que por ellas va señalada, la cante el que tañe y en cada una de ellas se entone, y no deje de cantar la voz colorada hasta que halle que no está señalada”. Es fácil imaginarlo abrazado a la vihuela, punteando sus cuerdas y musitando a la vez las notas de, por ejemplo, una fantasía con las sílabas del solfeo o *solmisación*, mudando la voz con los frecuentes cambios de resitura. Tañer y cantar a la vez música polifónica es una práctica que muy pocos vihuelistas actuales se atreverán a hacer y nunca en público, no tanto por la lógica especialización cuanto por la dificultad de ir atendiendo a las líneas melódicas de la trama simultáneamente con los dedos y con la garganta. Si Pisador lo hacía, y todo hace pensar que así era, merece toda nuestra consideración como músico. En consecuencia, además, su *Libro de música* no es sólo de *vihuela*, sino en gran medida de *canto*, o lo que es lo mismo, se trata de un verdadero *cancionero*. Y, como

todos los cancioneros, tiene ese carácter antológico, de selección personal un tanto arbitraria y heteróclita que descubre más los gustos —con frecuencia trasnochados— de un autor, que las músicas de una época. Por otra parte, las preferencias personales se entrecruzan con las intenciones didácticas y el deseo de ser verdadero y claro, “sin confusión de glosas para que el que las tañe pueda conocer más fácilmente las voces como van en la vihuela y las pueda cantar”, dando como resultado un tratado muy cercano al ciudadano medio que quisiera iniciarse en las artes vihuelísticas.

En la portada misma se proclama la dedicatoria *al muy alto y muy poderoso señor don Philippe, príncipe de España, nuestro señor*, y se expone su escudo. Dentro el autor amplía la dedicatoria y explica las razones. La primera, su agradecimiento a “las mercedes que de Vuestra Alteza he recibido”, quizá en 1543, con ocasión de la estancia del príncipe en Salamanca para la boda con su primera esposa, María Manuela de Portugal, en la que la ciudad se prodigó en fiestas. Diego ocupaba a la sazón el cargo municipal de mayordomo, una especie de encargado del cobro y control de los impuestos. El segundo motivo es proponerse como maestro, por si el príncipe “quisiere descansar en este ejercicio de la vihuela”, cosa que con seguridad no ocurrió porque, ya mayor, el rey Felipe confesó que no sabía qué voz tenía, puesto que jamás había cantado, y con un

maestro como Diego eso no hubiera sido posible ni en la primera clase. Pero, aunque la dedicatoria no fuera tan explícita, hay un detalle que señala en dirección a Felipe II: el villancico *Dezilde al cavallero*, que es la primera obra cantada de la colección. Del mismo modo que *Mille regretz* guarda una enigmática pero segura relación con Carlos V y por eso Nicolás Gombert, Luis de Narváez, Cristóbal de Morales y otros autores del entorno cercano al emperador la reelaboraron de varias maneras, el villancico *Dezilde al cavallero* fue recreado por casi los mismos: Gombert, Morales y, sobre todo, Antonio de Cabezón, el músico de tecla que pasó toda su vida junto a Felipe II. En uno y otro caso han quedado ocultas las razones de estas preferencias, pero los hechos parecen apuntar hacia una dedicatoria velada. Por ejemplo, Morales, que había trabajado en la capilla papal, podría haber compuesto la misa *Dezilde al cavallero* para acompañar su pretensión de entrar en la capilla real, en la que Felipe II sólo admitía cantores de Flandes. Gombert ya pertenecía a la capilla como maestro de los niños *cantorcicos* y tenía hartos motivos para estar agradecido. Cabezón parece no referirse concretamente a este villancico, sino a algo más genérico cuando titula sus *Diferencias sobre el canto del cavallero*, pero la melodía que utiliza es exactamente la misma.

La época en que apareció el *Libro* de Pisador estaba asistiendo al declive de una lírica tradi-

cional –villancicos y romances– frente al auge de las nuevas formas poéticas italianizantes –sonetos y madrigales– preconizadas desde hacía años por Boscán y Garcilaso. Cada uno de estos estilos líricos llevaba aparejado un modo de concebir la música y, por tanto, de componer. En 1556 se publicó en Venecia un volumen titulado *Villancicos de diversos autores*, que hoy se conoce como *Cancionero de Uppsala*, porque el único ejemplar se conserva en la universidad de aquella ciudad sueca, o *Cancionero del Duque de Calabria*, porque posiblemente recoge repertorio practicado en la corte virreynal de Valencia. Se trata de la última recopilación monográfica de villancicos polifónicos, o sea, del repertorio poético-musical basado en la tradición. En ninguno de ellos figura el nombre de su autor, salvo en el último, precisamente la elaboración a cinco voces de *Dezilde al cavallero* por Nicolas Gombert. Dada la cercanía temporal y estética del *Libro* de Pisador con esta colección, los intérpretes han incluido con buen criterio algunas versiones de los mismos villancicos en ambas fuentes. Visto desde la distancia, Pisador se sitúa, por tanto, en una posición conservadora, aunque en su selección da cabida a algunas pocas piezas de los estilos más modernos. La decisión de dedicar buena parte de su *Libro* a las misas de Josquin Desprez, compositor muerto treinta años antes, también es indicadora de lo mismo: su apuesta fundamental por los valores seguros, por la

música *de siempre*. En aquellas mismas fechas el teórico Juan Bermudo (1555) afirmaba que Josquin era “el que empezó la música”, queriendo decir que era el creador del estilo característico del siglo XVI. Pero el carácter conservador no debe impedirnos percibir la calidad de la selección hecha en ese repertorio tradicional, que guarda auténticas joyas pulidas por el paso del tiempo. La mayor parte de ellas están contenidas en los dos primeros libros y son la base de la presente grabación. En algunos casos Pisador se dejó inspirar por las versiones de Juan Vázquez (publicadas en 1551, pero que circulaban manuscritas desde antes) o quizá de otros autores, pero en otros debemos adjudicar los arreglos a su propia mano.

Las melancólicas y nostálgicas *endechas de Canaria* son un género bastante infrecuente. Su simplícsima estructura está constituida por tres versos monorrimos, de los que el tercero suele encerrar una consecuencia de los dos primeros, siguiendo lo que podría considerarse el modelo fundamental: *Aunque me veis en tierra ajena, / allá en Canaria tengo una prenda: / no la olvidaré hasta que muera*. Todos los ejemplos conocidos con música llevan la misma melodía, construida con tres frases de idéntica estructura rítmica: $2/2 + 6/4 + 3/2$, lo que quizá suponga en su origen un patrón danzario. Cuentan las historias que, cuando los conquistadores llegaron a la isla del Hierro, escucharon a los guanches aborígenes estas copli-

llas, que siempre provocaban sus lágrimas. Una *endecha* –canción triste o de lamento, según el DRAE– es originalmente un género funerario, un planto, y el subgénero *de Canaria* debió de serlo, como muestra una de las más antiguas: *¡Llorad las damas, sí Dios os vala! / Guillén Peraza quedó en La Palma, / la flor marchita de la su cara*. La “flor de la cara”, que reaparece en el inquietante villancico *¿Con qué la lavaré?*, es “la sangre della”, según explicó Juan de Mena. Quizá la moza protagonista del villancico se refiera al sonrojo, la vergüenza por algo irremediable, que no se borra ni lavándolo “con penas y dolores”.

