

Música Ficta



Esa Noche Yo Bailé



Esa Noche Yo Bailé

FIESTA Y DEVOCIÓN EN EL ALTO PERÚ DEL SIGLO XVII

1. *Tonada la lata* (1:32)
Anónimo peruano (s. XVII)
Museo Ricardo Rojas de Buenos Aires, códice Ms. Fray Gregorio de Zuola.
 Jairo Serrano: tenor
 Julián Navarro: guitarra barroca
 Leonor Convers: maracas
 Johannes Blockholt: tambor
2. *Cachua al nacimiento de Christo*
Nuestro Señor (2:25)
Anónimo peruano (p. Martínez Compañón, c.1785)
Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda. Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII. c. 1785. T. II, fol. E. 177.
 Carlos Serrano: pito y maracas
 Jairo Serrano: bombo
3. *Marizápalos* (4:46)
Santiago de Murcia (1714)
Códice Saldívar No. 4
Marizápalos
Anónimo peruano (p. Fray Gregorio de Zuola, c.1640-1709)
Museo Ricardo Rojas de Buenos Aires, Fray Gregorio de Zuola Ms.
 Jairo Serrano: tenor
 Julián Navarro: guitarra barroca
 Elisabeth Wright: clavecín
4. *Tiento XXIV de falsas* (3:45)
Juan Cabanilles (1644-1712)
Biblioteca de Cataluña, Barcelona, Ms. 387.
 Elisabeth Wright: clavecín
5. *Desengañémonos ya* (2:21)
José Marín (1618-1699)
Fitzwilliam Museum, Cambridge, MU 4-1958, MuMs 727.
 Jairo Serrano: tenor
 Julián Navarro: guitarra barroca

6. **Caballero de armas blancas** (3:59)
Pedro Ximénez (fl.1646-1668)
Seminario de San Antonio Abad, Cuzco, Perú, Ms. 223.
 Jairo Serrano: tenor
 Carlos Serrano: flauta dulce bajo
 Julián Navarro: guitarra barroca
 Elisabeth Wright: clavecín
7. **Villano** (2:40)
Francisco Guerau (1649-1722)
Poema harmonico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española, Madrid, 1694. Biblioteca de Cataluña, Barcelona, Ms.887.
 Julián Navarro: guitarra barroca
 Jairo Serrano: percusión
8. **Ojos pues me desdenáis** (3:50)
José Marín (1618-1699)
Fitzwilliam Museum, Cambridge, MU 4-1958, MuMs 727.
 Jairo Serrano: tenor
 Julián Navarro: guitarra barroca
9. **No piense Menguilla** (3:05)
José Marín (1618-1699)
Fitzwilliam Museum, Cambridge, MU 4-1958, MuMs 727.
 Jairo Serrano: tenor
 Julián Navarro: guitarra barroca
10. **Zapateo** (2:36)
Anónimo peruano (p. Amédée François Frézier, 1716)
Amédée François Frézier. Relation du voyage de la Mer du sud aux cotes du Chily et du Peru, fait pendant les années 1712, 1713 & 1714. Paris, 1716.
 Carlos Serrano: chirimía soprano
 Julián Navarro: guitarra barroca
 Jairo Serrano: bombo
11. **María, todo es María** (3:02)
Anónimo peruano (p. Amédée François Frézier, 1716)
Amédée François Frézier. Relation du voyage de la Mer du sud aux cotes du Chily et du Peru, fait pendant les années 1712, 1713 & 1714. Paris, 1716.
 Jairo Serrano: tenor
 Carlos Serrano: flauta dulce bajo
 Julián Navarro: guitarra barroca
 Elisabeth Wright: clavecín
12. **Tiento XIII de dos tiples y dos baixos** (7:24)
Juan Cabanilles (1644-1712)
Códice Felanitx, Fundación Cosme Bauzá, Mallorca.
 Elisabeth Wright: clavecín
13. **Hijos de Eva tributarios** (2:29)
Tomás de Herrera (fl.1611-1620)
Museo Ricardo Rojas de Buenos Aires, Fray Gregorio de Zuola Ms.
 Jairo Serrano: tenor
 Carlos Serrano: flauta dulce bajo
 Julián Navarro: vihuela
 Elisabeth Wright: clavecín

