

Silva de sirenas
Enriquez de Valderrábano

John Griffiths, vihuela



Silva de sirenas, Enríquez de Valderrábano
John Griffiths, vihuela

1. Fantasia sobre un benedictus (va090)	2:22
2. Soneto (va151)	1:11
3. Fantasia que va remedando al motete de queramus cum pastoribus (va115)*	3:35
4. Fantasia sobre un benedictus de la misa de Mouton tua est potentia del final (va103)*	2:36
5. Soneto. Viva la Margarita (va163)	2:13
6. Fantasia sobre un pleni (va107)	2:44
7. Fantasia del primer tono (va110)*	2:33
8. Et resurrexit (va130)*	1:24
9. Fantasia del primero tono (va105)*	3:36
10. Per illud ave de Josquin (va135)*	1:50
11. Fantasia (va089)	1:57
12. Fuga a tres (va001)*	2:20
13. Diferencias sobre el tenor de Conde Claros (va167)*	9:52
14. Soneto (va153)	1:49
15. Agnus Dei sobre el canto llano mi fa re sol fa mi (va003)	1:44
16. Agnus Dei a tres de Morales (va123)	2:33
17. Fantasia contrahecha a otra extranjera (va096)	3:23
18. Soneto (va152) [Francesco da Milano]	1:29
19. Fantasia 12 del quinto tono (va099)*	2:18
20. Benedictus que diferencia el canto llano de muchas maneras (va004)	2:04
21. Fantasia 4 sobre la entrada de un baxa (va091)	3:15
22. Fantasia 5 del tercer tono (va092)	4:41

Total: 61:29

The call of the sirens

Every new discovery connected with the book *Silva de sirenas* (Valladolid, 1547), composed and compiled by Fernando Enríquez de Valderrábano, appears to tighten the links between the vihuelist, his patron Francisco de Zúñiga y Avellaneda, IV Count of Miranda, and his palace in Peñaranda del Duero on the Castilian plains. As knowledge deepens, the role of his patron appears increasingly influential, this Spanish grandee whose reputation as an arbiter of musical taste had gained him a reputation among prestigious musicians throughout Spain, despite the remoteness of his residence. He was highly praised, for example, by Bermudo in his *Declaración de instrumentos musicales* in 1555.

The earliest information concerning Enríquez de Valderrábano dates from 1542 and it is quite possible that his life extended long after the death of his patron who is thought to have died in 1560 or early 1561. Francisco de Zúñiga, was born early in the century, becoming count in 1536 on the death of his homonymous father, and maintaining his residence in the family palace where he had grown up, located remotely in a small town 120 km to the east of Valladolid. Valderrábano was in the count's service from at least 1544, and even though one of the count's household *criados*, it is not impossible that there may have been some familial connection given that surname of the count's mother was also Enríquez. In fact, he was present at the death of María Enríquez in 1544 and was able to certify it as a witness.

Just as recent research is starting to remove the enigmatic shroud that has veiled Valderrábano's existence until now, the sombre hue that envelops much of his music becomes ever more comprehensible when seen in the context of the reclusive count, understanding the relationship with the context of the count's life. Only few details of the count's life are known, but the evidence suggests that his social reticence may have been the result of a physical deformity, and this may be at the root of his preference to stay in his idyllic country residence. It may also explain the somewhat melancholy nature of Valderrábano's music, equally as introspective as idiosyncratic. In the Prologue of *Silva de sirenas*, Valderrábano also reveals the count to have

been a vihuelist himself, quite possibly Valderrábano's duet partner. The palace, moreover, was set up with what appears to have been a square music room with a vaulted ceiling, and walls of four metres in length, an ideal acoustic for the instrument.

Despite this inward image, it also needs to be remembered that Francisco de Zúñiga was a Grandee of Spain and thus among the highest ranked nobles of the empire. Although he seems to have preferred the solitude of his palace and spending as much time there as possible, he also maintained a town residence in Valladolid for whenever duty called. It is likely that Valderrábano would have accompanied him on his sojourns in the flourishing urban centre, and equally likely that city stays would have brought him into contact with other vihuelists resident there, such as Luis de Narváez.

The title *Silva de sirenas* is drawn from Homer's *Odyssey*. It was this bewitching "call of the sirens" that was to seduce Ulysses and to detain him under their spell. *Silva de sirenas* is a large volume containing 171 works predominantly for solo vihuela, but including works for vihuela and voice and for two vihuelas. It contains many intabulations of vocal polyphony for all the instrumental and vocal combinations in the collection. Most of the works on this recording, however, are selected from among Valderrábano's original compositions, mainly abstract compositions, variations, and some miscellaneous pieces.