Es notable la frecuencia de la voz femenina en la lírica tradicional en contraste con su rareza en la lírica culta. Ello se debe, sin duda, a la herencia de las primitivas *cantigas de amigo*. Una buena parte de la presente selección la constituyen textos en boca de mujer. En algún caso podemos, incluso, imaginar la canción en boca de alguna mujer concreta, y salmantina por más señas: una variante de *Si la noche haze oscura* es lo que Melibea canta en el huerto pasada la medianoche para entretener la espera y a cuyo conjuro aparece Calixto, “¡Oh, salteada melodía, oh, gozoso rato!” Pero las más de las voces son de mujeres anónimas que no describen historias, sino que apenas insinúan situaciones y sentimientos en dos pinceladas que expresan mucho sin decir apenas nada. En *Gentil caballero* se trata, parece, de una novicia

que ha sido sorprendida por un caballero “en huerto de monjas” y que le pide, al menos, un beso “por el daño” que le ha hecho. Si “a buen entendedor, pokas palavras”, como decía el refrán recogido por el maestro Gonzalo Correas, el villancico es un género para buenos entendedores. Pues, ¿qué podemos saber o imaginar de aquella mudo que cree que la llaman “en aquella sierra erguida” cuando llaman “a la más garrida”? A veces basta el título para situarnos en una larga tradición y, por tanto, para permitirnos imaginar el resto. No me refiero ahora a ningún villancico, sino a la *chanson* francesa *Mon pere aussi ma mere ma voulu marier*, de la que no conocemos el original vocal, sino apenas una concordancia con un manuscrito para laúd que titula aún más escuetamente *Mon pere si ma marie*. Nunca sabremos por qué medios pudo llegar a manos de Diego Pisador una canción francesa tan escasamente difundida. Pero el título es suficiente para saber que se trataría de una variante del tema de la *malmaridada*, tan glosado en la lírica europea, que un poeta llegó a exclamar: *¡Oh, bella malmaridada / y a qué manos has venido!, / de los poetas tratada / peor que de tu marido*.

En contraste con el lirismo concentrado de los villancicos, el romance es la forma narrativa por excelencia, sin que eso signifique tampoco exceso de palabras o escasez de sentimientos. Sólo tenemos aquí un ejemplo, pero se cuenta

entre los mejores de la época. De forma atípica, se trata de un romance con estribillo, la exclamación *¡Ay mi Alhama!*, cuya reiteración intensifica la carga lírica a medida que avanza el texto. Cuenta sucesos ocurridos en 1482, cuando las tropas cristianas bajo el mando de don Rodrigo Ponce de León tomaron la ciudad de Alhama, comenzando la guerra que acabaría diez años más tarde con la caída de Granada. Pero no se narran los hechos guerreros, sino más bien su eco en el interior de Granada y en el propio rey Muley Hazem. El cronista-novelistas Ginés Pérez de Hita (1591) escribió un comentario interesante al respecto: “Este romance se hizo en arábigo en aquella ocasión de la pérdida de Alhama, el qual era en aquella lengua muy doloroso y triste, tanto que vino a vedarse en Granada que no se cantasse, porque cada vez que lo cantaban en qualquiera parte, provocaba a llanto y dolor.” Hay algo que resulta extraño en este comentario: si los moriscos cantaban un texto árabe con esta misma melodía estructurada en cuatro frases y estribillo, ello significaría que la cultura musical de los moriscos estaba más cerca de la cristiana de lo que suele afirmarse y, desde luego, bastante lejos de lo que hoy se pretende como auténtica música andalusí.

Aunque en mucha menor medida, el *Libro* acoge líricas y músicas fuera de esta corriente tradicional, pero se nota que en los nuevos estilos el autor se mueve con menos seguridad. La

penúltima pieza de la colección, sin texto y sin señalar en rojo ninguna voz que deba cantarse, aparece titulada como *Canción Francesa Sparsi sparcium lleva un poco de grosa por no yr tan llano*. Sin embargo, no es obra francesa, sino el soneto CLXI del *Cancionero* de Francesco Petrarca, *O passi sparsi, o pensier' vaghi et pronti*, puesto en música por otro italiano, Sebastiano Festa, muerto en Roma en 1524 con apenas treinta años. No se sabe si este autor tuvo alguna relación de parentesco con Costanzo Festa, pero de cualquier modo, ambos participaron junto a Verdelot, Carpentras y Pisano en el movimiento que daría origen al madrigal en la década 1520-30, en el entorno de la capilla del papa León X. Su madrigal *O passi sparsi* tuvo una enorme difusión tanto manuscrita como impresa, pero al estar muerto el autor y existir otro Festa más famoso, las fuentes lo atribuyen a este o lo dejan como anónimo. Pisador lo conoció a través de alguna de las antologías publicadas en París por Pierre Attaignant en 1533 y en 1549 o, más probablemente, en alguna versión manuscrita para laúd, quizás en el mismo cuaderno en que estuviera *Mon pere aussi ma mere*, impresa por Pisador dos páginas antes. Lo seguro es, de cualquier forma, que se trataba de una fuente francesa que indujo a error al vihuelista. Como también es seguro que la fuente de *Io ti vorria contar la pena mia* es el impreso *Canzone Villanesche di Vincenzo*

Fontana, a tre voci, alla napolitana, novamente poste in luce. Libro Primo (Venecia, Antonio Gardane, 1545). La razón salta a la vista: las seis villanescas con que comienza el séptimo libro de Pisador se encuentran en esa colección. El impreso, única obra publicada y prácticamente lo único que sabemos de Vincenzo Fontana, tuvo un éxito y una difusión enormes debido a la viveza y plasticidad de su lenguaje. Para los músicos más exigentes, sin embargo, la textura polifónica dejaba mucho que desear según las reglas del contrapunto, por lo que muchos optaron por arreglar a cuatro voces estas villanescas cuidando más la ortodoxia polifónica culta. Uno de estos arreglistas fue Orlando di Lasso, gracias a cuyas versiones los coros actuales cantan las villanescas de Fontana. A Pisador, sin embargo, la escritura a tres con frecuentes movimientos paralelos de octavas y quintas le resultaba un procedimiento muy cómodo para la vihuela y nada censurable, por lo que en su transcripción apenas cambió notas respecto al original. Una de las pocas incursiones de Diego como compositor en el nuevo estilo es *Flérida, para mí dulce y sabrosa*, que aparece titulada como *Soneto y subtitulada como Otra sonada de otras endechas*. En puridad, ni es soneto ni endechas, sino apenas dos versos de una famosa octava real perteneciente a la *Égloga III* de Garcilaso, publicada en 1543. La extrema brevedad de la pieza la convierte en un simple ejercicio para

principiantes y deja bien a las claras que estos terrenos no eran los más adecuados para el arte de Pisador.