14. **Tortolilla si no es por amor** (3:13)
José Marín (1618-1699)
Fitzwilliam Museum, Cambridge, MU 4-1958, MuMs 727.
 Jairo Serrano: tenor
 Julián Navarro: guitarra barroca
15. **Pasacalles de primer tono I** (2:28)
Anónimo español (s. XVII)
E-Mn 1357-60, Martín y Coll. Flores de Música, 1709.
 Carlos Serrano: flauta dulce soprano
 Julián Navarro: vihuela de mano
16. **Filis yo tengo** (3:41)
Clemente Imaña (s. XVII)
Archivo particular de Miguel Querol Cavaldá.
 Jairo Serrano: tenor
 Carlos Serrano: flauta dulce bajo
 Elisabeth Wright: clavecín
17. **La jotta** (3:56)
Santiago de Murcia (c.1682-c.1740)
Codex Saldívar No. 4 - propiedad de la familia Saldívar, Ciudad de México.
Tonada la donosa
Anónimo peruano (p. Martínez Compañón, c.1785)
Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda. Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII. c. 1785. T. II, fol. E. 182.
 Julián Navarro: guitarra barroca
 Carlos Serrano: chirimía soprano
- Jairo Serrano: bombo
18. **Entrada de clarín antes de tocar canciones** (2:32)
Anónimo español (s. XVII)
E-Mn 1357-60, Martín y Coll. Flores de Música, 1709.
 Carlos Serrano: chirimía soprano
 Jairo Serrano: bombo
19. **Esa noche yo bailé** (3:06)
Anónimo boliviano (s. XVII)
Archivo del Monasterio de Santa Clara, Cochabamba, Bolivia.
 Jairo Serrano: tenor, bombo
 Carlos Serrano: chirimía soprano, coros
 Leonor Convers, Elisabeth Wright, Julián Navarro, Vivian Cárdenas, Daniel Zea: percusión, coros y buena vibra
20. **Don Pedro a quien los crueles** (6:42)
Anónimo peruano (s. XVII)
Museo Ricardo Rojas de Buenos Aires, códice Ms. Fray Gregorio de Zuola.
 Jairo Serrano: tenor
 Julián Navarro: guitarra barroca
 Leonor Convers: bombo

MÚSICA FICTA

JAIRO SERRANO

Tenor, percusión

JULIÁN NAVARRO

Guitarra barroca, vihuela de mano

CARLOS SERRANO

Flautas dulces, chirimía, pito y tamboril

ELISABETH WRIGHT

Clavecín

Con la participación de:

Leonor Convers - *percusión*Johannes Blockholt - *percusión*

DDD

Grabado en el Templo-Museo de San Agustín (1590)

Villa de Leyva, Boyacá, Colombia

Agosto 2002

Grabación directa, sin equalización ni efectos

Mezcla en vivo

Producción: Música Ficta

Ingeniero de sonido: Mauricio Ardila
 Edición musical: Mauricio Ardila, Jairo Serrano
 Ilustración y diseño: Jairo y Carlos Serrano,
 María Cristina Olivar
 Fotografías: Carlos Serrano, Mauricio Ardila,
 Juan Manuel de Valdenebro

Portada: Pintura anónima peruana (detalle), s. XVII

© 2005 Música Ficta

© 2005 Música Ficta

Impreso en Colombia

MÚSICA FICTA

Dirección administrativa: Carlos Serrano

Carrera 16 No. 94-68

Bogotá, Colombia

América del Sur

Tels. y fax (57-1) 257-9828

cserrano@indiana.edu

<http://www.musicafictaweb.com>**Fiesta y devoción en el alto Perú del siglo XVII***...a la muger baylar y al asno rebuznar, el Diablo se lo devió demostrar..*

El fenómeno del Barroco iberoamericano esconde una infinidad de secretos. Para bien o para mal, suele arrojar en un mismo saco elementos como el baile y el lamento, la mujer y la religión, de lo cual es ejemplo la frase que encabeza estas líneas. Un vituperio tal en el mar de letras del Barroco no es atípico, al contrario, es un fenómeno sorprendentemente normal. ¿Son estos elementos merecedores de tal trato? Aquí hemos de hurgar en aras a desenmarañar la gordiana relación entre fiesta y devoción.