The largest group of works represented here are Valderrábano's little explored fantasias. From a total of thirty-three, eleven fantasias are recorded here, eight for the first time. They are often regarded as idiosyncratic works, due to their sparing use of imitative counterpoint, their long phrases, and the relatively small number of internal cadences to mark structural divisions. Even their individuality impedes comparison with works by other vihuela and lute composers, it should not detract from the high quality of these compositions.

One of the most unusual features of Valderrábano's fantasias is that more than half of them—nineteen of the thirty-three—are parody fantasias modelled on works by other composers, thus incorporating varying amounts of borrowed music. One of the four that borrows from

instrumental compositions is the *Fantasia contrahecha a otra extranjera* [va096, track 17] in which a passage of nearly forty bars is drawn from various fragments of a lute fantasia by Alberto da Ripa, first published in 1536. As in all of Valderrábano's parodies, the borrowed material is seamlessly woven into the musical fabric and cannot be easily distinguished. The *Fantasia sobre vn benedictus de la misa de Mouton tua est potentia* [va103, track 4] is based on a mass section by Jean Mouton, quoted at both the beginning and the end. Also based on music by Mouton is the first of the *Dos fantasias que van remedando al motete de queramus cum pastoribus* [va115, track 3], the first of two that draws from Mouton's motet *Queramus cum pastoribus* and that provides the music for the first third of the work. The models for his *Fantasia sobre un Benedictus* [va090, track 1] and *Fantasia remedando a vn pleni de vna misa de Bauldoin* [va107, track 6] have not been identified. The *Fantasia sobre la entrada de un baxa* [va091, track 21], on the other hand, draws from the opening of a renowned basse dance with the brief theme recurring several times through the work. Stylistically, these parody works are inseparable from the remaining five freely composed fantasias.

Soneto appears to have been the title that Valderrábano used for pieces whose origin was unknown to him, or that he was otherwise unable to classify. Some of these pieces are arrangements of vocal music such as the *Soneto Viva la Margarita* [5], a literal intabulation of a three-voice chanson published in Paris by Pierre Attaingnant in 1529. Similarly, the *Soneto* [va152, tr. 18] is a modified version of a *Recercar* by Francesco da Milano (Ness15) first published in 1536. Nothing is known of the origins of the remaining two *sonetos* [2, 14] but their style suggests that they also could be derived from lute works.

Among other original compositions is the *Fuga* [12] that the author gave pride of position as the opening work in *Silva de sirenas*. It is the first of two strict canons in three voices, and unique in the vihuela repertoire. Above the initial tenor, the two further voices enter at a fifth and an octave above. With this work, Valderrábano no doubt sought to earn his credentials as a learned composer worthy of attention. Complementing the *Fuga* is an extraordinary set of forty-four *Diferencias sobre el tenor de Conde Claros* [13], variations in which Valderrábano shows

his preference for engaging in intricate polyphonic interplay over the repeated six-bar *Conde Claros* formula, although a certain element of instrumental bravura is also present.

A further five intabulations of passages from masses and motets complement the original works. In only two or three polyphonic voices, the mass sections consist of two *Agnus Dei* settings [15, 16], an *Et resurrexit* [8], and an anonymous but ingenious *Benedictus* [20] whose six-note cantus firmus, initially g–a–f–b^b–a–g is repeated nine times, first ascending by stepwise to d, and then descending to its starting point. The *Per illud ave* [10] duo from Josquin's motet *Benedicta es regina caelorum*, with its cascading series of parallel thirds at the end.

Soterraña Aguirre and John Griffiths

John Griffiths

John Griffiths started to play historical plucked instruments in the early 1970s. Since then his career has been built as both a scholar as well as a performer. He has been one of the modern pioneers of the vihuela, giving his first recital in Melbourne in 1974. He has lectured and performed throughout Australasia, Asia, Europe, South America and the USA. He works as a freelance performer and researcher, although he is still an honorary Professor at the University of Melbourne and holds a research position at the Centre d'Etudes Superieures de la Renaissance in Tours. He sees his performing activities as an extension of his research work, exploring little-known repertory and other aspects of historical instrumental practice. He is a Fellow of the Australian Academy of the Humanities, an Oficial de la Orden de Isabel la Católica, a Member of the Order of Australia, and vice-president of the International Musicological Society

Una silva de sirenas

Cada nuevo descubrimiento relacionado con el libro *Silva de sirenas* (Valladolid, 1547), compuesto y recopilado por Fernando Enríquez de Valderrábano, parece estrechar los lazos entre el vihuelista, su mecenas Francisco de Zúñiga y Avellaneda, IV Conde de Miranda, y su palacio de Peñaranda del Duero ubicado en la meseta castellana. A medida que nuestros conocimientos se van profundizando, aparece cada vez más decisivo el papel del conde, cuya reputación como árbitro del gusto musical había ganado fama entre músicos prestigiosos de toda España, a pesar de la lejanía de su residencia. Fue muy alabado, por ejemplo, por Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales* en 1555.

