

LIBRO DE MV

sica de vibuela de mano. Intitulado **El**
maestro. El qual trabe el mesmo estylo y orden
que vn maestro traheria con vn discipulo
principiante: **mostrandole ordenadamen-**
te desde los principios toda cosa que
podria ignorar / para entender la
presente obra. **Compuesto por**
don Luys Milan. Dirigido
al muy alto y muy poder
oso y inuictissimo princi
pe don **Juan**: por
la gracia de dios
rey de Portu
gal y de las
yllas.

Año. M.

76.

D. CCCV.

Con privilegio Real.

Luys Milán, vida y obra.

El primer libro de obras en tablatura publicado en España fue “El Maestro“. Empezó su publicación en 1535 y concluyó en 1536 y su autor es Luis Milán, natural de Valencia. Estuvo al servicio de Don Hernando de Aragón. Además, Milán escribió otros dos libros “El Cortesano”, publicado en 1561, fue escrito en italiano y traducido por Boscán, el gran amigo de Garcilaso, (llevando la calle donde viví durante 7 años este último nombre). También escribió “El libro de motes de damas y caballeros intitulado el juego de mandar (1535)”.

Luis Milan imprime en Valencia en el año 1535 a los 29 días del mes de octubre “Libro de Motes de Damas y Caballeros”. Se trata de un libro catalogado como raro, en la BNE hay varios ejemplares, uno de ellos publicado en 1847 que contiene unas advertencias previas del editor.

No se refiere a motes como hoy en día entendemos el vocablo, es decir apodos, sino como palabras. La entrada “mot” significa en francés palabra y posiblemente en valenciano tenga una relación parecida. Del propio título se deduce que trata de las palabras que se dicen entre Damas y caballeros; lo que conlleva asuntos de amor, hidalguía, honor, celos...

En una ojeada rápida me recuerda un poco a los asuntos del amor que se ven en Calixto y Melibea o la Celestina..

En cualquier caso estamos ante un buen volumen lleno de letras y curiosidades.

Volviendo al libro que nos compete, “El Maestro”, cuyo título completo es “Libro de música de vihuela de mano intitulado el maestro.” La dedicatoria es al rey Juan de Portugal. (Se entiende Juan III)

Su estancia en Italia le influye enormemente a la hora de seleccionar las obras que contiene el Maestro, entre otras seis sonetos italianos. Parece ser que los caracteres con los que está escrito el libro son venecianos pues no se han encontrado con anterioridad en España.

Sin duda, es el Maestro un libro muy importante por su contenido rico en pavanas, villancicos, sonetos, fantasías... y por ser el primero en España que refleja las tablaturas para vihuela de la época. El libro fue acabado de publicar en 1536. En su visita a Lisboa, Milán encantó con su talento artístico a Juan III, rey de Portugal.

El propio Milán en “El Maestro” al final del libro, nos explica la manera de distinguir los tonos por tres características:

1. El término en que se mueve (la escala)
2. Las cláusulas (sobre la nota en que reposa: finalis, repercusio)
3. La clausula final

Son muy pocos los datos que tenemos de la vida de Milán, y además se sabe que hubo dos hombres con el mismo nombre, dato corroborado por el escritor coetáneo Fernández de Heredia quien indica en uno de sus escritos que cómo hay dos Luys Milán no sabe a cual se refiere. Las investigaciones indican que Milán nació a finales del siglo XV o a principios del XVI y tuvo dos hermanos varones Don Pedro y Don Juan Milán. Eran hijos de Violante Eixarch y de Don Luis del Milán.

Básicamente lo que conocíamos de Milán son notas, menciones y citas de otros autores y alguna pincelada biográfica más detallada por Ruiz de Lihory en 1903. No obstante se han publicado recientemente más datos biográficos por Vicent Josep Escarní procedentes en su mayor parte del Arxiu del Regne de Valencia. En estos nuevos datos se manifiesta que los Milán eran parientes cercanos de los Borja. Además tuvo pleitos con sus hermanos por temas de herencia. En su testamento aparece una nota que indica que murió tres días antes de su publicación, es decir, el 9 de agosto de 1559 en Alzira. También se casó y en un documento se le cita como reverendo. Esto último parecía ser una práctica habitual, citemos el caso de Lope de Vega con 16 mujeres y luego sacerdote.

No obstante en el caso de Milán plantea ciertos problemas de conexión ya que hay dos hombres con el mismo nombre y no existen datos fehacientes biográficos que demuestren que Luys Milán hijo de Violante Eixarch y con sus hermanos Pedro y Juan sea el mismo Luys Milan vihuelista. Como cité anteriormente, Juan Fernández de Heredia, no sabe a cual de los dos se refiere.

Tuvo gran actividad cultural en su Valencia natal siendo mencionado entre otros por Gil Polo en su “Canto de Turia” y por otro escritor coetáneo llamado Timoneda. Parece ser que Juan III de Portugal le asignó una paga de siete mil cruzados de renta. El nombre de Milán aparece o se menciona en diferentes publicaciones durante el paso de los siglos. Según Gerardo Arriaga, los bibliógrafos del s. XIX se siguen ocupando de los tres libros de Milán, por ejemplo es el caso de Juan Pastor Fuster. Si bien el primer gran estudio de su obra lo lleva cabo Asenjo Barbieri en su inquietud por la historia musical española.

La primera edición moderna de los dos libros literarios de Milan fué llevada a cabo en 1874 por Feliciano Ramírez de Arellano y José León Sancho Rayón.

No es hasta 1561 cuando publica “El Cortesano” en cuya dedicatoria a Felipe II dice lo siguiente: “Representa la corte del Real Duque de Calabria y la reina Germana con todas aquellas damas y caballeros de aquellos tiempos. Este libro fue inspirado en “il Cortigiano” de Baldassarre di Castiglione.

Posiblemente la dirección pedagógica y moralizante de la época sea el motivo por el que Milán dé el título de “El Maestro” a su libro.

Algunas de sus obras como poeta fueron publicadas después de su muerte llegando a tener gran éxito. Como músico, las cadencias y líneas musicales utilizadas suenan modernas para su época. De hecho en un concierto que di en el Real Conservatorio Superior de Copenhague, entre otras obras, toqué las seis pавanas de Luis Milán y si bien es cierto que hice y deshice construyendo glosas tal y como explica el propio Milán y otros autores, al terminar el concierto, uno de los compañeros, un violinista sueco, comentó que esas piezas antiguas que había interpretado parecían modernas para la época, yo le contesté que era normal pues eran piezas españolas...

Los numerosos libros de vihuela y de música en general testifican la gran actividad que se desarrolló en España en el siglo XVI.

Morphy se declina por que la tablatura, que en español se llamaba y se llama cifra, proviene de oriente.

Las primeras tablaturas han sido publicadas en Venecia por Ottaviano Petrucci. En España el primer libro de tablatura en salir fue el Maestro, sin embargo eso no quiere decir que no hubiera otros artistas que anteriores a Milán que utilizasen las mismas o por qué no, otras tablaturas diferentes de las de Milán. Esta suposición ya la había intuido Bermudo citándola en su libro “Declaración de Instrumentos” de 1555, no obstante las obras de esos artistas no nos han llegado.

El comte Morphy hace una explicación del sistema y la finalidad de las tablaturas en general. Este sistema ya lo he explicado en algún momento, habiendo, además, numerosos libros de tablatura donde el curioso lector podría, si gustase, ver como se desarrolla el funcionamiento de la tablatura.

La transcripción del Maestro realizada por Charles Jacobs en “The Pennsylvania State University Press” – University Park and London. Standard Book number 271 – 000 91 – 0 Copyright de 1971. Se trata de un libro muy interesante de investigación, con las traducciones de los textos explicativos de Milán en inglés.

Su transcripción está realizada de la tablatura completa para vihuela que se encuentra en el Maestro llevándola a dos pentagramas uno en clave de Fa en 4ª y otro en clave de Sol en 2ª (como la escritura para piano). En su notación musical representa los sonidos sobre el papel pautado en sus alturas reales y no una 8ª más alta como se hacen las transcripciones convencionales. Personalmente, para una más rápida y mejor comprensión de la lectura prefiero usar la normativa estándar que dice que los sonidos ejecutados por la guitarra deben sonar una 8ª más grave de lo que están escritos.

Estilística de de la música de Luys Milán,

Según Gerardo Arriaga, la palabra que podría definir la música de Milán es la originalidad. Es muy cierto que por todas partes a las que abordemos “El Maestro” se ven una serie de características que lo hacen diferente, entre otras señalamos las siguientes:

1. A diferencia de otros vihuelistas y músicos de la época, en Milán no encontramos transcripciones, toda la música es original compuesta por él o inspirada en algunas melodías que él ya conocía como él mismo apunta sobre las pavanas V y su compostura la VI.
2. Respecto la tablatura que utiliza, mientras la italiana representa la primera cuerda en la primera línea y la francesa lo hace por letras, Milán coloca en la línea superior la primera cuerda u orden. Denominada por algunos especialistas, tablatura valenciana y difiere de la napolitana en que ésta el 1 representa la cuerda al aire mientras que en Milán el primer traste.
3. Cada cifra en la tablatura de Milán lleva su signo rítmico aunque se trate fragmentos con el mismo ritmo.
4. La importancia de la ornamentación, el mismo dice que sus pavanas deben de ser tocadas dos y tres veces y cada vez con más ornamentación, así mismo diez de sus obras vocales aparecen en una doble versión, una donde la vihuela lleva un acompañamiento más sencillo y otra donde hace empleo de la ornamentación.
5. En cuanto a la textura, tampoco lleva los cánones contrapuntísticos europeos de la época, si no que son acordes unidos y en ocasiones entrelazados por una escalística que se encuentra dentro del modo al que pertenece la pieza.
6. El carácter pedagógico de casi todos los vihuelistas es un hecho pero Milán va más allá y no sólo por el título tan sugerente de su obra si no porque las cuarenta fantasías del libro están concebidas de manera progresiva.
7. Según Arriaga, las indicaciones del propio Milán sobre las consonancias a espacio y los redobles apriesa están directamente ligadas al concepto de rubato, no hecho explícito por Milán pero muy acertado por Gerardo Arriaga.
8. El número de veces que se indica el modo en El Maestro de Milán sólo es superado por Narváez, no obstante El Maestro contiene muchas más piezas, con lo cual Milán hace más hincapié en señalar el modo de las piezas que el resto de los vihuelistas. Hecho que en el resto de Europa apenas se tenía en cuenta.