En un siglo con innumerables manifestaciones contradictorias de vilipendio y opulencia, Sebastián de Covarrubias nos cuenta la historia de un romano, que, aviéndose deshecho de una esclava, dicha Thelesina, de allí a algunos días la vió baylar la çarabanda, y quedo tan enamorado della que labolvio a comprar por el precio que le quisieron pedir... baile y amor, hipnotizadores del ser humano desde comienzos de su existencia. Motor incombustible de las fiestas, en el periodo barroco la danza y el baile son también materia prima de casi la totalidad de la producción musical profana en España y sus colonias. Las danzas eran serias y con *vistasas y agradables plantas* (secuencias

de pasos de baile); los bailes, en cambio, eran alocados, con *menéos de cuerpo à un lado y à otro* y abundancia de instrumentos de percusión como tambores y castañuelas. En el mestizaje de las colonias la música y el baile encontraron un caldo de cultivo infinito: nacieron ritmos como las chaconas, las zarabandas, los cumbés... nació un xacarandina musical, un recetario de bailes, un mundo con negros, blancos e indios en amalgama tal que las diferenciaciones musicales casi desaparecieron por completo. Los elementos en común fueron el ruido, la impertinencia, la alegría y la bulla, las guitarras, las castañetas y los tambores resonando cada vez más fuerte; y con el baile y la danza se hizo fiesta, se adoró a la mujer, a Dios, a la Virgen María, y se rindió un tributo inconsciente y constante a la música como parte esencial de la naturaleza humana.

La devoción, por otro lado, yacía en boca del enamorado empedernido que frecuentemente se lamentaba diciendo cosas como *tortolilla si no es por amor, no se porque puede ser, gemir y llorar al amanecer...* Es la otra cara del amor que en algún momento ha sido patrimonio de todos: poetas y músicos, ricos y pobres. Al fin y al cabo, tanto se enamora

un ciego jacarero como un noble refinado, déspota y rufián. Encontramos en el lamento uno de los temas preferidos de la literatura y de la música del Barroco iberoamericano, y vemos como la dulce tortura del amor monopoliza una vez más al corazón humano. Cabe, eso sí, una pregunta más: ¿Amor a quién? ¿A Dios? ¿A una mujer? En ocasiones es difícil de decir, ya que el inmenso poder expresivo del lamento amoroso lo acabó convirtiendo en instrumento idóneo para casi cualquier propósito. Es un ejemplo del gran número de piezas de tradición popular que fueron reutilizadas en el Barroco dentro de un contexto religioso, aprovechando la música, la letra y en ocasiones ambas cosas. Allí confluyen fiesta y devoción, y más importante aún, se descubre la ausencia de un concepto claro de música culta tal como lo entendemos hoy día. La línea divisoria entre la cultura popular y la del noble, entre lo religioso y lo profano, se cruza cotidianamente, ofreciéndonos un siglo mágico en cuanto a mestizajes musicales. Son estas características las que convierten al Barroco iberoamericano en una fuente esencial para el desarrollo musical en Europa. Para comprobarlo, nada más hemos de preguntarnos de dónde

vienen danzas como las folías y la chaconas, oro y plata de la música europea de los siglos XVII y XVIII, y originarias de España o sus colonias. Oculto tras el rasgueo de las innobles pero vene-radas guitarras que generaron éstas y otras muchas danzas, queda el eco de las prohibiciones fútiles que pedían no tocar *atambores ni otros ynstrumentos para baylar sino fuere en la plaça publica*, intentando reprimir así el generalizado deseo, como nos cuenta Covarrubias, de *bailar como bailé antaño y los otros años, las folias y el cumbé*.