Finalmente se recogen en el *Libro* —y en la presente selección— otras músicas más abstractas, puramente instrumentales o aparentemente distanciadas del canto y de los textos literarios. Digo “aparentemente” porque, si indagamos en el entorno de la *Pavana muy llana* —puesto que la música de danza con frecuencia ha solido ser instrumental— encontramos una forma estrófica contemporánea también llamada *pavana*, cuya particularísima estructura (12A 12B 12B 12A 4C 4C 12C) se ajusta perfectamente a esta música y no podría hacerlo a ninguna otra. Recientemente Giuseppe Fiorentino ha explicado el porqué de la existencia de esta —y otras— pавanas ternarias en España, cuando la pavana fue durante mucho tiempo en toda Europa una danza binaria sin excepción. Ello se debió a una confusión generada en la corte virreinal valenciana del duque de Calabria a la llegada de las primeras pавanas y gallardas procedentes de Italia. Por otra parte, las armonías de esta pavana reproducen un modo de improvisación polifónica practicado en Italia y España, que cristalizaría en el esquema de la *folia*, el germen musical más fecundo en Occidente, puesto que su presencia llega desde antes del 1500 hasta nuestros días, pasando por M. Marais, J. S. Bach o, incluso, la *Quinta* de Beethoven. Semejante cúmulo de

potencialidades se encierra en esta sencilla pieza que su autor pretendió dejar lo más *llana* posible, o sea, sin glosa ninguna, para animar al tañedor incipiente. No se daba cuenta el bueno de Diego de que estaba escribiendo el arquetipo más glosado en quinientos años. Y es que la gracia de la música está en la glosa, la variación y la improvisación porque, aunque no hay nada nuevo bajo el sol, quien es inteligente sabe encontrar cada día nuevas facetas interesantes en los sonidos que pululan por este mundo por demás caduco. Los peligros acechan en la verborrea y la banalidad, de las que Pisador quería huir, pero los músicos sabios y discretos saben glosar sin poner una nota de más; y aquí se ofrecen dos ejemplos señeros: la *Recercada IV*, del toledano Diego Ortiz, y sobre todo, las *Diferencias sobre el canto del caballero*, del burgalés Antonio de Cabezón. Frente a estas obras maestras es posible que las *Diferencias sobre las bacas* o las *Fantasías* de Diego Pisador nos sepan a poco. No importa. Siempre nos quedará la exquisitez de los villancicos tradicionales, que tan bien acertó a recoger en su libro. En definitiva, su esfuerzo valió la pena y cuatro siglos y medio más tarde podríamos decirle al serio y práctico Alonso Pisador que la *bobería* de su hijo nos sigue interesando, mientras de tantas cosas *importantes* de entonces nadie se acuerda.

PEPE REY



Juan Carlos de Mulder y Olalla Alemán junto al Consort de violas da gamba de la Universidad de Salamanca (Real Capilla de San Jerónimo)

JUAN CARLOS DE MULDER

Nace en Lima y estudia en los conservatorios de Madrid, La Haya y Toulouse.

Ha trabajado como continuo en producciones de ópera barroca y oratorio bajo la dirección de Ph.Herrewège, J.C. Malgoire, Nigel Rogers, Jordi Savall y Eduardo López Banzo entre otros.

En el campo de la música de cámara ha colaborado con: Albicastro Ensemble, Hesperion XX, La Romanesca, Orphenica Lyra y actualmente colabora con grupos como: Speculum, Al ayre español, Accademia del piacere, La folia, Musicos del Buen Retiro, Trulla de voces, Capella de Ministrers, etc.

Ha realizado más de cincuenta grabaciones de música antigua desde el medievo al preclasicismo.

Ha compuesto música para la “Compañía Nacional de Teatro Clásico” (El Misántropo de Moliere, La vida es sueño de Calderón), “Una noche con los Clásicos” de Adolfo Marsillach y recitales de poesía y música con Carlos Hipólito, Arturo Querejeta, María Jesús Valdés, Adolfo Marsillach y Amparo Rivelles.

Actualmente compagina su trabajo en diversos grupos de cámara con la Dirección del grupo Camerata Iberia con el que ha grabado: “Songs and Dances from the spanish renaissance” (M. A. Recordings), “Música en torno al teatro de Calderón” (Jubal), Barroco del Perú (Alma Records) y “La Spagna” (Open Music). Como

solista de vihuela ha grabado: “El Maestro Luys Milán” (RTVE) y “Fantasías y diferencias” (Fonti musicali) y “Diego Pisador” (Verso).

Ha dado clases en las universidades de Salamanca, Valencia y Mexico DF, ha sido profesor de instrumentos antiguos de cuerda pulsada en el Real Conservatorio Superior de Musica de Madrid del año 2004 al año 2008. En la actualidad es profesor invitado en la Academia de Musica Antigua de la Universidad de Salamanca.



OLALLA ALEMÁN

Olalla Alemán inicia sus estudios musicales a la edad de diez años en el coro infantil del Orfeón Fernández Caballero, donde recibe sus primeras clases de solfeo y de piano. Más tarde cursa estudios de grado medio de canto en el conservatorio “Manuel Massotti Littel” de Murcia y en Madrid, en el conservatorio “Teresa Berganza”. Amplía su formación recibiendo clases de David Mason y Richard Levitt y asistiendo a numerosos cursos y clases magistrales. Posteriormente en Barcelona estudia canto Histórico con Lambert Climent y canto Clásico y Contemporáneo con Assumpta Mateu en la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMuC).

Ha colaborado con la Orquesta Barroca Catalana (Barry Sargent), con “Laberintos Ingeniosos” (Xavier Díaz), con “Forma Antiqua” (Aarón Zapico), con “Arsys Bourgogne” (Pierre Cao), con “La Tempestad” (Silvia Márquez), con la “Camerata Iberia” (Juan Carlos de Mulder) y con “La Caravaggia” (Lluís Coll).

En la actualidad colabora con el Consort de violas de gamba de la Universidad de Salamanca, con la orquesta barroca belga “B’Rock”, dirigida por Skip Sempé, “Música Temperana”, de Adrián van der Spoel y con “Graindelavoix”, de Björn Schmelzer. Desde 2005 es miembro de “Los Músicos de su Alteza”, dirigido por Luis Antonio González Marín. Ha actuado en los festivales internacionales de Torroella de Montgrí, Brujas, Amberes, Brezice (Eslovenia), Ambronay, Música Antigua Aranjuez, Úbeda y Baeza, “Misiones de

Chiquitos” (Bolivia), Lyon, Utrecht. Ha realizado grabaciones para la radio clásica belga “Klara”, la radio y la televisión eslovena y para la radio y la televisión francesa France3. También ha realizado grabaciones discográficas para los sellos: “Música Antigua Aranjuez”, Arsis, Enchiriadis, Glossa y Alpha. Ha cantado en salas como el Palau de la Música Catalana, Auditori de Barcelona, Auditorio Nacional de Madrid, Auditorio de Zaragoza, Auditorio de Santiago de Compostela, Teatro Auditorio de El Escorial, Salle Gaveau de París y salas y auditorios de Zurich, Luxemburgo, Helsinki, Hannover, Seúl, Gante, Bruselas, etc.