Según Gerardo Arriaga, encontramos algunas similitudes en algunos conceptos musicales, por ejemplo cuando Milán hace referencia a “En estos Términos” Gerardo lo asocia a un conjunto de notas que dan lugar a una tonalidad o modalidad. Así mismo, señala que cuando Milán habla de “Partes” se puede relacionar con el transporte, es decir que una pieza puede ser interpretada en otra altura siendo el mismo modo.

Gerardo Arriaga, nos ofrece un listado de las ubicaciones donde se encuentran algunos de los ejemplares del Maestro. Cuatro están en España y los otros 8 en Francia, Italia, Estados Unidos, Holanda y Reino Unido. La información que aporta Arriaga es muy útil ya que clarifica mucho la estilística, vida y obra de Milán. Gracias Gerardo.

Milán nos explica en su libro primero la manera de afinar y el sistema de cifrado colocando la sexta cuerda abajo y la prima arriba en la tablatura, es esta la manera que se ha dado en llamar tablatura valenciana y que algunos denominan española, por lo demás utiliza los mismos recursos que los laudistas italianos. Además, explica como se presenta el valor de las cifras y se observa como en uno de los gráficos consigue lo que hoy conocemos con el nombre de síncope colocando un número en una línea divisoria teniendo valor para ambos compases. Es esta primera parte la que enfoca para los comenzantes se muestra vago en la precisión de las alturas exactas de los órdenes.

Es Milán quien escribe sobre cada una de las notas de la tablatura la duración de las figuras o su sentido rítmico si se prefiere. Esta técnica comienza en 1507 con la publicación de los dos primeros libros de tablatura para laúd y deja de utilizarse en 1536 en los volúmenes publicados por Marcolini, Sultzbachius y Costeliono indicando el valor de las figuras que no se repiten quedando el último valor escrito como guía rítmica para las siguientes cifras hasta que se encontrara una nueva figura rítmica. Sin embargo, Narváez adopta en 1538 la técnica de Milán

A pesar de que el conde Morfy quiera ver compases binarios y ternarios en las proporciones que Milán explica, lo cierto es que éste en principio habla de dos proporciones, una de tres semibreves al compás y otra de tres mínimas al compás, lo que quiere decir que ambos son compases ternarios con la diferencia que uno utiliza la mitad de los valores del otro. Por otra parte Milán utiliza compases (si es que podemos llamarlos así) proporciones binarias en muchas de sus piezas.

Milán escribe al comienzo de cada pieza la velocidad del compás pudiendo ser:

1. Compas apresurado o batido
2. Compas a espacio
3. Compas algo apresurado
4. Algun canto apriessa o algo apriessa
5. Ni muy a espacio ni muy apriessa

Aquí encontramos la diversidad de maneras con las que los vihuelistas expresaban sus tempos pues cada uno utilizaba las suyas haciendo de este concepto algo muy personal.

En la música vocal, Milán, escribe con signos rojos las notas que deben ser cantadas.

El conde Morphy a transcrito a notación convencional de solfeo toda la obra el Maestro; es posible que por esta razón no haya hecho lo propio Pujol, a pesar de las críticas de éste a aquél. Existen otros autores que han transcrito parte del libro de Milán.

Luis Milán en su tablatura utiliza los siguientes valores: Breve, Semibreve, Mínima, Semimínima y Corchea.

Algunas músicas populares fueron consideradas como antiguas ya en su momento por Milán, por ejemplo "Durandarte."

A diferencia de Milán, el sistema de cifrado que utiliza Narváez es con la sexta cuerda sobre la línea de arribaarriba y la primera abajo. Este sistema será seguido por otros vihuelistas como por ejemplo: Mudarra, Valderrábano, Diego Pisador y Fuenllana.

Sin embargo es Luis Venegas de Henestrosa quien no emplea el sistema impuesto por Narváez, inventando otro que se publicó en Alcalá de Henares como ya dije anteriormente. (Ver tesis Hª de la Guitarra).

Hace Luys Milán un prólogo muy bello utilizando un ejemplo que puso un filósofo en la Grecia antigua. El autor hace el libro para entregarlo en un mar donde esté al alcance de aquellos curiosos que deseen aprender, este mar es Portugal y va dedicado a su rey Juan.

Dice Milan que para templar una vihuela se requieren tres cosas:

- 1 Darle su verdadera entonación
- 2 Encordarla de cuerdas que no sean falsas
- 3 Templarla con puntos de canto (se refiere a las notas que debe tener cada cuerda al aire con respecto a la que le precede).

Apunta Milan que su libro está pensado para abarcar desde los principiantes hasta los que ya son diestros en el tañer de la vihuela. Divide la obra en dos volúmenes

Al final de su trabajo hace una declaración de los tonos que en la música de canto figurado se usan. Distingue entre tonos maestros que son el 1º, 3º, 5º y 7º y tonos discípulos que son 2º, 4º, 6º y 8º.

Milán basa su música en los 8 modos que son 4 auténticos o maestros y 4 plagales o discípulos:

- I Re – Re. Auténtico, Maestro
- II La – La. Plagal, Discípulo
- III Mi – Mi. Auténtico, Maestro
- IV Si – Si. Plagal, Discípulo
- V Fa – Fa. Auténtico, Maestro
- VI Do – Do. Plagal, Discípulo
- VII Sol – Sol. Auténtico, Maestro
- VIII Re – Re. Plagal, Discípulo

La composición puede finalizar en cuatro notas diferentes llamadas “finalis” es decir Re, Mi, Fa y Sol. Cada nota finalis es la misma en el tono Maestro que en el Discípulo, por ejemplo en el I modo la nota finalis es re y en su tono Discípulo la nota finalis es también re.

Hace especial referencia a las técnicas de dedillo y dedos, redobles que es tocar tan apriesa como se pueda y sin compás aquellas notas que se encuentran sobre dicha palabra (uno de mis maestros y guitarristas, Francisco Ortiz, relacionó ésta técnica con la improvisación átrabe o mora tan reciente en España en esa época), y por otra parte las consonancias que es tocar despacio varias notas a la vez formando el reposo de manera mensurada de la cláusula (según Francisco Ortiz, esto alude a la cristiandad). Uniendo estas dos maneras obtenemos la contraposición en alternancia estilística tan característica en Milán.

Presumiblemente, de estos dos conceptos, Milan, saca sus fantasías de redobles y consonancias y que muy raros son los intérpretes que lo hacen de esta manera por no hacer mención de la nulidad de aquellos otros que no siguen prácticamente ninguna de las reglas o sugerencias interpretativas que aparecen de forma escandalosa en todos los tratados de interpretación de los siglos XVI y XVII.

Las fantasías para hacer dedillo, son aquellas que mezclan los redobles y las consonancias, haciendo aquéllos rápido y éstas despacio, parando de tañer en cada coronada un poco. Es a esto a lo que Milán llama tañer de Gala, es decir mucha música y sin tener en cuenta el compás por lo que hay que mutar el compás donde proceda.

Apunta entre otras cosas que sería muy conveniente estudiar las reglas del canto de órgano y canto llano para comprender la música más ampliamente y de esta forma entender mejor las cláusulas, terminaciones y otros elementos.

En cuanto a la velocidad, Milán establece los conceptos de compás apresurado y compás a espacio principalmente pero como hemos visto existen variantes de estos.

Los tonos mixtos son aquellos que se producen cuando se mezclan dos, normalmente un tono maestro y un tono discípulo.

El libro segundo contiene piezas de las siguientes formas musicales: fantasías, pавanas, villancicos en español y en portugués, romances y sonetos. Es en este segundo volumen donde Milan se muestra más técnico

Termina Milán diciendo que el libro se publica en Valencia en 1536 por Francisco Díaz Romano.

Las Seis Pавanas de Milan

Charles Jacobs, en su transcripción del Maestro, coloca las seis pавanas en un Allegro moderato, además usa el compás de 2/4 excepto para la pавana n.5 que le pone el de 3/4. De esta manera utiliza figuras que llevan la mitad del valor de las notas reales que Milan escribió. Tal vez la música antigua era más lenta, el concepto de interpretación era más a espacio... Nunca lo sabremos... O tal vez aún a pesar de la diferencia del valor de las figuras de entonces a ahora el resultado era el mismo. Personalmente en mi transcripción con glosa y ornamentos de las seis pавanas prefiero llamar al compás algo apresurado como Milan decía y también respeto la duración de las figuras originales dándoles de esta manera valores que para nosotros hoy en día no se usan o quedan demasiado largos, de modo que bastaría con tocarlos con el compás algo apresurado. De cualquier manera, lo más importante es comprender el espíritu de los signos, allá cada cual con su arte y libertad.

En cualquier caso, la transcripción de Jacobs puede ser para vihuela o guitarra, no obstante no especifica al principio de cada pieza si la 3ª cuerda debe estar en Fa#. Simplemente ha transcrito la música de Milán en notación musical moderna ajustándose a los valores rítmicos propuestos por Milán y escribiendo los sonidos a sus alturas reales. En sus transcripciones utiliza el modo que se corresponde con su nombre antiguo; por ejemplo el primer modo o modo de re lo comienza por re el segundo que es mi lo comienza por mi y así sucesivamente, por lo que debe colocarse una cejilla en la guitarra en el traste V, o en la vihuela, si bien ésta no se afina con la sexta en la quinta en re y así sucesivamente.