Tal es la naturaleza del vínculo entre pasión, música, baile y religión. Amor y desamor, fiesta y devoción son las imágenes que nos dejan las joyas musicales del riquísimo barroco iberoamericano. No pudo resumirlo mejor Salvador Jacinto Polo de Medina cuando se quejó diciendo, *Músicos enamorados, que pretendéis arrogantes, enamorar con la voz, y rendir con passacalles...*

Daniel Zuluaga

Notas al programa

1.

Tonada la lata

Anónimo peruano (s. XVII)

Esta pieza pertenece a una recopilación heterogénea del monje franciscano Gregorio de Zuola, bajo el título de “Libro de varias curiosidades”. Además de obras musicales de carácter popular en el Perú del s. XVII, el libro incluye recetas culinarias, información astronómica, poesía y calendarios. El género de la tonada es de carácter profano, y esta obra es un ejemplo tal, de carácter amoroso y picaresco. El personaje de esta canción, un soldado o marinero, comenta sin pudor y con humor sobre la bebida, el juego y las mujeres. Los giros melódicos y la sencilla estructura armónica, así como la necesidad casi instintiva de utilizar instrumentos de percusión, acercan esta danza a géneros populares que hoy resultarían fáciles de encuadrar en la tradición musical popular andina. La melodía, simple, directa, de un rango limitado y hasta con pequeños ornamentos que se asociarían con la música popular, inevitablemente evoca la sonoridad de una canción popular suramericana.

2.

Cachua al nacimiento de Christo Nuestro Señor **Anónimo peruano (p. Martínez Compañón, c.1785)**

Las cachuas, danzas peruanas tradicionales precolombinas, fueron registradas por los más tempranos cronistas españoles. Como tales, estas danzas permanecen vivas en la cultura Aymará, como vestigio de origen inca. Las cachuas se bailaban en círculo y estaban relacionadas con el amor y la iniciación sexual. La melodía de esta cachua, ya transformada su función en la época colonial, fue escrita para celebrar la Navidad. Fue recopilada por el arzobispo Baltazar Martínez Compañón (m. 1797), artista e intelectual de la época así como cantor de la Catedral del Lima entre 1768 y 1778. La obra es tan solo un pequeño ejemplo del tipo de sincretismo musical que se dio en la colonia americana donde tantos elementos de las culturas existentes antes de la conquista fueron incorporados al nuevo ritual católico, con el fin de hacerlo más llamativo.

3.
Marizápalos
Santiago de Murcia (c.1682-c.1740)

Marizápalos
Anónimo peruano
(p. Fray Gregorio de Zuola, c.1640-1709)

Santiago de Murcia representa la culminación de un periodo dorado para la guitarra barroca en España. Su estilo no sólo demuestra el conocimiento de la obra de los compositores precedentes, sino que lo pone a la vanguardia de lo que estaba sucediendo en Europa. Murcia, quien fuera también autor del más completo tratado de la época sobre el acompañamiento con la guitarra, sería punto de referencia importante para futuros tratados sobre el bajo continuo. El número de copias manuscritas de este tratado publicado en 1714 indica la importancia y difusión que tuvo su obra. Sus composiciones para la guitarra barroca fueron publicadas en 1732 y se conocen como el *Código Saldívar No. 4 y Pasacalles y obras de guitarra para todos los tonos naturales y accidentales*. En sus obras demuestra el conocimiento de danzas típicas del siglo XVII (sobre todo en España y el Nuevo Mundo) como las jácaras, marionas, gallardas y villanos, así como la inquietud por nuevos géneros como el fandango, la jota y las seguidillas, que tendrían un mayor desarrollo durante finales del siglo XVIII y

comienzos del XIX. Vale la pena resaltar que su viaje a México (en donde posiblemente falleció) lo puso en contacto con géneros musicales de origen africano, lo que lo llevó a la composición de cumbés y zarambeques, danzas de origen negro que constituyen quizás la primera publicación, en la historia de la música, de obras afroamericanas.