CONSORT DE VIOLAS DA GAMBA
DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

El Consort de violas da gamba es, junto a la orquesta barroca y el coro de cámara, una de las formaciones fundamentales de la Academia de Música Antigua de la Universidad de Salamanca. Creado hace más diez años, este grupo atiende un área de especialidad escasamente contemplada en las enseñanzas musicales de nuestro país. Así la Academia ofrece la posibilidad de recibir clases de técnica del instrumento, aun cuando el objetivo fundamental del consort es trabajar en la interpretación de la música para conjunto de violas, un repertorio esencial en la evolución del arte musical en los siglos XVI al XVIII.

El consort actúa habitualmente bajo la dirección de Itziar Atutxa si bien también ha realizado cursos y conciertos con otros de los principales instrumentistas europeos y americanos como Ventura Rico, Marianne Müller, Sarah Cunningham, Jaap ter Linde, Rainer Zipperling, Vittorio Ghielmi, Philippe Pierlot, J. Manuel Quintana o Wieland Kuijken.

Ha ofrecido numerosos programas centrados en la música inglesa y alemana para violas, muchos de ellos en colaboración con diversos cantantes e instrumentistas. Asimismo, colabora regularmente con el Coro de Cámara de la Universidad de Salamanca, con el que ha ofrecido programas como el Oficio de difuntos de 1710 de Antonio de Yanguas (1999) o los

Responsorios de tinieblas de Zelenka (2005).

En los últimos años el grupo ha trabajado especialmente en repertorio ibérico, participando en el ciclo como “Las piedras cantan” (2001), “Música y Patrimonio” (Salamanca 2002), Salamanca Jacobea (2004), o Sonidos de Sal (2005). En diciembre de 2003 el Consort fue invitado para realizar una serie de conciertos en Bogotá y Cali (Colombia), obteniendo un rotundo éxito, que se repetiría en su participación en la edición de 2006 del Festival de Chiquitos (Bolivia).

Itziar Atutxa

Sara Ruíz

María Zubikaray

Lixsania Fernández



Mal ferida va la garça

*Mal ferida va la garça,
sola va y gritos dava.
Donde la garça haze su nido,
ribericas de aquel río,
sola va y gritos dava.*

Flérida, para mí dulce y sabrosa

*Flérida, para mí dulce y sabrosa,
más que la fruta del cercado ageno,
[más blanca que la leche y más hermosa
que el prado por abril de flores lleno.
Si tú respondes pura y amorosa
al verdadero amor de tu Tirreno,
a mi majada arribarás, primero
que el cielo nos amuestre su lucero].*

Gentil cavallero

*Gentil cavallero, dadme agora un beso,
siquiera por el daño que me habéis hecho.
Venía el cavallero de Córdoba a Sevilla,
[en huerta de monjas limones cogía
y la prioresa prenda le pedía.
Siquiera por el daño que me habéis hecho].*

Dezilde al cavallero

*Dezilde al cavallero que non se quexe,
que yo le doy mi fe que non le dexe.
Dezilde al cavallero, cuerpo garrido,
que non se quexe en ascondido,
que yo le doy mi fe que non le dexe.*

Si te vas a bañar Iuanica

*Si te vas a bañar Iuanica
dime a quales baños vas.
Iuanica, cuerpo garrido.*

Passeávase el rey Moro

*Passeávase el rey moro
por la ciudad de Granada,
quando le vinieron nuevas
que Alhama era ganada.
¡Ay, mi Alhama!*

*[Las cartas echó en el fuego
y al mensajero matara,
echó mano a sus cabellos
y las sus barbas mesaba.*

¡Ay, mi Alhama! [...]

*-Para que sepáis, amigos
la gran pérdida de Alhama.*

*-Bien se te emplea, señor,
señor, bien se te empleaba
¡Ay, mi Alhama!*

*Por matar los bencerrajes,
que eran la flor de Granada,
acogiste a los judíos
de Córdoba la nombrada
¡Ay, mi Alhama! [...]*

*-Ay, si os pluguiese, mis moros,
que fuésemos a cobralla.*

*-Mas si, rey, a Alhama has de ir,
deja buen a cobro Granada.*

¡Ay, mi Alhama! [...]

Combatenla prestamente,

ella está bien defensada,
de que el rey no pudo más
volvió muy triste a Granada.
¡Ay, mi Alhama!]

Con qué la lavaré

¿Con qué la lavaré
la flor de la mi cara?
¿Con qué la lavaré,
que bivo mal penada?
Lavanse las casadas
con agua de limones;
lavome yo, cuitada,
con penas y dolores.
[Mi gran blancura y tez
la tengo ya gastada.
¿Con qué la lavaré,
que vivo mal penada?]

¿Para qué es dama, tanto quereros?

¿Para qué es dama, tanto quereros?
Para perderme y a vos perderos:
más valiera nunca veros.
[Aunque me veis en tierra ajena
allá en Canaria tengo una prenda:
no la olvidaré hasta que muera.
Si quando viene el pesar durasse
no habría mármol que no quebrasse
¿qué me hará el corazón de carne!
Si los delfines mueren de amores,
triste de mí, ¿qué harán los hombres,
que tienen tiernos los corazones?]

Si la noche haze escura

Si la noche haze escura
y tan corto es el camino
¿cómo no vents, amigo?
La media noche es pasada
y el que me pena no viene,
mi ventura lo detiene,
que nascí tan desdichada.
[Veome desamparada,
gran pasión tengo conmigo,
¿cómo no vents, amigo?]

Quién tuviesse tal poder

Quién tuviesse tal poder
que pudiesse
no querer a quien quisiesse.
Quién tuviesse libertad,
no queriendo no querer,
y quién pudiesse mover
voluntad con voluntad.
Por tener seguridad
que pudiesse
no querer a quien quisiesse.

Si me llaman, a mí llaman

Si me llaman, a mí llaman,
que cuydo que me llaman a mí,
En aquella sierra erguida
cuydo que me llaman a mí,
llaman a la más garrida.
que cuydo que me llaman a mí.

LIBRO DE MVSICA DE
VIHVELA, AGORA NVEVA
mente compuesto por Diego Pisador, ve
zino dela ciudad de Salamanca, dirigi-
do al muy alto y muy poderoso
señor don Philippe princi
pe de España nue
stro Señor.



CON PRIVILEGIO.
Esta tassado en maraucdia.

1552



COMIENCA EL SEGVN

DO LIBRO QUE TRATA DE VILLANCICOS A TRES

para cantar el que quisiere y sino tañerlos, y son para principiantes, Y otros a quatro bozes, tambien para tañer, Y otros que se cantan lastres bozes, y se canta el tiple que va apuntado encima.

Esta clau de cefolfaut lastercera entercero traite.

Sila no che haze cu
veo me delamparada

ra y tã cor to es el ca mino como no venisami go
gran passion tẽgo cenmi go como no venisami go

como no venisami go.

Si la media noche es pas
mi ventu ralo de tiene

Otro villancico
la clau va enter
cero traite.

fa da yel q me pena no viene,
per q foy muy desdichada.