En este punto, creemos que en mi transcripción de las seis pавanas preferimos no sujetar tanto la música y utilizar más el transporte para que la guitarra con sus posibilidades se sienta más cómoda, además Milán no indica por qué nota debe comenzar cada pавana simplemente nos indica por los tonos por los que anda, su tono maestro y su tono discípulo. La versión de Jacobs es intocable en la guitarra si las notas no se leen a sus alturas reales. Además como ya señalé sería conveniente que Jacobs señalase el uso de una cejilla en el V traste para hacer cuadrar su transcripción con las posiciones que el propio Milán indica para los dedos de la mano izquierda.

Milán en su tablatura nos indica los trastes y cuerdas que deben de pisarse en cada pавana pero no indica en qué traste debe comenzarse ni tampoco precisa la afinación de la vihuela (tal vez por aquella vaguedad que caracteriza a la altura y tensión que las propias cuerdas deben tener según Milán.)

No descartamos la transcripción de Jacobs pero preferimos hacerlo con cejilla en III y bajando la 3ª a Fa#, de esta manera es más cómodo para el guitarrista y la tésitura queda más equilibrada, así mismo coincide con la afinación propuesta para la vihuela en la mayoría de los libros publicados en la época.

La notación musical convencional que utilizo para realizar la transcripción muestra los sonidos reales, por ejemplo: en la pавana 1 la primera nota más grave es un Do tras colocar cejilla en III, es decir transportada una 3ª menor ascendente. Valga esto para todas las pавanas.

Así pues, todas las pавanas llevan la 3ª cuerda en Fa #. Asimismo las pавanas 5 y 6 llevan la 6ª cuerda en Re para ganar profundidad, especialmente en la pавana 6 donde hay una glosa con rasgueos.

Tampoco nos convence los cambios de compás que utiliza Jacobs en su transcripción, ya he observado en algunas ediciones alemanas el mismo libertinaje.

Creo que los acentos y las articulaciones están lo suficientemente claros en las estructuras que Milán propone por lo que no es necesario recurrir a tal compromiso excepto si el propio intérprete desea realizar ciertos acentos rítmicos como los producidos por las hemiolias que siempre son bien recibidos.

Pienso que el compás en el s. XVI no tenía el mismo concepto que hoy día y la cuadratura que queremos darle a las obras de esa época viene dada por sí misma y va implícita en las propias obras, en el espíritu de la música. Por lo tanto si está descuadrado para nosotros creo que debe permanecer así, si no sucederá lo que le sucede a Jacobs y es que al alargar con un $\frac{3}{4}$ por ejemplo donde en principio va un $\frac{2}{4}$ requerirá que más tarde o más temprano debe introducir otro $\frac{3}{4}$ para recolocar la estructura de la pieza.

Nos indica el propio Milán que las cuatro primeras pавanas fueron compuestas por él y que la quinta deriva de una melodía popular italiana “Qua la bella Franceschina” siendo la sexta una compostura de aquélla. De esto podemos entender que la pавana 5 es más lenta que las otras yendo en un compás binario mientras sexta contrasta siendo en compás ternario y más vivo.

En inglés, Jacobs, hace referencia a los tonos de la siguiente manera, p.e.in tones Di and II.

Existen varias transcripciones del Mestro en general y de las pавanas en particular, podemos señalar las de Emilio Pujol, Tarragó , Rugero Chiesa y Charles Jacobs entre otros.

Milán en su libro el Maestro incluye estas seis pавanas en exclusiva pudiéndose tocar todas juntas o bien por separado, pero no aparecerá ninguna otra pавana en su libro pues el resto de las piezas son fantasías, villancicos, romances, sonetos y tientos.

Para glosar sigo los siguientes pasos: **primero**, el estudio de los recursos técnicos de la vihuela y de la guitarra, concepto musical y estético de la época. **Segundo**, con fantasía y buen aire crear y desarrollar incorporando, allí donde lo he considerado oportuno y bonito, algún recurso técnico moderno, como por ejemplo el tapping (ornamentación evolutiva). No he visto en los libros de los antiguos este recurso, esto no asegura que no lo usaran.

Personalmente, en transcripción con glosas y ornamentos de las seis pавanas prefiero tratar la velocidad de las mismas como el propio Milán la conducía: **algo apresurado**. Respeto a la duración de las figuras originales, dándoles de esta manera valores que para nosotros, hoy día, han quedado en desuso o son demasiado largas, de modo que basta tocarlos con el compás algo apresurado. La pавana 5 he preferido hacerla algo más despacio para que la 6 pueda ir a proporción, y así dure el mismo tiempo el compás de ésta que el compás de la pавana 5. De cualquier manera, lo más importante es comprender el espíritu de los signos, allá cada cual con su arte y su libertad.

Por otra parte, “Piensa Trabaja y Lucha”, es como el poeta Jacinto Verdager encabeza uno de sus poemas, me encantó tanto cuando vi una retrospectiva de él en Madrid que tomé prestado su título para lanzar un álbum de música antigua en las plataformas digitales, dicho álbum “Piensa Trabaja Lucha” contiene las seis pавanas de Luis Milán. La música es un poema que cabalga y que en cada una de sus muestras sonoras descubro el hacer de otros cuando le dedico un poco de nuestro más preciado tesoro, el tiempo.

Las glosas y ornamentaciones podrían parecer atrevidas, pero no por ello debe establecer el intérprete un juicio rápido, si no procurar comprender la inquietud que en ellas se esconde.

Enlaces de audio a las 6 Pавanas:

Spotify

https://open.spotify.com/album/2eis6AAMbg8Rb2NrKUH5nL?si=NZPDtYasRMmtC1xii2_n6Q

Amazon

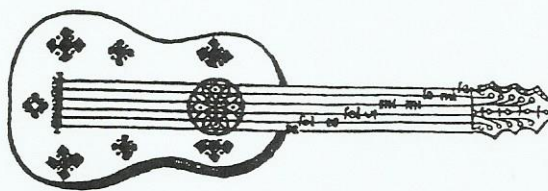
<https://music.amazon.es/albums/B09HXVL4BK>

Deezer

<https://www.deezer.com/en/album/89344372>

Overskrifter til Milan: 6 Pavaner
fra "El Maestro"

- 1: Estas seys fantasias que se siguē como arriba hos dixe parescē en su ayre y cōpostura alas mesmas pavanas q̄ en Ytalia se tañen: y pue en todo remedan a ellas digamos los pavanas. Las quatro primeras son inventadas por mi. Las dos que despues se siguen la sonada dell se hizo en Ytalia: y la cōpostura sobre la sonada dellas es mia. Deuen se tañer conel cōpas algo apressurado: y requieren tañerse (o tres ?) dos otras vezes. Y esta pavana q̄ primeramente se sigue anda por los terminos del primero y segundo tono.
- 2: Esta pavana que se sigue anda por los terminos del tercero y quarto tono: y como ya he dicho han se de tañer conel cōpas algo apressura
- 3: Esta pavana que aqui debaxo se sigue anda por los terminos del quin y sexto tono. Y como ya he dicho tañerse dos o tres vezes para que parescan lo que ellas son.
- 4: Esta pavana que se sigue anda por los terminos del septimo y octauo tono.
- 5: Esta pavana que se sigue la sonada de lla se hizo en Ytalia y cantā con ella una letra q̄ dizē que la bella frāceschina la cōpostura que va sobrella es mia y es del otauo tono.
- 6: Esta pavana es a proporciō de tres semibreues cōp. y va por los terminos de la pavana passada y todos los breues q̄ ballareys solos valgan agora un compas



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

♣ La/mi/dela segunda ala tercera. Quiere dezir: que la tercera este quatro pūtos 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 pūtos 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 pūtos de canto: afinar la eys desta manera. Porneys el dedo sobre la segunda/enel cinquen traste: y tañenda: y si la dicha segunda no esta tan alta como la prima: affinalda/alçādo o abaxando algun poco la segunda/o el dicho traste. A iiij.

Declaracion.

♣ Assi mesmo porneys el dedo sobre la tercera/enel mesmo cinqueno traste: y ha de estar la tercera tā alta como la segūda: y sino affinalda 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.

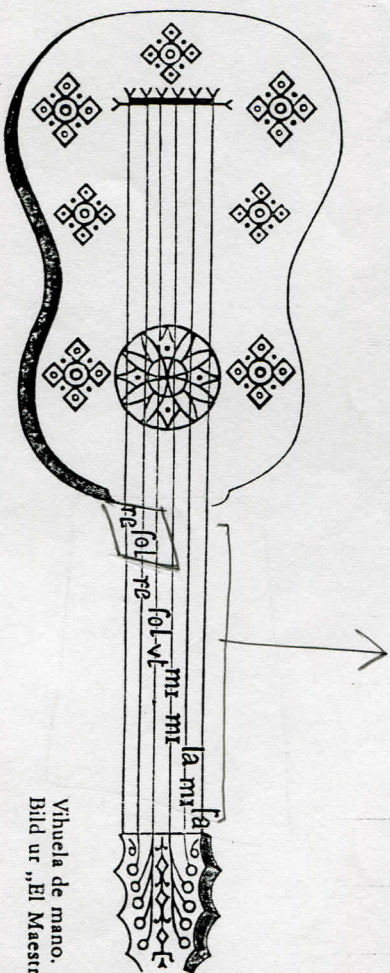
♣ Assi mesmo porneys el dedo sobre la sesta: enel mesmo cinquen traste: y ha de estar tan alta como la quinta: y sino afinalda como las otras.

♣ Otra manera de afinar ay para versi la vihuela esta bien templada: y es desta manera.

♣ Mete el dedo sobre la segūda 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.

Solo de comparsa y de
 entente por intercalos acordes
 independientemente de su colocación.
 3 deán: De la 1ª a la 2ª → Re-Sol = Int
 por lo tanto la distancia que se para la
 es de una 4ª =



Vihuela de mano.
 Bild ur „El Maestro“.