Los primeros datos sobre Enríquez de Valderrábano datan de 1542 y es posible que su vida se prolongara mucho después de la muerte de su mecenas fallecido en 1560 o inicios del 61. Francisco de Zúñiga nació a principios de siglo, convirtiéndose en conde en 1536 a la muerte de su padre homónimo, y manteniendo su residencia en el palacio familiar donde se había criado, en una pequeña localidad situada a 120 km al este de Valladolid. Valderrábano, que estuvo al servicio del conde como su criado, no es imposible que tuviera alguna conexión familiar dado que el apellido de la madre del conde era también Enríquez. De hecho, cuando María Enríquez muere en 1544, como testigo presencial estaba el vihuelista.

Tal como las recientes investigaciones empiezan a quitar el enigmático velo que ha oscurecido hasta ahora la existencia de Valderrábano, el sombrío matiz que envuelve gran parte de su música se hace cada vez más comprensible, entendiéndolo en simbiosis con el contexto del conde recluido. Se conocen pocos detalles de la vida del Francisco de Zúñiga, pero los indicios sugieren que su reticencia social puede ser el resultado de una deformidad física, y esto puede estar en el origen de su preferencia por permanecer en su idílica residencia rural. También puede explicar la naturaleza algo melancólica de la música de Valderrábano, tan introspectiva como idiosincrásica. En el Prólogo de *Silva de sirenas*, Valderrábano también revela que el propio conde era vihuelista, muy posiblemente su cómplice al tocar a dúo. El palacio, además, estaba



dotado de lo que parece ser una sala de música cuadrada con techo abovedado, y paredes de cuatro metros de longitud, una acústica ideal para el instrumento.

A pesar de esta imagen introspectiva, también hay que recordar que Francisco de Zúñiga era uno de los grandes de España y se encontraba entre los nobles de mayor rango del imperio. Aunque parece que prefería la soledad de su palacio en Peñaranda de Duero, también mantenía una residencia urbana en Valladolid para cuando el deber le llamaba. Es probable que Valderrábano le acompañara en estas estancias en el floreciente centro urbano, e igualmente probable que estas estancias en la ciudad le pusieran en contacto con otros vihuelistas residentes en ella, como Luis de Narváez.

El título *Silva de sirenas* está tomado de la Odisea de Homero en la que la “silba de las sirenas” sedujo a Ulises y lo retuvo bajo su hechizo. *Silva de sirenas* es un gran volumen que contiene 171 obras, principalmente para vihuela sola, pero también para vihuela y voz, y para dos vihuelas. Contiene muchas intabulaciones de polifonía vocal para todas las combinaciones instrumentales y vocales de la colección. Sin embargo, la mayoría de las obras que en este registro se presentan están seleccionadas entre las composiciones originales de Valderrábano, principalmente creaciones abstractas, variaciones y algunas piezas misceláneas.

El grupo más numeroso de obras representadas aquí son las fantasías de Valderrábano, composiciones poco exploradas. De un total de treinta y tres, se registran once, ocho por primera vez. A menudo se consideran obras idiosincráticas, debido a su escaso uso del contrapunto imitativo, sus largas frases y el número relativamente pequeño de cadencias internas que marcan las divisiones estructurales. Aunque sus características particulares impidan la comparación con las obras de otros compositores de vihuela y laúd, ello no debería restarle valor a la alta calidad de estas composiciones.

Una de las características más inusuales de las fantasías de Valderrábano es que más de la mitad de ellas—diecinueve de las treinta y tres—son parodias, modeladas sobre obras de otros

compositores, que incorporan diversas cantidades de música prestada. Una de las cuatro que se sirven de creaciones instrumentales preexistentes es la *Fantasia contrahecha a otra extranjera* [va096, n° 17] en la que un pasaje de casi cuarenta compases se extrae de varios fragmentos de una fantasía para laúd de Alberto da Ripa, publicada por primera vez en 1536. Como en todas las parodias de Valderrábano, el material prestado está perfectamente entretelado en la textura musical, difícil de distinguir de su música original. La *Fantasia sobre un benedictus de la misa de Mouton tua est potentia* [va103, n° 4], se basa en una sección de una misa de Jean Mouton, citado al comienzo y al final. También basada en música de Mouton es la primera de las *Dos fantasías que van remedando al motete de queramus cum pastoribus* [va115, n° 3], en la que el motete sirve para el primer tercio de la obra. Los modelos de la *Fantasia sobre un Benedictus* [va090, n° 1] y de la *Fantasia remedando a un pleni de una misa de Bauldoin* [va107, n° 6] no han sido identificados. La *Fantasia sobre la entrada de un baxa* [va091, n° 21], por su parte, se inspira en el inicio de una famosa danza baja y el breve tema se repite varias veces a lo largo de la obra. Estilísticamente, estas creaciones paródicas son inseparables de las cinco fantasías restantes, compuestas libremente.