La melodía de *Marizápalos*, muy popular en la España del siglo XVII, existe en numerosas versiones para guitarra tanto por compositores españoles como del Nuevo Mundo. La versión de Santiago de Murcia se encuentra en México, y hace parte de la colección del *Código Saldívar No. 4*. Existen también versiones vocales en casi toda América del Sur, demostrando el alcance internacional que en su momento logró este tema. Como sucediera con tantos romances del siglo XVI, *Marizápalos* presenta variaciones de texto según la fuente o fecha de origen. La versión vocal que aquí presentamos, precedida de la versión instrumental de Murcia, fue publicada por Fray Gregorio de Zuola, quien estuviera radicado en Cochabamba (Bolivia) y Cuzco (Perú). El texto es de carácter picaresco: la historia de una joven llamada Marizápalos, sobrina del cura, y un joven llamado Pedro Martín, quienes escapan al bosque para dedicarse a las artes amatorias, pero Pedro debe huir como Adonis frente al jabalí cuando escuchan aproximándose al cura.

4.
Tiento XXIV de falsas
Juan Cabanilles (1644-1712)

12.
Tiento XIII de dos triles y dos baixos

De los numerosos compositores españoles de música para tecla del siglo XVII, Juan Cabanilles marca sin duda la culminación de un periodo de esplendor en la península. Habiendo escrito más de mil obras preservadas en más de quince manuscritos, y donde se incluyen unos doscientos tientos, su producción es prolífica y variada. En muchas de sus obras Cabanilles lleva al extremo lo iniciado por compositores como Cabezón más de un siglo antes, extendiendo al máximo las posibilidades del contrapunto, así como desarrollando un gusto personal por la exploración de registros y disonancias. Valencia, ciudad cosmopolita donde Cabanilles pasó la mayor parte de su vida, le procuró el contacto con influencias italianas que enriquecieron aún más su ya elaborado lenguaje experimental. La música vocal y para tecla del cambio de siglo en España evidencia una apertura hacia otras tendencias internacionales, no sólo italianas, haciéndose notorias durante el transcurso del siglo XVIII, pero ya presentes en la música de Cabanilles. En sus obras encontramos reminiscencias de las tocatas de Frescobaldi: la sucesión de motivos cortos y

contrastantes y de diferentes afectos fusionados en una sola obra. El uso de falsas relaciones parecería evocar la escuela de los virginalistas ingleses, pero Cabanilles nunca pierde un claro sabor español, notorio sobre todo en su empuje rítmico así como en diversos rasgos armónicos.

No encontramos obras de Juan Cabanilles en ninguno de los archivos musicales latinoamericanos, pero no resulta imposible imaginar sus tientos interpretados en alguno de los numerosos órganos construidos en el Nuevo Mundo. El género del tiento, como su nombre lo indica, y al igual que el de la fantasía en el resto de Europa, es una búsqueda melódica y armónica que nos acerca a la improvisación. Con Cabanilles el género alcanza un máximo desarrollo, no sólo en cuanto al número de tientos escritos y la extensa duración de algunos, sino sobre todo en su calidad. Los tientos de Cabanilles fueron concebidos para el órgano, pero muchos, entre ellos los aquí grabados, se adaptan muy bien para su interpretación en el clavecín.