Paravamos 1, 2, 3, 4, 5 y 6 de Luy's Milan

Perteneientes a su libro "El Maestro" para vihuela
publicado en Valencia, España en 1535.

Duración aproximada = 21 minutos.

Transcripción, glisos y ornamentaciones para guitarra.

Realizado por Alberto Pérez Fernández durante la primavera de 2003.
Siguiendo las instrucciones de los muchos libros que han sido
publicados durante el siglo XVI marcando los puntos
para lograr el verdadero estilo renacentista.

Realizado en Septiembre y Octubre de 2003
(en mi estudio de Madrid).

... Aquella leche fría en el tazón
me hizo sentir el sol de la mañana al beberla,
el contacto por mi interior me sugería que hasta
el ser más estable debe tambalearse ante el avance,

ese punto de energía, de sentirse inmortal y
profundamente alegre...

Alberto Pérez

Pavana n.º 1
 Por los terminos del primero y segundo tono

Lugo Malan 1535
 transcripción, abros y
 ornamentación de
 Alberto Pons 2003 - Septiembre

Transportado una 3ª m ascendente
 Cepilla en III; B III

③ = Fa# - F# Compón algo apresurado

Handwritten musical score for Pavana n.º 1, measures 1-25. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and fingerings. Measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 21, and 25 are indicated on the left. The notation is in a historical style, with some notes beamed together and some having specific fingerings or ornaments indicated above them. The score ends with a double bar line and a small '1' below it.

de.

29 $\frac{1}{2} c IV$

33 $c IV$

Figueta Castellana

37 $\frac{1}{2} c IV$

Figueta Castellana

41 $c IV$

45

49

53

57 $\frac{1}{2} c IV$

1ª volta

1) Dejez sonar la nota re, quasi acciatura.

-v-

61

65

Figura Castellana

69

73

77

81

85

Figura Castellana

89

93

come prima

97

101

105

109

113

117

Parana n.º 2

Por los terminos del tercero y quarto tomo.

Luz Nizkor 1535
transcripción, glosa y
ornamentación de
Alberto Pérez, Sept-2003

Transportado una 3ª m. ascendente
Cepilla en III; B III

③ = Fa#
Compañ olo apresurado

The musical score is written on six staves, each containing a series of notes and rests. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and dynamic markings. The score is annotated with numerous handwritten notes and symbols, including fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5), articulation marks (e.g., accents, slurs), and performance instructions (e.g., "Compañ olo apresurado", "Cepilla en III; B III"). The score is divided into measures by vertical bar lines, and the measures are numbered 1 through 25. The notation is in a style typical of handwritten musical manuscripts, with some variations in note heads and stems. The overall structure of the score suggests a single melodic line with some harmonic accompaniment, possibly for a guitar or a similar stringed instrument.

29

33

37

41

45

49

53

57

Handwritten musical score for guitar, featuring six systems of staves with various musical notations, including notes, rests, and fingerings. The score includes several annotations and performance instructions:

- System 1 (Measures 61-64):** Includes a handwritten "a 3. m" above the staff.
- System 2 (Measures 65-68):** Includes a handwritten "a 3. m" above the staff.
- System 3 (Measures 69-72):** Includes a handwritten "a 3. m" above the staff, a "cV" marking, and a "1.ª Glosa" marking.
- System 4 (Measures 73-76):** Includes a handwritten "Figura Costellana" marking.
- System 5 (Measures 77-80):** Includes a handwritten "a 3. m" above the staff and a "cVI" marking.
- System 6 (Measures 81-84):** Includes a handwritten "Figura Costellana" marking.
- System 7 (Measures 85-88):** Includes a handwritten "a 3. m" above the staff and a "1/2 cIV" marking.
- System 8 (Measures 89-92):** Includes a handwritten "a 3. m" above the staff and a "4)" marking.

- 3) Bate pulgar solamente por los cuerdas
 ⑥⑤④③② mutados con dedo 1. -7-
 4) Dejar sonar la nota sol, quasi acciatura

Handwritten musical score for guitar, featuring measures 93 through 121. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings, along with handwritten annotations like "Figura Castellana", "Rasgueado", and "Larghetto". The manuscript is written on a single page with a light blue background.

125

129

9

13

17

21

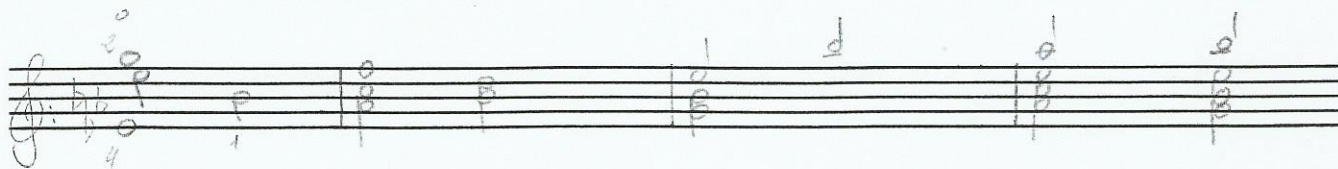
25

29

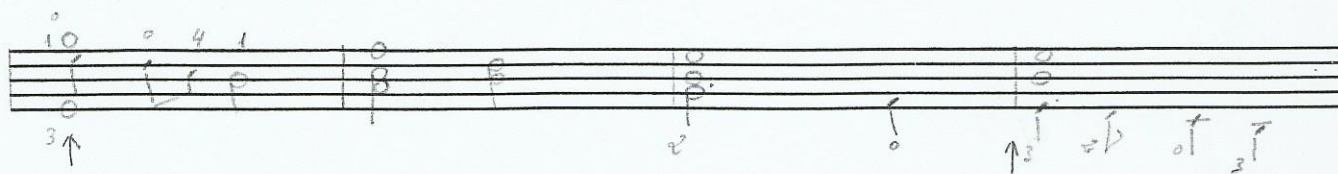
33

37

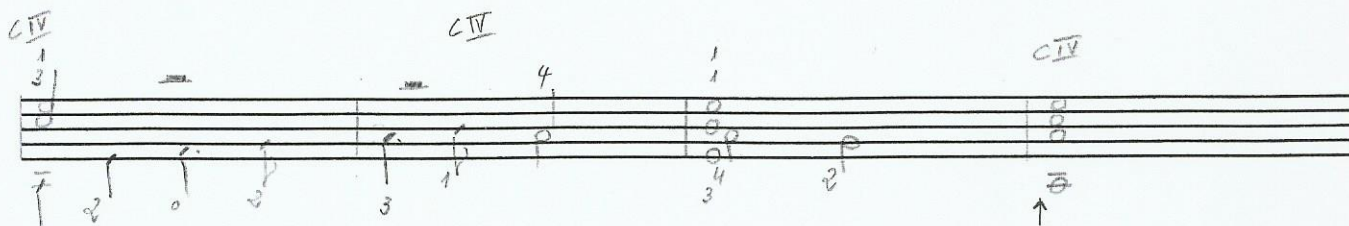
41



45



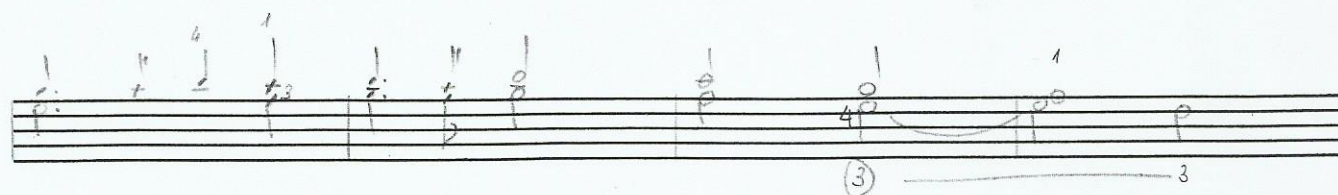
49



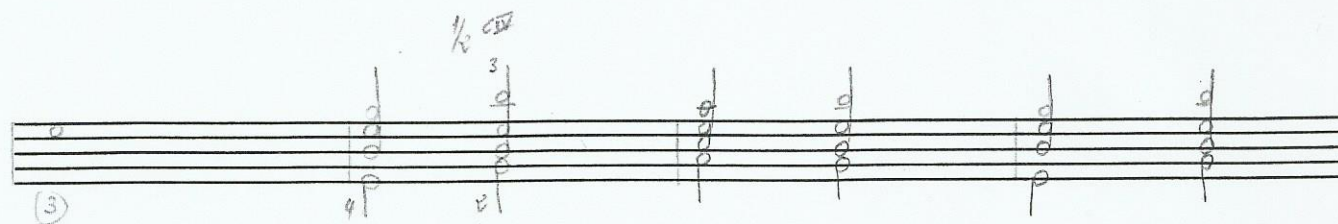
53



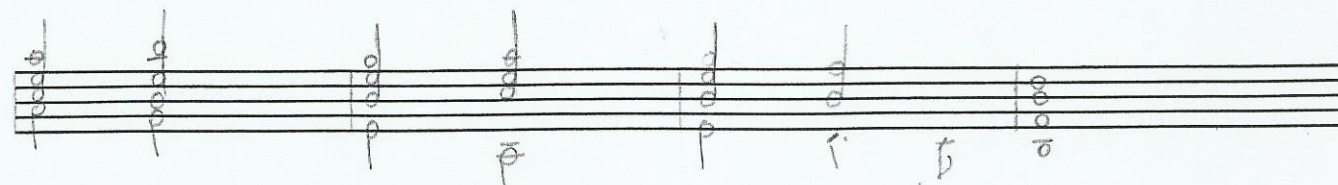
57



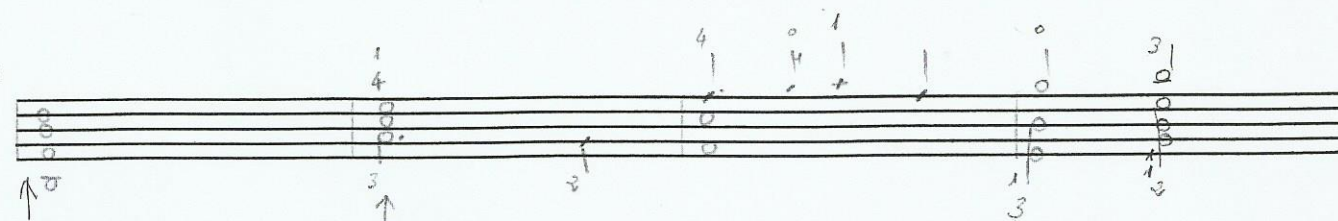
61



65



69



73 $\frac{1}{2}$ C IV

77

81 C IV

85 1. Glosa $\frac{1}{2}$ C IV

89 Respondeo C IV

93

97 C IV

101

$\frac{1}{2}CIV$ $\log$

109

Handwritten musical score for guitar, titled "Figueta Castellana". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of four measures. The first measure has a treble clef and a key signature of one sharp. The second measure is marked "Figueta Castellana" and "4/4". The third measure is marked "6/8". The fourth measure is marked "5/4". The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

113

117

Handwritten musical notation for the first staff of 'The Rose Tree'. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. There are some handwritten annotations above the staff, including '1', '4', and '1', and a small 'D' above a note. The notation is written in ink on a lined background.