Y cõ que la laua re
Lauarme yo cuytada

la flor de la mi ca ra
cõ anias y do lores

B



The songbook of Diego Pisador

On 13 October 1550, Alonso Pisador wrote a letter from Monterrey (Ourense) to his son Diego resident in Salamanca: “Away with the nonsense about the book and selling it to the printer and away with fantasy, look, you are now forty and a boy no longer.” The father’s annoyance was understandable - he was dedicated to financial affairs - seeing his oldest son as obsessed with the publication of something as banal in his mind as a music book to which he had devoted fifteen years of his life and a substantial part of his estate. Moreover, the father may not have known that Diego had converted his home in Calle de los Doctrinos street into a print workshop to take his project forward. The types were those used by the Valladolid printer Francisco Fernández de Córdoba to publish *Silva de sirenas* (1547) by

Enríquez de Valderrábano, and which he had obtained from the Italian Guillermo de Millis, also active in the publishing trade in that area. Perhaps because of that prior use of the type or the inexperience of Diego and his operators, the final result has some defects, apart from too many errata. A few months before, on 28 May, Queen Juana and Archduke Maximilian of Austria, regent with Carlos I and Prince Felipe absent, had issued the necessary printing licence, according to which the author had “worked more than fifteen years” in the composition of the work. The *Libro de música de vihuela* finally came to light in 1552, when the author must have been 42 or 43, in a volume of seven books, two of which contain eight complete masses by Josquin Desprez.

Diego’s enormous effort, both in elaborating the Book *Libro’s* content and the arduous task of printing it, gives an idea of his great love of music and the vihuela, essential to sustaining such a long process to its end. His technical musical training was certainly not at the level of such devotion, and scholars have pointed out some points at which the music does not flow as might be wished. However, the vihuela player musician made up for his compositional deficiencies with a refined instinct in selecting the examples of greatest aesthetic value from the traditional repertoire or new works. He did undoubtedly enjoy playing the instrument, but may have even more liked to sing;

thus the book takes care to indicate the sung part, sometimes on a separate line, but more usually with red figures on the same staff as the vihuela. This suggests it is the player who must sing, as Diego explained: “Red figures indicate that that voice is to be sung by the player, each of them to be intoned, the voice not ceasing to sing until it is no longer indicated”. It is easy to imagine him clinging to the vihuela, plucking its strings while murmuring the notes for example of a fantasia with the syllables of solfa or *solmisation*, the voice shifting with the frequent changes of tessitura. Very few modern vihuelists dare to play and sing polyphonic music at the same time, and never in public, not just because of the natural specialisation but also because of the difficulty of presenting the melodic lines simultaneously with fingers and voice. If Pisador did this, and everything suggests that he did, he is worthy of all our esteem as a musician. Thus the *Libro de música* is not just for *vihuela* but also to a large extent for *song* or, in other words, it is a genuine *songbook*. Moreover, like all songbooks, it is anthological in nature, a personal selection to a degree random and uneven, more revealing of the tastes - often outdated - of an author rather than the music of an age. On the other hand, personal preferences mix with didactic intentions and the wish to be truthful and unequivocal “without the confusion of glosses so that it is easier for the player to know

how the voices go on the vihuela and be able to sing them”, bringing the treaty very close to the average citizen wishing to start in the arts of the vihuela.

The very cover proclaims the dedication to the *very high and most powerful Lord Don Philippe, Prince of Spain, our Lord*, showing his coat of arms. Inside, the author enlarges the dedication, and explains why. First his thanks for the “favours received from Your Highness”, perhaps in 1543 when the Prince stayed in Salamanca for the marriage to his first wife María Manuela de Portugal, the city lavish with fiestas celebrations. Diego was municipal steward at the time, a sort of head of tax collection and control. The second was to put himself up as a teacher should supposing that the Prince “wish to alight on this exercise of the vihuela”, which certainly did not happen because, now old, King Felipe confessed that he did not know what his voice was as he had never sung and, with a maestro like Diego that would not have been possible, from the very first class. However, while the dedication was not so explicit, there is a detail pointing to Felipe II: the carol *villancico Dezilde al cavallero*, the first sung work in the collection. Just as *Mille regretz* has an enigmatic yet sure relation with Carlos V, and which is why Nicolas Gombert, Luis de Narváez, Cristóbal de Morales and other composers around the Emperor re-elaborated it in various ways,

Dezilde al cavallero was recreated by almost the same men: Gombert, Morales and particularly Antonio de Cabezón, the keyboard musician who spent his entire life with Felipe II. In both cases, the reasons for these preferences remain concealed, but the facts would seem to suggest a veiled dedication. For example, Morales, who had worked in the papal chapel, may have composed the *Dezilde al cavallero* Mass as accompaniment to his aim of entering the royal chapel, where Felipe II accepted only Flemish cantors. Gombert was already in the chapel as maestro to the boy singers *chorister*, and had more than sufficient reason to be grateful. Cabezón does not appear to refer specifically to this carol *villancico* but to something more generic with the title to his *Diferencias sobre el canto del cavallero*, but the melody he uses is exactly the same.

When Pisador's Book appeared, traditional poetry – carols *villancicos* and *romances* – was in decline in the face front of the new Italianised poetic forms – sonnets and madrigals – extolled by then for years by Boscán and Garcilaso. Each of these lyric styles went hand in hand with a conception of music and so of composition. In 1556, a volume was published in Venice entitled *Carols by various authors*, now known as the *Uppsala Songbook*, its only copy conserved in the University in that Swedish city, or the *Songbook of the Duke of Calabria* possibly because it possibly gathers

repertoire from the Vice-Regal Court of Valencia. It is the last monographic collection of polyphonic carols, that is of tradition-based poetic-musical repertoire. The author's name appears on none save the last, precisely Nicolas Gombert's five-voice elaboration of *Dezilde al cavallero*. Because of the closeness in time and aesthetic of Pisador's Book and this collection, players have correctly included some versions of the same carols *villancicos* in both sources. Seen from a distance, this places Pisador in a conservative position, although the selection admits a few pieces in more modern styles. The decision to assign a good part of the *Libro* to the Masses of Josquin Desprez, a composer who had died thirty years before, suggests the same thing: a fundamental choice of secure values, music *as always as ever* (o eternal). The theorist Juan Bermudo (1555) asserted at the time that Josquin was "the one who began music", meaning that he was the creator of the characteristic sixteenth century style. However, its conservative nature must not prevent us from perceiving the quality of the selection from that traditional repertoire, containing real treasures, polished with the passage of time. Most of these are in the first two volumes books and are the basis for this recording. In some cases, Pisador was inspired by the versions of Juan Vázquez (published in 1551 but circulating before that in manuscript form) or

perhaps of other authors, but in other cases the arrangements must be attributed directly to him.