5.
Desengañémonos ya
José Marín (1618-1699)

8.
Ojos pues me desdenáis

9.
No piense Menguilla

14.
Tortolilla si no es por amor

José Marín, original y magnífico compositor de *tonos humanos*, cantante, posible guitarrista, y seguramente autor de los asesinatos por los cuales fue acusado, es uno de los más singulares personajes en la historia de la música española. A su larga, truculenta, y a veces misteriosa vida, sólo se le puede anteponer su merecida reputación como cantante y su maravilloso y muy personal estilo de escribir canciones. Tras ser empleado como tenor en la Capilla Real del rey Felipe IV, viajó a Roma escapando de la acusación por supuesto asesinato de Tomás de Lebaña, y se ordenó allí como sacerdote. De regreso a España trabajó como tenor en la Capilla del Monasterio de la Encarnación en Madrid, hasta que de nuevo, acusado por robo y asesinato, fue encarcelado en 1654 y 1656. Existen anécdotas sobre su vida en prisión, sobre todo con respecto a sus dotes

como cantante: “..Marín le tienen en una torre... enjaulado como un pájaro, para que con la dulce voz que tiene pueda entretenerse cantando..” (Jerónimo de Barrionuevo, Avisos Públicos, Madrid, 1656). En uno de sus fallidos intentos por escapar se embarcó hacia el Nuevo Mundo, pero aparentemente, su barco naufragó y regresó a España sin nunca haberlo alcanzado. Sus últimos años estuvo en Madrid, donde murió a la edad de 80 años con su reputación intacta como cantante y compositor. Las anécdotas abundan, pero los vacíos con respecto a varios períodos de su vida, así como a su producción artística, mantienen hasta hoy a Marín como uno de los compositores más fascinantes pero menos conocidos del siglo XVII en España.

El grupo de *tonos humanos* grabados en este disco proviene del único manuscrito completo de obras suyas, hoy en Londres. El manuscrito fue copiado entre 1686 y 1694, pero curiosamente contiene una realización total de la parte del bajo continuo, escrita para la guitarra, y desarrollada muy al estilo del compositor Francisco Guerau, es decir, evitando el rasgueo del instrumento y con un énfasis en armonías a dos y tres voces. Por el momento, resulta especulativo concluir si este acompañamiento es original de Marín o es obra del copista. A pesar de que no se han encontrado obras de otros géneros musicales atribuibles a Marín, tales como villancicos, obras litúrgicas

o zarzuelas, estudios recientes llevados a cabo por Daniel Zuluaga han dado luz a otros *tonos humanos* procedentes de las bibliotecas Nacional de Madrid, Barcelona, Burgos y la Marciana de Venecia. En éstos, el acompañamiento de continuo no está realizado ni especificado para la guitarra, lo que parece dejar sin base justificable la idea de que Marín hubiese sido también un guitarrista. Aún falta mucho por descubrir, y su producción musical, dada su altísima calidad, merece un estudio profundo y detallado.

La calidad de los *tonos* de José Marín es suficiente para no dejar dudas sobre su refinado arte: las frases melódicas con sus giros y acentos naturales del texto demuestran un excelente manejo de la voz. Estas melodías vienen escritas a la perfección para la voz tenor y exploran todas sus capacidades expresivas. No sabemos qué tanto pudo haber influido a Marín su paso por Roma y el posible contacto con músicos italianos. Así mismo, es difícil determinar qué relación tuvo Marín con compositores arraigados al círculo madrileño, y de gran aceptación entre la nobleza, como era el caso de Juan Hidalgo. El tratamiento melódico en muchos de los *tonos* de Marín, a veces más cromático que el de sus contemporáneos, se aproxima por momentos a ciertos rasgos italianos, pero su fluidez rítmica y armónica está definitivamente arraigada a la tradición ibérica. Su sentido para el cromatismo y la melancolía

va completamente de la mano con los textos poéticos utilizados. Las poesías, de las cuales no sabemos si algunas son de su autoría, parecen reflejar perfectamente la tormentosa vida de Marín: las tribulaciones internas donde el amor es más desamor y donde solo ocasionalmente se respira algo de luz y alegría.

6.
Caballero de armas blancas
Pedro Ximénez (fl.1646-1668)

No conocemos detalles biográficos sobre el compositor Pedro Ximénez ni en América ni en la península ibérica. Se puede especular, sin embargo, sobre su posible origen peruano debido a que esta obra se encuentra en el archivo del Seminario de San Antonio Abad en Cuzco. La obra, de carácter sacro, es un dúo dedicado a San Pedro Nolasco que refleja un claro conocimiento de las tendencias musicales españolas de los años precedentes. En ese sentido, parece una obra mucho más moderna en comparación a otras obras contemporáneas americanas. La estructura, comenzando por las coplas en vez del estribillo, aunque más atípica que la tradicional de estribillo-coplas, existe en numerosos ejemplos tanto americanos como ibéricos.