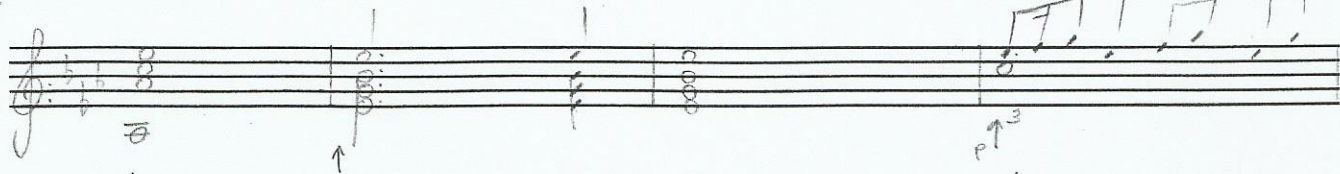
121

125

129

133

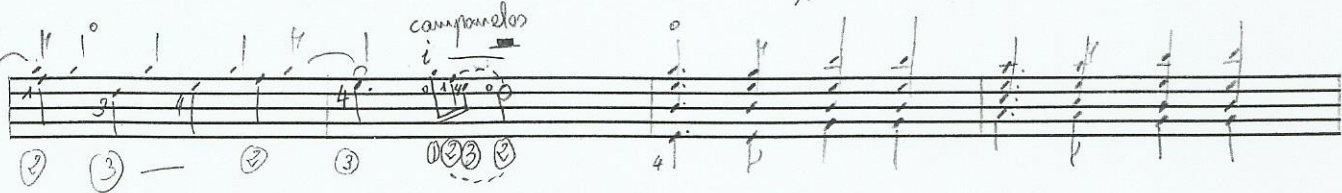
137



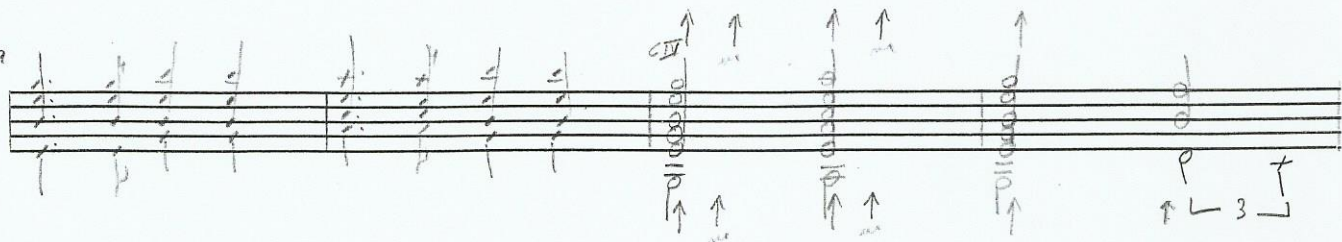
141



145



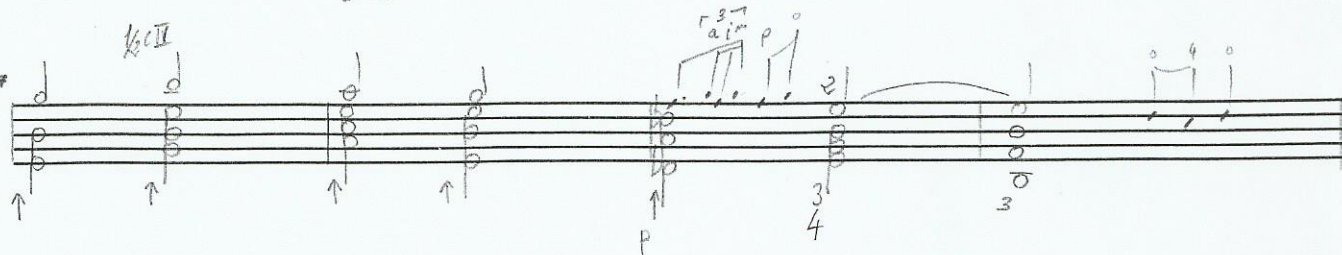
149



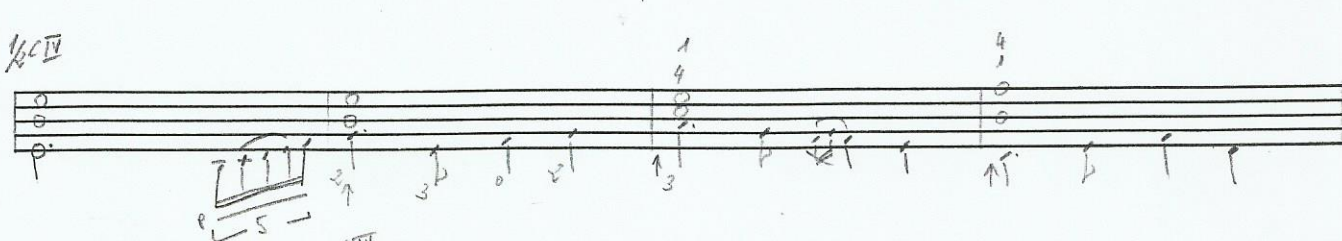
153



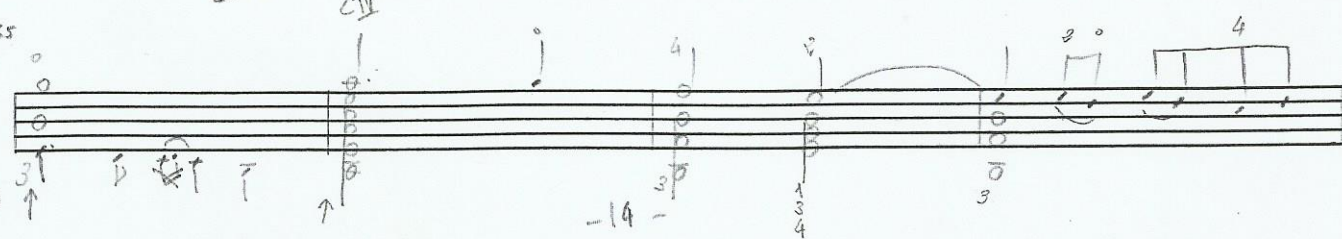
157



161



165



169

CIV

Transportado una 3^{ra} im. ascendente Pavana m. 4, Por los terminos del septimo y octavo tomo
 Cepilla en III; B III
 Luis Milan 1535, transcripción, glosa y ornamentación de Alberto Piz, octubre '03.
 3 Fa# Compás algo apresurado

1/2 C IV

5

9

13

17

21

CVI

25

29

33

37

$\frac{1}{2} C VII$

41

$\frac{1}{2} C VII$

45

49

53

Handwritten musical score for guitar, featuring six systems of staves (57-62, 65-68, 69-72, 73-76, 77-80, 81-84). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (p, f). The score is heavily annotated with handwritten notes and diagrams, including fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4), breath marks (e.g., 1.2.3.4), and performance instructions (e.g., "longue durée", "aim", "L 3-1"). The piece concludes with a double bar line and the number 17.

5)

4 3 T

99

93

97

3-1
a i m

1/2 c VII

101

1/2 c VII

105

c VII

109

113

117

RM

7 5) Top: martilleando con dedo índice de m.d. - 18-
sobre la nota indicada

121

125

Transportado una 3^a m. ocidente
 Capilla III; B III
 ③ Fa# - F#
 ⑥ Re - D
 Compos mi muy apiera mi muy a espacio

Pavama m. 5 (Popular italiana) adaptación al cifrado por vihuela de Lugo Milan, 1535. Transcripción, flauta y ornamentación de Alberto Pérez, octubre 2003.