Soneto parece haber sido el término que Valderrábano utilizó para piezas cuyo origen le era desconocido, o que no podía clasificar de otra manera. Algunas de estas piezas son arreglos de música vocal, como el *Soneto Viva la Margarita* [5], una intabulación literal de una chanson a tres voces publicada en París por Pierre Attaingnant en 1529. Asimismo, el *Soneto* [va152, n°18] es una versión modificada de un *Recercar* de Francesco da Milano (Ness15) publicado por primera vez en 1536. No se sabe nada de los orígenes de los dos sonetos restantes [2, 14], pero su estilo sugiere que también podrían derivar de obras para laúd.

Entre otras composiciones originales se encuentra la *Fuga* [12] a la que el autor otorgó la posición privilegiada como obra de apertura en *Silva de sirenas*. Es el primero de los dos cánones estrictos a tres voces, y único en el repertorio de vihuela. Por encima del tenor inicial, las otras dos voces entran a una quinta y una octava superior. Con esta obra, Valderrábano pretendía sin duda ganarse sus credenciales como compositor erudito digno de respeto. La Fuga

se complementa con un extraordinario conjunto de cuarenta y cuatro *Diferencias sobre el tenor de Conde Claros* [13], variaciones en las que Valderrábano muestra su preferencia por el intrincado juego polifónico sobre la repetida fórmula de seis compases de *Conde Claros*, aunque también está presente un cierto elemento de bravura instrumental.

Otras cinco intabulaciones de pasajes de misas y motetes complementan las obras originales. En solo dos o tres voces polifónicas, las secciones de misa consisten en dos arreglos del *Agnus Dei* [15, 16], un *Et resurrexit* [8], y un anónimo pero ingenioso *Benedictus* [20] cuyo *cantus firmus* de seis notas, inicialmente sol-la-fa-si^b-la-sol se repite nueve veces, primeramente ascendiendo nota por nota hasta re, y luego descendiendo a su punto de partida. El dúo *Per illud ave* [10] del motete *Benedicta es regina caelorum* de Josquin está marcado por su serie el pasaje de terceras paralelas que crearán la cascada final.

Soterraña Aguirre y John Griffiths

John Griffiths

John Griffiths comenzó a tocar instrumentos históricos a principios de los años setenta. Desde entonces, su carrera se ha desarrollado tanto como investigador como intérprete. Ha sido uno de los pioneros modernos de la vihuela, dando su primer recital en Melbourne en 1974. Ha dado conferencias y ha actuado por toda Australasia, Asia, Europa, Sudamérica y Estados Unidos. Ahora es intérprete e investigador independiente, aunque sigue como honorífico en la Universidad de Melbourne e socio investigador en el Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance de Tours. Utiliza sus actividades de intérprete como una extensión de su trabajo musicológico, explorando repertorio poco conocido y otros aspectos de la práctica instrumental histórica. Es Fellow of the Australian Academy of the Humanities, oficial de la Orden de Isabel la Católica, Member of the Order of Australia y vicepresidente de la Sociedad Internacional de Musicología.



Correspondence of the fantasias and sonetos with the transcriptions by Emilio Pujol
in:

Correspondencia entre las fantasías y sonetos y las transcripciones de Emilio Pujol en:
Enríquez de Valderrábano, *Silva de sirenas* (Monumentos de la Música Española 22-23,
Barcelona, 1965):

va089 - Fantasía II
va090 - Fantasía III
va091 - Fantasía IV
va092 - Fantasía V
va096 - Fantasía IX
va099 - Fantasía XII
va103 - Fantasía XVI
va105 - Fantasía XVIII
va107 - Fantasía XX
va110 - Fantasía XXIII
va115 - Fantasía XXVIII
va151 - Soneto XVI
va152 - Soneto XVII
va153 - Soneto XVIII
va163 - Soneto XXVIII “Viva la Margarita”

Credits

Producer: Francisco Bernier (Contrastes Records 2022)

Cover artwork: Ulysses and the Sirens (1891), John William Waterhouse, courtesy of the
National Gallery of Victoria, Melbourne

Cover design: David Pérez Peco

Photograph: Joaquín Griffiths Moreno

Recorded at Empire Music Studios, Melbourne, 19-23 April 2022

Sound engineer, production, editing: Thomas Grubb, Mano Music

Instruments:

Vihuela in G / Vihuela en sol — Ian Watchorn (2016)

Vihuela in A / Vihuela en la (*) — Ian Watchorn (2012)

© & © CONTRASTES RECORDS



CONTRASTES
RECORDS