7.
Villano
Francisco Guerau (1649-1722)

Son innumerables las citas de danzas en fuentes literarias del siglo XVI, pasando por romances populares hasta el mismo Cervantes en *El Quijote*. Los villanos, una danza cantada de origen popular, aparece documentada desde mediados del siglo XVI. Con su carácter festivo y bullicioso, era favorita para el acompañamiento con diferentes instrumentos de percusión. El nombre de la danza bien puede hacer referencia al mismo significado de la palabra: aldeanos, o gente del pueblo, de las villas. Como con casi toda las danzas, durante el siglo XVII se estilizaron y perdieron su origen popular para convertirse en danzas refinadas donde su fin ya no era el de ser bailadas sino escuchadas. Este proceso de estilización fue largo, y en todo caso, algunas danzas conservaron más que otras su carácter original.

En un estilo conservador, el libro de guitarra *Poema Harmónico* del mallorquino Francisco Guerau está escrito principalmente en estilo punteado, imitativo del estilo de la vihuela o del laúd en el siglo precedente. Guerau trabajó en la Capilla Real de Madrid como contrateno y su estilo de escritura es particularmente sobrio, si bien su uso de la ornamentación o *filigranas*, como él mismo las llama, no tiene paralelo en la

música española. Su libro consta de pasacalles en distintas tonalidades, así como danzas y bailes con sus respectivas variaciones, todas dentro de una tradición estrictamente ibérica, pero con un grado de estilización tal que la nueva exploración de efectos instrumentales, timbres y técnicas del instrumento resulta muy rica. Estos villanos han perdido en parte su carácter original y popular de antaño, pero la opción del acompañamiento con percusión ofrece una interpretación válida de la danza, a mitad de camino entre lo popular y lo estilizado.

10.
Zapateo
Anónimo peruano
(p. Amédée Francois Frézier, 1716)

El nombre de esta danza peruana sugiere que el ritmo se acentuaría con los tacones de los bailarines. Considerando el ambiente ruidoso en el cual esta danza habría de ser bailada, optamos por una interpretación con chirimía, instrumento que por su gran volumen fue uno de los favoritos para la ejecución de música callejera, así como uno de los más utilizados en las colonias españolas según lo demuestra su enorme presencia iconográfica y su mención en diferentes inventarios de la época. Como en otros ejemplos escuchados a lo largo de esta grabación, el carácter, la armonía y el ritmo de esta danza parecen más cercanos

a un lenguaje popular americano. Este lenguaje con elementos tradicionales nacidos en América se estaba gestando desde el siglo XVII y habría de afianzarse del todo durante el transcurso del siglo XIX.

11.
María, todo es María
Anónimo peruano
(p. Amédée Francois Frézier, 1716)

Esta es una canción dedicada a la Virgen María. Su simplicidad sugiere que podría servir como canción para la congregación durante los servicios litúrgicos. Su sencillez tanto musical como poética encarna, sin embargo, una profunda e ingenua expresividad. Su construcción parece también evocar obras muy anteriores, en particular alguno de los villancicos de Juan del Encina del siglo XVI, donde es tan marcado el lenguaje homofónico. Esta canción fue recopilada por el viajero francés Amédée François Frézier, quien visitó las costas de Perú y Chile a comienzos del siglo XVIII y la publicó en su bitácora de viaje.