Por los terminos del 7^o y 8^o tono

5

9

13

17

12

21 *c VI* *c V* *Figura Costellana* *1/2 c V*

25

29

33

37

41 *Figura Costellana* *1° Glossa*

45

7

53

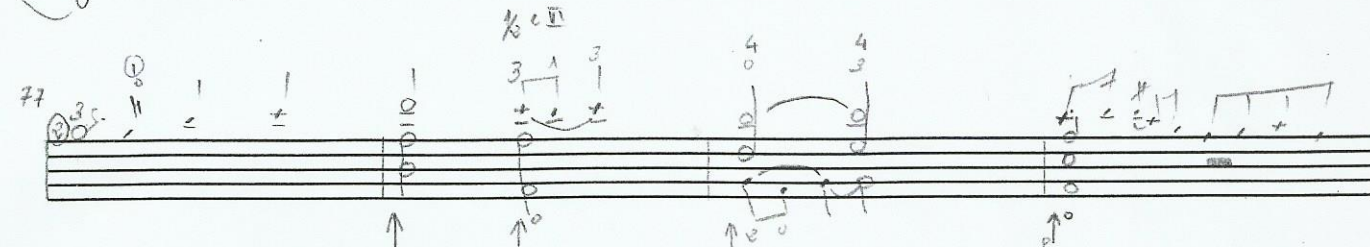
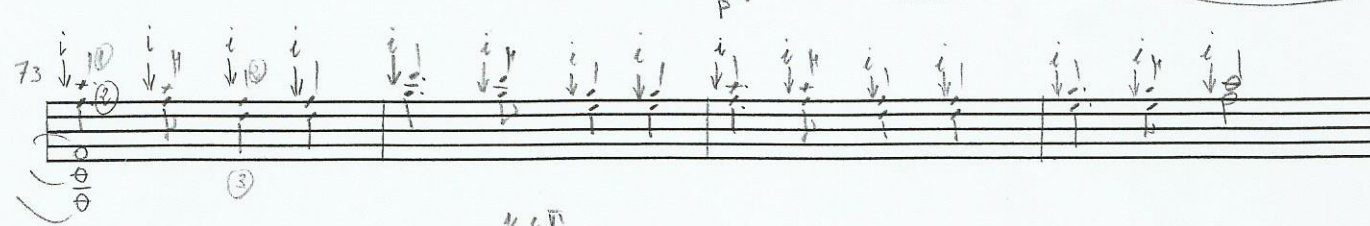
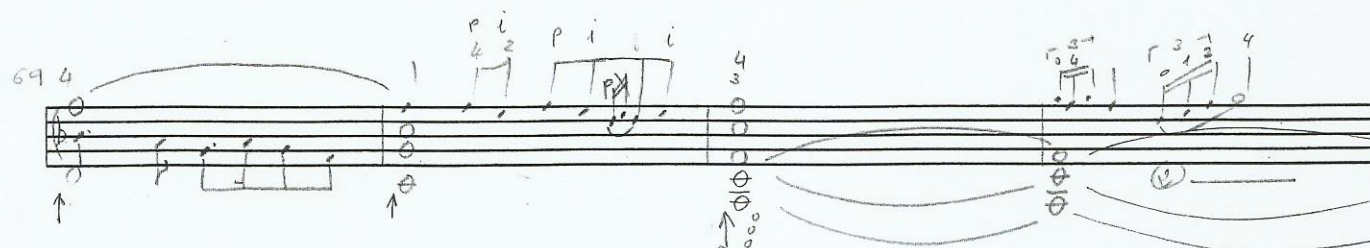
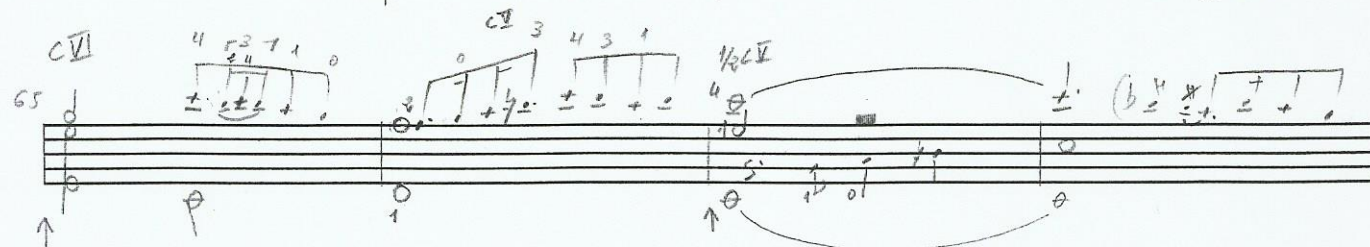
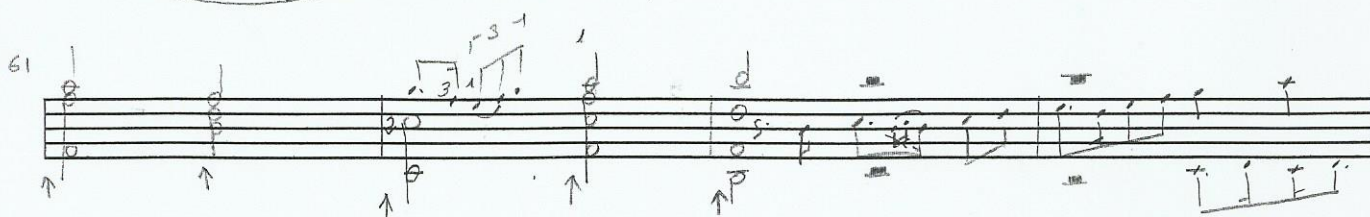
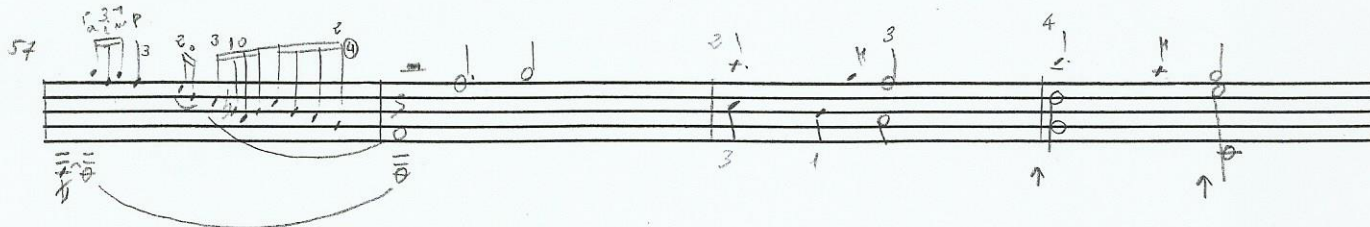
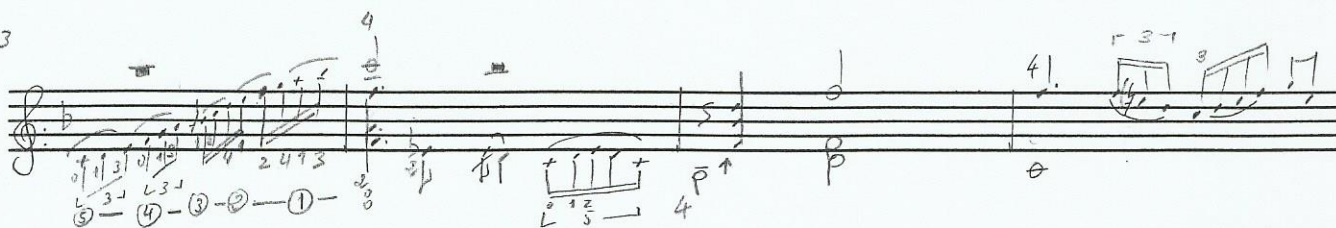
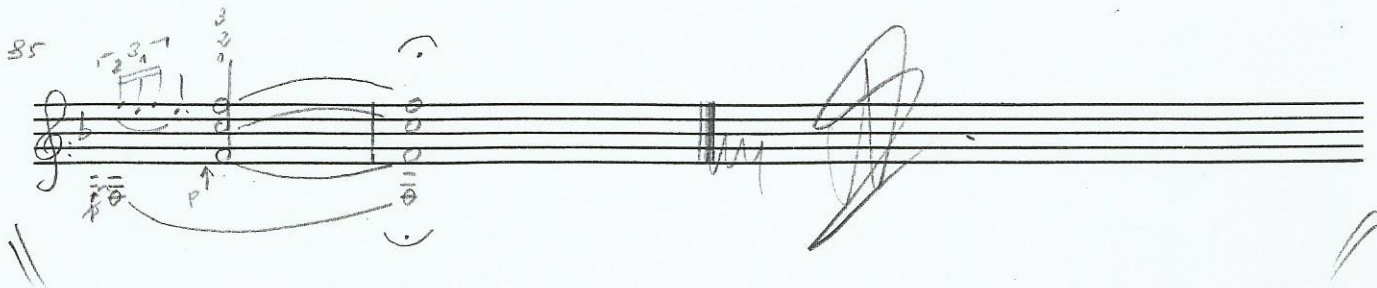


Figura Castellana

P i P i P i P i



Transpuesto una 3^a m. ascendente
 cejilla III; C III
 (3) Fa# - F#
 (5) Re - D; 11 proporción de 3 Semibreves por compás *

Pavana n.º 6
 por los terminos del
 1.º y 2.º tomo.

Compostura de la pavana anterior.
 Luyt Milan, 1535. Transcripción, glosa y
 ornamentación de Alberto Pérez, octubre 2003.

Compós de 3 Semibreves por compás *

5

9

13

17

21

* El compós de la Pavana 6 dura el mismo tiempo que el compós de la Pavana 5.