The melancholic and nostalgic *endechas de Canaria* represent a quite uncommon genre. Their extremely simple structure comprises three mono-rhythmic verses, the third usually the consequence of the first two, following what can be considered the fundamental model: *Aunque me veis in tierra ajena, / allá en Canaria tengo una prenda: / no la olvidaré hasta que muera* (*Although you see me in foreign lands / there in the Canaries I have a darling: / I won't forget her till I die*). All the known examples with music have the same melody, constructed with three phrases of identical rhythmic structure - 2/2 + 6/4 + 3/2 - perhaps suggesting a dance pattern in their origin. Stories are told of how when the conquerors reached Hierro island, they heard the locals - the *guanches* - singing these stanzas, which always brought them tears. An *endecha* - according to the dictionary a sad song or lament - was originally a funereal genre, an elegy, and the *Canaria* sub-genre must have been this, as illustrated by one of the oldest: *¡Llorad las damas, si Dios os vala! / Guillén Peraza quedó in La Palma, / la flor marchita de la su cara* (*Cry Ladies, God bless you, / Guillén Peraza stayed in La Palma / faded the flower of his face*). The “flower of the face”, reappearing in the disturbing carol *¿Con qué la lavaré?* is, according to Juan de Mena, the “san-

gre della” (“her blood”). Perhaps the girl, the protagonist of the carol, refers to a blush, the shame of something irreparable which cannot be erased even by washing it away “with sorrow and pain”.

The frequency of female voices is notable in traditional poetry in contrast with their rarity in its learned form. That is undoubtedly due to the heritage from the old *cantigas de amigo*. A good part of this selection consists of texts for women's voices. In some cases the song can even be imagined on the lips of a specific woman and, moreover, from Salamanca: a form of *Si la noche haze escura* is what Melibea sings in the orchard, after midnight, to lighten the wait and to whose spell Calixto appears, “Oh lively melody, oh joyous time!” However, most of these voices are of anonymous women who tell no tales but who just insinuate situations and feelings in two brushstrokes which express much while saying almost nothing. *Gentil cavallero* apparently deals with a novice surprised by a gentleman “in an orchard of nuns” who asks her for at least a kiss “for the damage” caused him. If “for a good understander, few words” according to the refrain gathered by maestro Gonzalo Correas, then the carol *villancico* is a genre for those who understand well. So, what to think or imagine of the girl who believes that they are summoning her “in those upstanding hills” when calling on “the most comely prettiest”? The title is

sometimes enough to place us in a long tradition and so to enable us to imagine the rest. This does not in fact refer to a carol *villancico* but to the French chanson *Mon pere aussi ma mere ma voulu marier*, whose vocal original is unknown to us beyond a scant concordant with a lute manuscript giving the even briefer title *Mon pere si ma marie*. It will never be known how a French song so little known came into Diego Pisor's hands. Nonetheless the title is sufficient to learn that it was a variation of the *malmaridada*, so much glossed in European poetry, with one poet going so far as to exclaim, *Oh, mismatched beauty / into what hands have you fallen! / by poets treated worse / than by your husband*.

In contrast with the concentrated lyricism of the carols *villancicos*, the *romance* is the narrative form *par excellence*, while not signifying too many words or too few feelings. There is just one example here, although it is among the best of the time. Atypically, this is a *romance* with a refrain, the exclamation *¡Ay mi Alhama!*, the repetition of which heightens the lyrical intensity as the text moves on. It tells of events in 1482 when Christian troops under don Rodrigo Ponce de León took the city of Alhama, beginning the war which would end ten years later with the fall of Granada. It does not however narrate the bellicose facts but rather their echo in Granada itself and in the ruler Muley Hazem. The chronicler-novelist

Ginés Pérez de Hita (1591) wrote an interesting commentary on this: "This romance was made in Arabic on the occasion of the loss of Alhama, something very sad and painful in that tongue, to the point where it was forbidden in Granada, not to be sung, because each time it was heard anywhere it provoked tears and pain." There is something strange here: if the Moors sang an Arabic text with this melody structured into four phrases and a refrain, that would mean that their musical culture was closer to the Christian one than is usually said and, indeed, some distance from what is now claimed to be genuine Andalusian music.

Although to a much smaller degree, the *Libro* gathers poetry and music from outside this traditional line, but it is seen how the author is less secure in the new styles. The second-last piece in the collection, without text and no sung voice shown in red, is entitled *Canción Francesa Sparsi sparcium lleva un poco de grosa por no yr tan llano (French Chanson Sparsi sparcium takes a bit of gloss to not to be so plain)*. It is however not a French work but rather sonnet CLXI from Petrarch's *Canzoniere*, *O passi sparsi, o pensier' vaghi et pronti*, set to music by another Italian, Sebastiano Festa, who died hardly aged 30 in Rome in 1524. It is not known whether this author was in any way related to Costanzo Festa but anyway both were involved along with Verdelot, Carpentras

and Pisano in the movement which would lead to the madrigal in the decade from 1520 to 1530, in the chapel of Pope Leon X. His madrigal *O passi sparsi* tuvo was enormously widespread both in manuscript and printed form, but because the author was dead and there was another more famous Festa, sources attribute it to the latter or leave it as anonymous. Pisador knew it from one of the anthologies published in Paris by Pierre Attaignant in 1533 and 1549 or, more probably, in some manuscript version for lute, perhaps in the same notebook as *Mon pere aussy ma mere* printed by Pisador two pages earlier. What is certain in any sense is that the source was French, leading the vihuela player to an error. It is also certain that the source of *Io ti vorria contar la pena mia* is the printed *Canzone Villanesche di Vincenzo Fontana, a tre voci, alla napolitana, novamente poste in luce. Libro Primo* (Venice, Antonio Gardane, 1545). The reason is obvious: the six *villanesca* songs beginning Pisador's seventh book are in that collection. The printed version, the only published work and virtually the only one known to us of Vincenzo Fontana, was enormously successful and widespread thanks to the liveliness and plasticity of its language. However, for the most demanding musicians, the polyphonic texture left a great deal to be desired according to the rules of counterpoint, so many chose to arrange

these *villanescas* for four voices, more in accordance with refined polyphonic orthodoxy. Orlando di Lasso was one of these arrangers, so that modern choruses sing Fontana's *villanescas* thanks to his version. Pisador however found writing for three, with frequent parallel movements in octaves and fifths, a very straightforward procedure for the vihuela, beyond criticism, so that a transcription hardly changes the notes of the original. One of Diego's few incursions as composer into the new style was in *Flérida, para mi dulce and y sabrosa* (*Flérida, sweet and tasty to me*) appearing with the title of *Sonnet* and subtitled *Otra sonada de otras endechas* (*Other music of another endechas*). It is strictly speaking neither sonnet nor endechas but rather just two verses of a famed royal octave from Garcilaso's *Égloga III* published in 1543. The piece's extreme brevity makes it a mere exercise for beginners and shows very clearly that these terrains were not the most adequate for Pisador's art. Finally, the *Libro*—and this recorded selection—gathers other more abstract music, purely instrumental or apparently somewhat distant from song and literary texts. “Apparently” because investigation around the *Pavana muy llana* (*most plain pavane*)—often because dance music was frequently instrumental—reveals a contemporary strophic form also called *pavana* whose most particular structure (12A 12B 12B 12A 4C 4C 12C) adjusts perfectly to

this music and not to any other. Giuseppe Fiorentino has recently explained the reason for this existence of this -and other- ternary pavaues in Spain, when the form was for a long time, throughout Europe, without exception a binary dance. That was the upshot of a confusion generated in the Vice-Regal Court in Valencia of the Duke of Calabria with the advent of the first pavaues and galliards from Italy. On the other hand, the harmonies of this pavane reproduce a form of polyphonic improvisation practiced in Italy and in Spain which would crystallise in the pattern of the *folia*, the most fertile musical germ in the West, present from before 1500 until our time, via Marais, Bach or even Beethoven's Fifth. Such a host of potentialities are enclosed in this simple piece whose author sought to make it as *plain* as possible, that is devoid of any gloss, to encourage incipient players. Good Diego did not realise that he was writing the most-glossed archetype in five hundred years. The fact is that the grace of this music is in the gloss, variation and improvisation because, although there is nothing new under the sun, anyone who is intelligent can each day find new, interesting facets in the sounds this otherwise lapsed world teems with. The hazards of verbiage and banality, from which Pisador fled, lie in wait but wise and discreet musicians know how to gloss without adding a single note. Two splendid examples are offered here:

Recercada IV by Diego Ortiz from Toledo and, above all, the *Diferencias sobre el canto del cavallero*, variations by Antonio de Cabezón from Burgos. Alongside these masterpieces, Diego Pisador's *Diferencias sobre las bacas* or *Fantastias* may seem tame. So be it It doesn't matter. We will always be left with the refinement of the traditional carols he so rightly gathered in his book. In short, his effort was worth it and, four and a half centuries on, we can say to the serious and practical Alonso Pisador that his son's *nonsense* continues to interest us while of so many *important* things of that time nothing is remembered.

PEPE REY

Translation: Gordon Burt

JUAN CARLOS DE MULDER

Born in Lima, Juan Carlos de Mulder studied at the conservatories in Madrid, The Hague and Toulouse.

He has worked as continuo in Baroque opera productions and oratorios under the direction of Philippe Herrewége, Jean-Claude Malgoire, Nigel Rogers, Jordi Savall and Eduardo López Banzo among others.

In the chamber music field, he has collaborated with the Albicastro Ensemble, Hesperion XX, La Romanesca, Orphenica Lyra, and is currently engaged with groups such as Speculum, Al ayre español, Accademia del piacere, La folia, Musicos del Buen Retiro, Trulla de voces, Capella de Ministrers, etc.

He has made more than fifty recordings of early music, from the middle-ages to pre-classicism.

Juan Carlos de Mulder has composed for the National Classical Theatre Company (Moliere's *Misanthropist*, *Life's a Dream* by Calderón), Adolfo Marsillach's "A night with the Classics", and poetry and music recitals with Carlos Hipólito, Arturo Querejeta, María Jesús Valdés, Adolfo Marsillach and Amparo Rivelles.

He currently combines his work in a variety of chamber groups with the direction of the group Camerata Iberia with which he has recorded "Songs and Dances from the Spanish Renaissance" (M. A. Recordings), " Music in

the theatre of Calderón" (Jubal), Peruvian Baroque (Alma Records) and "La Spagna" (Open Music). As vihuela soloist, he has recorded "El Maestro Luys Milán" (RTVE), "Fantasías y diferencias" (Fonti musicali) and "Diego Pisador" (Verso).

He has imparted classes in the universities of Salamanca, Valencia and Mexico City, and taught early plucked string instruments at the Royal Senior Conservatory of Music in Madrid from 2004 to 2008. He is currently guest lecturer at the Early Music Academy in the University of Salamanca.

OLALLA ALEMÁN

Olalla Alemán began her musical studies aged ten in the Orfeón Fernández Caballero children's choir where she received her first solfeggio and piano classes. She later studied mid-grade singing at the "Manuel Massotti Littel" conservatory in Murcia and in Madrid at the "Teresa Berganza" conservatory. She enlarged her training with classes from David Mason and Richard Levitt and attended many courses and master classes. Then, in Barcelona, she studied Historic Singing with Lambert Climent and Classic and Contemporary Singing with Assumpta Mateu at the Catalonia Senior School of Music (ESMuC).

She has collaborated with the Catalan Baroque Orchestra (Barry Sargent), with "Laberintos

Ingeniosos” (Xavier Díaz), “Forma Antiqua” (Aarón Zapico), “Arsys Bourgogne” (Pierre Cao), “La Tempestad” (Silvia Márquez), “Camerata Iberia” (Juan Carlos de Mulder) and with “La Caravaggia” (Lluís Coll).

She is currently working with the Salamanca University Consort of violas de gamba, with the Belgian Baroque Orchestra “B’Rock” directed by Skip Sempé, Adrián van der Spoel’s “Música Temparana” and Björn Schmelzer’s “Graindelavoix”. She has been a member since 2005 of “Los Músicos de su Alteza” directed by Luis Antonio González Marín. She has performed at the international festivals of Torroella de Montgrí, Bruges, Antwerp, Brezice (Slovenia), Ambronay, Música Antigua Aranjuez, Úbeda and Baeza, “Misiones de Chiquitos” (Bolivia), Lyon and Utrecht. She has recorded for “Klara” Belgian classical radio, Slovenian radio and television and for French radio and television France3. She has also made recordings for the “Música Antigua Aranjuez”, Arsis, Enchiriadis, Glossa and Alpha labels. She has sung in halls like the Catalan Palau de la Música, the Barcelona Auditorium, the National Auditorium in Madrid, the Zaragoza Auditorium, the Santiago de Compostela Auditorium, the Theatre Auditorium in El Escorial, Salle Gaveau in París and halls and auditoriums in Zurich, Luxembourg, Helsinki, Hanover, Seoul, Ghent, Brussels, etc.

THE SALAMANCA UNIVERSITY VIOLA DA GAMBA CONSORT

Along with the Baroque orchestra and the chamber choir, the Consort of Violas da Gamba is one of the fundamental ensembles of the Salamanca University Academy of Early Music. Created some ten years ago, the group deals with a specialty which is little catered for in this country’s musical education. Thus the Academy makes it possible to receive classes in instrumental technique although the consort aims basically to perform viola ensemble music, an essential repertoire in the development of the musical art in the sixteenth to eighteenth centuries.

The consort usually performs under the direction of Itziar Atutxa although it has also offered courses and concerts with other leading European and American instrumentalists such as Ventura Rico, Marianne Müller, Sarah Cunningham, Jaap ter Linde, Rainer Zipperling, Vittorio Ghielmi, Philippe Pierlot, J. Manuel Quintana or Wieland Kuijken.

Many of its programmes have focused on English and German viola music, often in collaboration with a range of singers and players. It also collaborates regularly with the Salamanca University Chamber Choir with which it has performed programmes such as the 1710 Office for the Dead by Antonio de

Yanguas (1999) or Zelenka's *Tenebrae Responses* (2005).

The group has worked particularly in Iberian repertoire, participating in cycles like "Las piedras cantan" (2001), "Música y Patrimonio" (Salamanca 2002), the Salamanca

Jacobea (2004) or *Sonidos de Sal* (2005). In December 2003, the Consort was invited to perform a series of concerts in Bogotá and Cali in Colombia with resounding success, which was repeated at the 2006 Chiquitos Festival in Bolivia.



The wounded heron

*The wounded heron
goes alone and cried.*

*Where the heron makes it nest,
on the banks of that river,
it goes alone and cried.*

Flérida, for me sweet and tasty

*Flérida, for me sweet and tasty,
more than the fruit of the distant fenced place,
[whiter than milk and more beautiful
than the April field filled with flowers.
If you respond, pure and loving
to the true love of your Tirreno,
you'll come to my fold, first
the heaven will show us its morning star].*

Kind gentleman

*Kind gentleman, kiss me now,
perhaps for the damage you have done me.
The gentleman came from Córdoba to Seville,
[in the nuns' garden gathering lemons
seeking surety from the Prioress.
perhaps for the damage you have done me].*

Tell the gentleman

*Tell the gentleman not to complain,
I promise him I'll not leave him.
Tell the gentleman, comely body,
not to conceal his plaint,
I promise him I'll not leave him.*

If you're going to bathe Iuanica

*If you're going to bathe Iuanica
tell what bath you go to.
Iuanica, comely body.*

The Moorish king was strolling

*The Moorish king was strolling
through the city of Granada,
when the news came to him
that Albama had been taken.
Oh my Albama!
[He threw the letters into the fire
and killed the messenger,
put his hands to his head
and tore his beard.*

*Oh my Albama! [...]
- For you to know, friends
the great loss of Albama.*

*- Be well employed, sir,
Sir, be well employed
Oh my Albama!
For killing the Bencerrajes,
who were the flower of Granada,
you received the Jews
named Córdoba*

*Oh my Albama! [...]
- Oh, if you please, my Moors,
were we to take it.*

*-But yes, king, you must go to Albama,
let Granada be.*

*Oh my Albama! [...]
Combat it quickly,*

*it is well defended,
the king could no more
and returned saddened to Granada.
Oh my Alhama!*

With what shall I wash it

*With what shall I wash it,
the flower of my face?
With what shall I wash it,
living with pain?
Wash the brides
with lemon water;
I'll wash my cares,
with punishment and pain.
[My great white and face
is now well wasted.
With what shall I wash it,
living with pain?]*

Why, lady, to love you so?

*Why, lady, to love you so?
To lose myself, and you:
better would it have been never to have seen you.
[Although you see me in foreign land
there in Canarias I have a darling:
I won't forget her until I die.
If the pain when it comes lasts
there would be no marble which would break
What will harden my heart!
If dolphins die of love,
I'm so sad. What will men do
whose hearts are tender?]*

If the night darkens

*If the night darkens
and the path is so short
why do you not come, friend?
After midnight
and he who pains me does not come,
my venture, I born so despairing,
detains him.
[I feel unprotected,
great passion with me,
why do you not come, friend?]*

Who has such power

*Who has such power
who can
not love the one who loves.
Who has such freedom,
not wanting not to love,
and who could move
will with will.
Being certain
that they could
not love the one who loves.*

If they call me, call me

*If they call me, call me,
I take care that they call me,
In those upright hills
I take care that they call me,
they call the most elegant.
I take care that they call me.*

Grabación / Recording
Sala de ensayos.
Hospedería de Fonseca, Salamanca.
Junio de 2007

Toma de sonido / Recording engineer
José Miguel Martínez

Edición Digital / Digital editing
Pilar de la Vega

Coordinación musical / Musical coordination
Juan Carlos de Mulder

Producción / Production
José Miguel Martínez, Pilar de la Vega

Comentarios / Texts
Pepe Rey

Traducción / Translation
Gordon Burt

Foto / Photo
Egido Pablos

Diseño gráfico / Design
Egido Pablos, Pilar de la Vega

Coordinación técnica / Technical coordination
Luis Barrio, Bernardo García-Bernalt y M^a Ángeles Román.
Academia de Música Antigua. Servicio de Actividades Culturales.

Portada / Cover
Juan del Junco. Detalle de “Jaramago” (2008)
Colección de Fotografía de la Universidad de Salamanca

PORTUS MUSICE
ACADEMIA DE MÚSICA ANTIGUA
SERVICIO DE ACTIVIDADES CULTURALES
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
TEL: + 34 923 29 44 80
FAX: + 34 923 29 46 96
academia@usal.es
<http://sac.usal.es>

VERSO
APARTADO DE CORREOS 10265
28080 MADRID - ESPAÑA
TEL: + 34 91 446 90 94
MÓVIL: + 34 616 27 30 41
verso@verso.es
www.verso.es

© 2009 UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
(P) 2009 CLASSIC WORLD SOUND

Diego Pisador. *Gentil Caballero*

Libro de música de vihuela. Salamanca 1552

1. **Fantasia** D. Pisador [1:50]
2. **Mal ferida va la garça** (villancico) D. Pisador [1:30]
3. **Sparsi Sparcium** (canción francesa) D. Pisador [2:30]
4. **Flérida para mi dulce y sabrosa** (soneto) D. Pisador [1:26]
5. **Fantasia sobre mi la sol mi fa** D. Pisador [2:07]
6. **Gentil cavallero dadme agora un beso** (villancico) D. Pisador [1:54]
7. **Dezilde al cavallero** (villancico) D. Pisador/
Diferencias sobre el canto del cavallero A. de Cabezón [5:23]
8. **Si la noche haze oscura** (villancico) D. Pisador [2:11]
9. **Si te vas a bañar Iuanica** (villancico) D. Pisador/Anónimo [2:33]
10. **Las bacas con sus diferencias para discantar** D. Pisador/L. Venegas de Henestrosa [5:23]
11. **Passeavase el rey Moro** (romance) D. Pisador [3:59]
12. **Pavana muy llana para tañer** D. Pisador/Recercada IV D. Ortiz [2:06]
13. **Con qué la lavaré** (villancico) D. Pisador/Anónimo [3:52]
14. **Mon pere aussí ma mere ma voulu marier** (canción francesa) D. Pisador [1:59]
15. **Dezilde al cavallero** (villancico) N. Gombert [4:13]
16. **Toti voria contar** (villanesca) D. Pisador [1:22]
17. **Para qué es dama tanto quereros** (endechas de Canaria) D. Pisador [3:41]
18. **Fantasia sore la sol fa mi re** D. Pisador [1:59]
19. **Si la noche haze oscura** (villancico). Anónimo [3:25]
20. **Quién tuviesse tal poder** (villancico) D. Pisador [2:04]
21. **Si me llaman, a mí llaman** (villancico) D. Pisador/A. de Mudarra [2:33]

Verso

Textos en Español
Texts in English

Grabación realizada en la sala de ensayos de la Hospedería de Fonseca en Salamanca. Junio de 2007

Toma de sonido, edición digital y masterización: Pilar de la Vega y José Miguel Martínez
Coordinador musical: Juan Carlos de Mulder
Comentarios: Pepe Rey
Diseño de portada: Egido Pablos
Fotografías: Egido Pablos
Realización Gráfica: Pilar de la Vega
Traducción: Gordon Burt

Producción: Pilar de la Vega y José Miguel Martínez

Portada: Juan del Junco
Detalle de "Jaramago" (2008)
Colección de Fotografía de la Universidad de Salamanca

Duración total: 59:18
VRS 2071 - DDD

© 2009 Universidad de Salamanca
(P) 2009 Classic World Sound

Duración total: 59:18

VRS 2071



UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Academia de Música Antigua
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Verso

Marca registrada de
Banco de Sonido
Madrid, España

DDD

COMPACT
DISC
DIGITAL AUDIO



8 436009 800716

Fabricado en España