1^a Glosa
 Rosquedo $\frac{1}{2}$ C VII
 25

29

33
 Rosqu. (simile)

37
 $\frac{1}{2}$ C VII

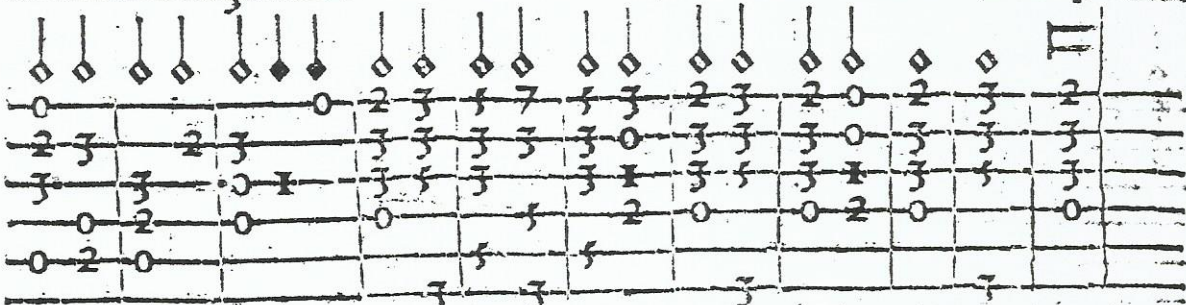
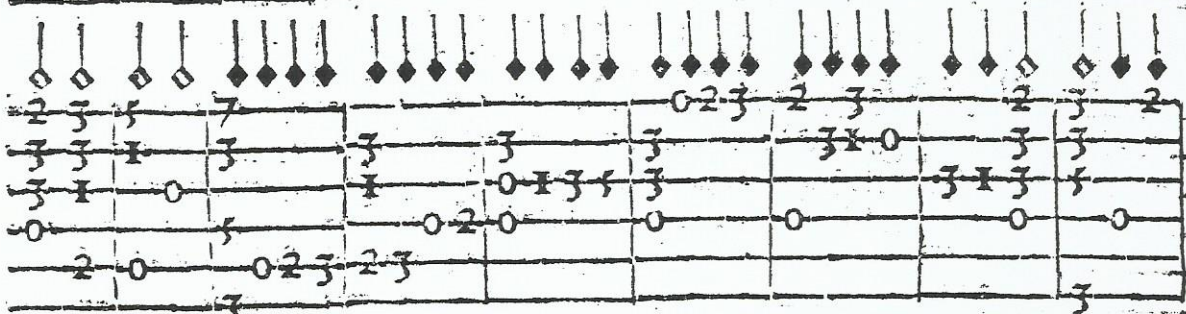
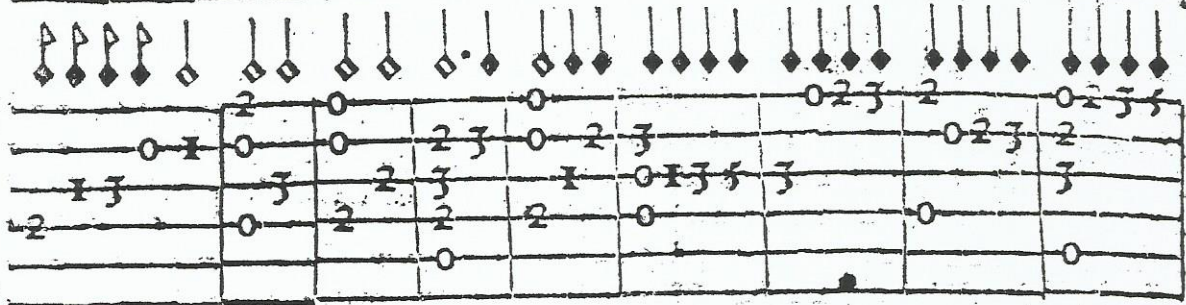
41
 Rosqu. Figura Castellana

45

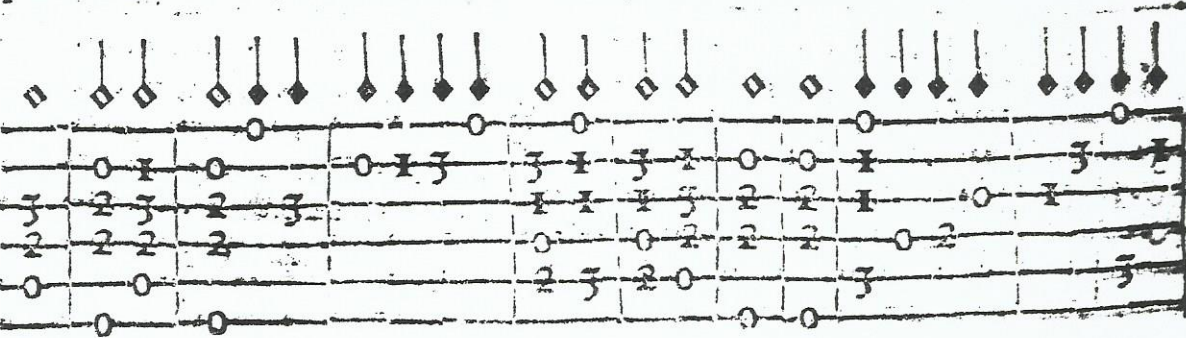
49

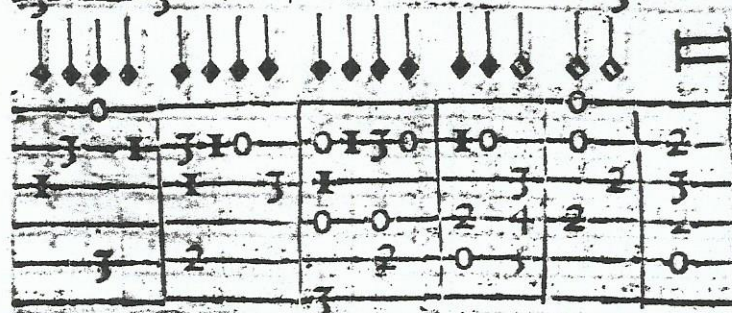
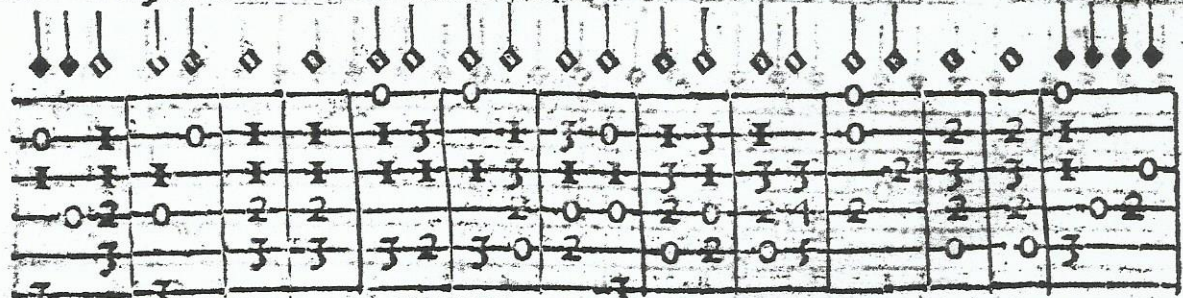
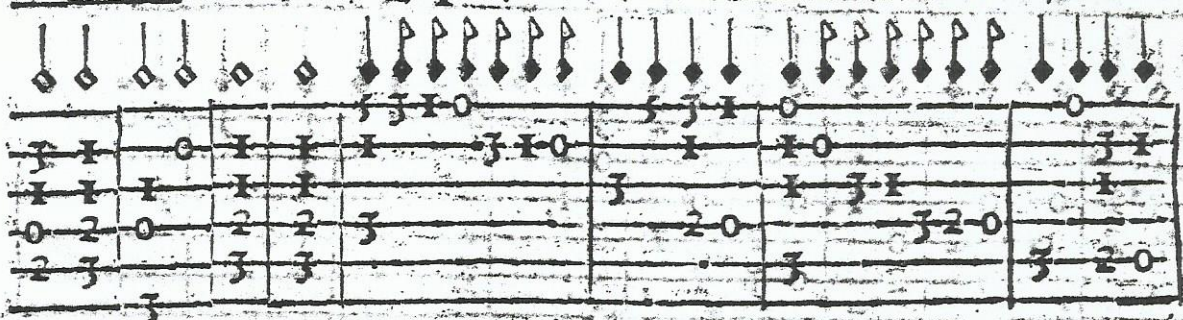
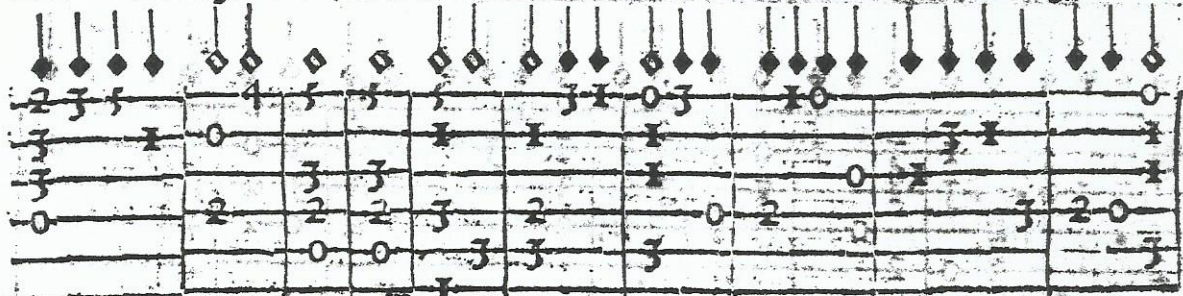
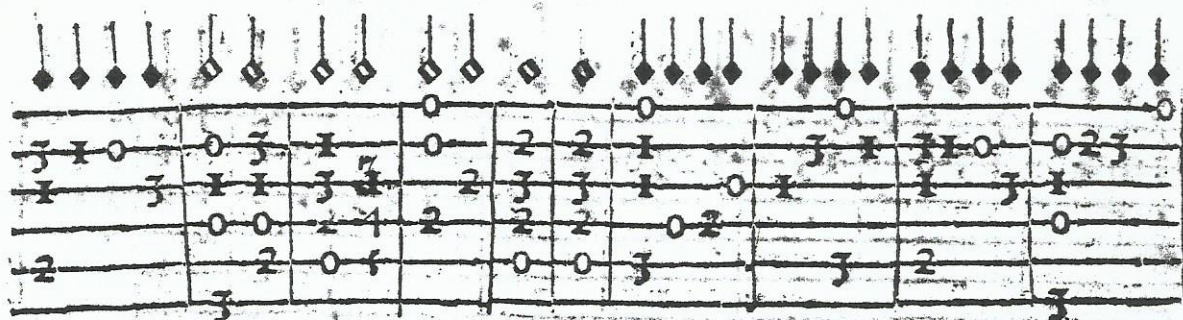
El grande

6) Apagar la ⑥ con el dedo c,
 a la vez que este toca el sib en ⑥.

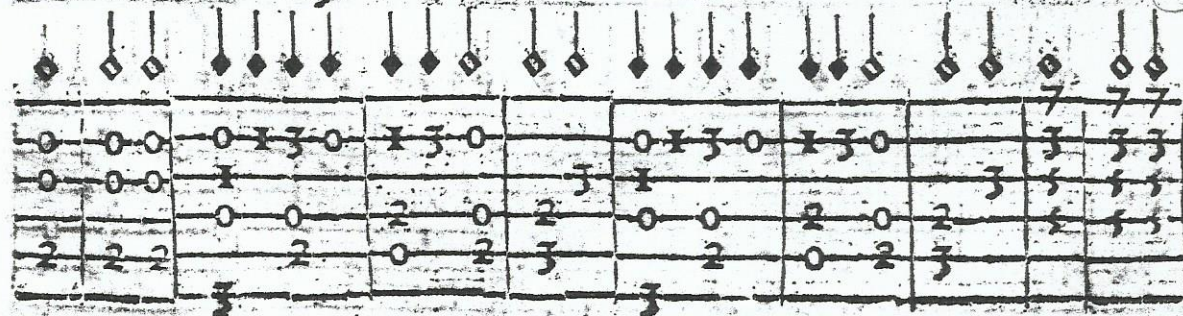


Q Stas seys fantasias que se siguen como arriba he dicho parescen en su ap-
 re y cõpostura alas mesmas pauanas q en y talia se tañen: y pues ento-
 do remedan a ellas digamos les pauanas. las quatro primeras son in-
 uentadas por mi. las dos que despues se siguen la sonada dellas se hizo
 en y talia: y la cõpostura sobre la sonada dellas es mia. Deuen se tañer
 con el cõpas algo apressurado: y requieren tañerse dos o tres vezes. y esta pauana q
 primeramente se sigue anda por los terminos del primero y segundo tono.

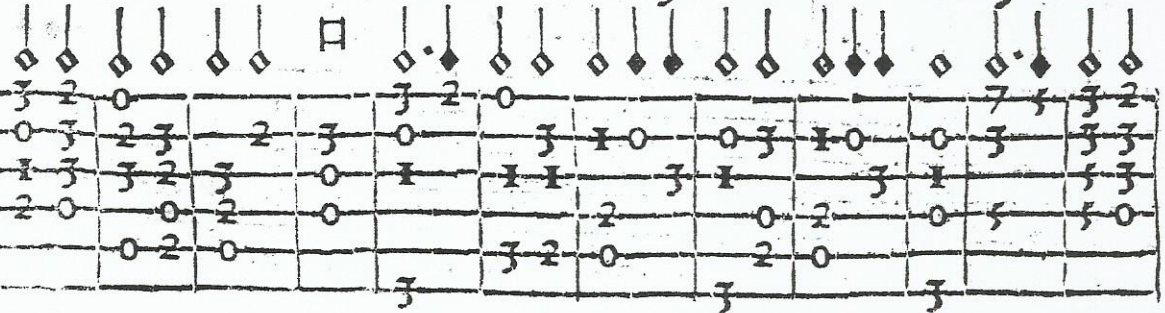
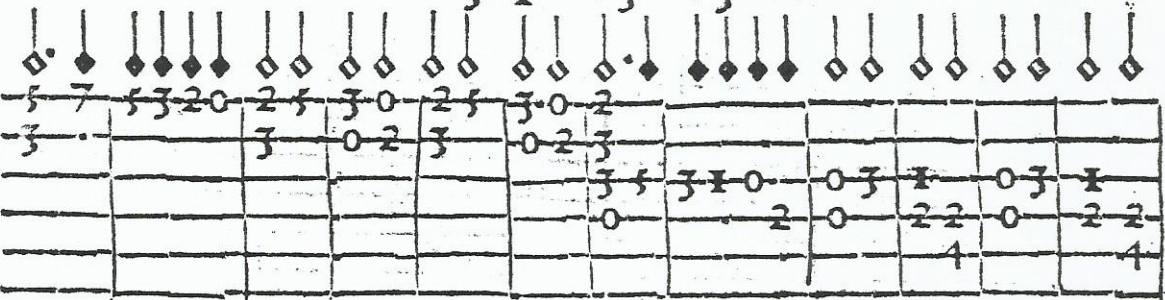
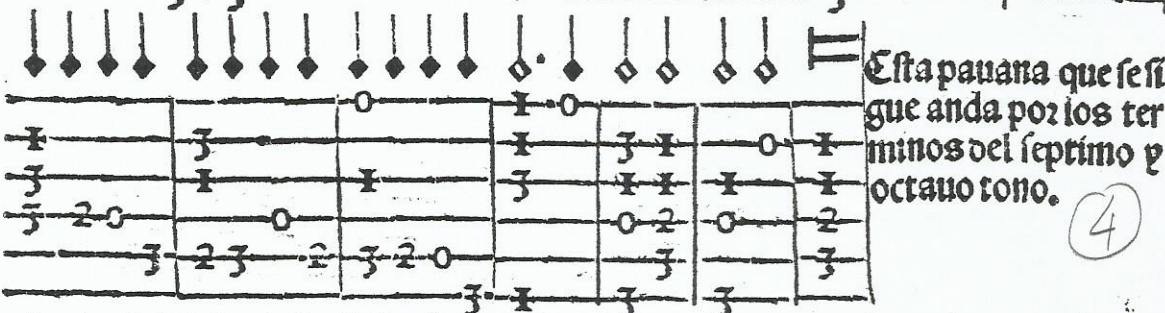
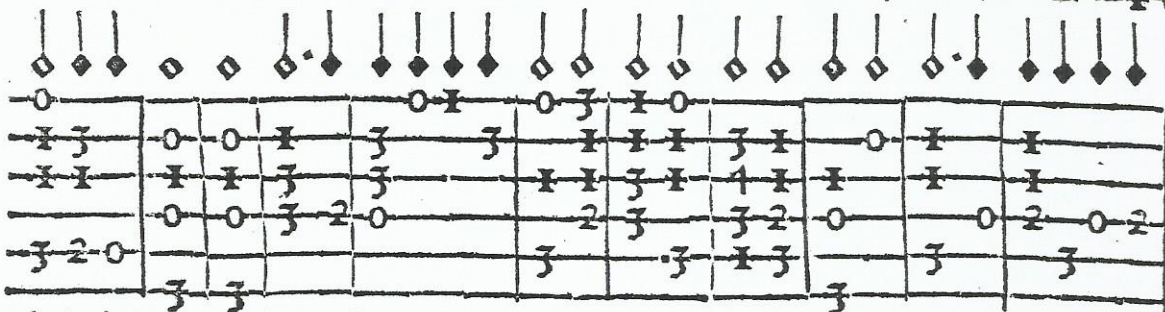
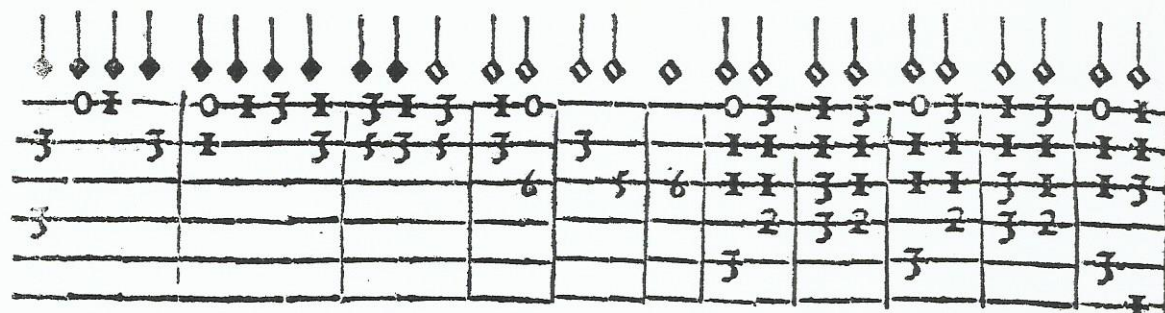




Esta pánana que se sigue anda
por los terminos del tercio o p
quarto tcho: y como ya he di
cho han se de tañer con el cópa
algo apressurado.



The image displays a handwritten musical score on page 68, organized into six systems. Each system consists of four staves. The notation is unique, featuring diamond-shaped notes placed above the staves, with various numerical values (0, 1, 2, 3, 4, 7) written on the staves themselves. The notation appears to be a form of musical shorthand or a specific dialect of musical notation. The first system shows a sequence of notes with values like 7, 3, 2, 0, 0, 2, 3, 0, 2, 0. The second system continues with values like 0, 7, 3, 2, 0, 3, 2, 0, 0. The third system has values like 2, 3, 2, 0, 3, 2, 0, 3, 2, 0. The fourth system shows values like 0, 2, 3, 0, 2, 3, 0, 2, 3, 0. The fifth system has values like 0, 2, 3, 0, 2, 3, 0, 2, 3, 0. The sixth system shows values like 0, 2, 3, 0, 2, 3, 0, 2, 3, 0. The notation is consistent across all systems, suggesting a single piece of music.



Esta paana que se sigue la sonada della
se hizo en Ytalia p cantan conella vna letra
que dizen. La bella franceschina. La
compostura que va sobrella es mia / y es del
octauo tono.

Esta pauana es a
 pporció de tres se
 nibreues cōp. y va
 por terminos dela
 pauana passada / y
 todos los breues q
 hallareys solos val
 á agora un pas.

Este que agora se sigue es el octauo quaderno de musica para cantar y ta-
 ñer que en la tabla del presente libro hos dize que hallariades. En el qual ha
 llareys villancicos y sonadas en C. assellanoy en D. onogue y en y. rallaño
 Las cifras coloradas es la voz que se ha de cantar por meys primero el vi-
 llancico: assi como esta en la vihuela y sabido biẽ tañer. seguireys las cifras coloradas
 mirando que cuerda dela vihuela tocan y aquella cantar eys.