13.
Hijos de Eva tributarios
Tomás de Herrera (fl.1611-1620)

Como es común con los primeros compositores criollos latinoamericanos, son pocos los detalles que conocemos sobre sus vidas. En el caso de

Tomás de Herrera sólo sabemos que fue organista de la Catedral de Cuzco, Perú, y que sus hijos continuaron su labor de organista. Ésta es la única pieza conocida suya y se encuentra en el libro publicado por Fray Gregorio de Zuola, alrededor de 1650. La obra no tiene coplas, a diferencia de los villancicos de la época. Su estructura, que no corresponde a la de un villancico, presenta un contrapunto sencillo más cercano a la polifonía sacra española de mediados del siglo XVI que a las nuevas tendencias de la primera mitad del siglo XVII.

15.
Pasacalles de primer tono I
Anónimo español (s. XVII)

El género de los pasacalles, surgido en la península ibérica y documentado desde comienzos del siglo XVII, consistía inicialmente en la improvisación y escritura de cortos interludios instrumentales –ritornellos– ejecutados por los guitarristas para enlazar estrofas vocales o simplemente para dar un leve reposo al cantante. El hecho de que el nombre pasacalle haga referencia a pasar una calle, permite intuir el origen callejero y popular del género. Durante el transcurso del siglo XVII, el género traspasó fronteras y su mayor desarrollo formal se dio en Italia. Su estructura básica, que consiste en la repetición de un patrón armónico que puede ser levemente variado, fue llevado a límites increíbles de expresividad en la

música italiana del s. XVII. Compositores como Frescobaldi, Monteverdi, Marini o Rossi también escribieron pasacalles vocales, y Francesco Corbetta, unos años más tarde, dio a la guitarra nuevas posibilidades expresivas con sus pasacalles para este instrumento, además de arraigarlo definitivamente en Francia.

En la tradición ibérica encontramos pasacalles escritos principalmente para la guitarra, instrumento para el cual seguramente se concibieron inicialmente. Todos los compositores ibéricos más representativos de la guitarra durante el siglo XVII tienen al menos un pasacalles escrito para el instrumento, y van desde los sencillos hasta los muy elaborados, reafirmando el hecho de que a lo largo del siglo, géneros relacionados con la danza fueron perdiendo su carácter popular. Dentro del repertorio para tecla, el número de pasacalles es extenso; existen cinco de Cabanilles que dan muestra de su gran ingenio y capacidad fantasiosa. El pasacalles de la presente grabación es también original para tecla y aparece en la publicación de Martín y Coll de 1709. La usanza de interpretar líneas melódicas con otros instrumentos fue muy difundida durante todo el siglo XVI, y en el siglo XVII era aún frecuente. En esta grabación se opta por un versión para flauta y guitarra.

16.

Filis yo tengo
Clemente Imaña (s. XVII)

Carecemos de información sobre fechas de nacimiento y muerte de Clemente Imaña, si bien lo podemos ubicar hacia la segunda mitad del siglo XVII. Fue discípulo de Miguel Gómez Camargo y actuó como maestro de capilla de la Catedral de Coria, cerca a Portugal, a finales del siglo XVII. Gómez Camargo fue maestro de capilla de la catedral de Valladolid desde 1654 hasta su muerte en 1690, por lo que Imaña tiene que haber estado con él entre esos años formándose como músico en Valladolid. La exquisita delicadeza de esta canción de Imaña, con parte obligada instrumental, nos lleva a desear que a este compositor se le dedique la atención que merece, en particular sabiendo que existen numerosas obras suyas todavía sin publicar en el archivo de la catedral de Valladolid.

17.
La jotta
Santiago de Murcia (c.1682-c.1740)

Tonada la donosa
Anónimo peruano
(p. Martínez Compañón, c.1785)

La *jotta* de Santiago de Murcia está basada en la danza popular española del mismo nombre, y constituye una de las primeras apariciones escri-

tas de este tipo de danza. Compositores para la guitarra contemporáneos de Murcia, como Sanz o Guerau, no dan indicios de su existencia, lo que indica que fue un nuevo tipo de danza que sólo alcanzó gran popularidad durante el siglo XIX. Mucho se ha discutido sobre el origen de la danza, desde posiciones que rastrean un origen árabe en la España medieval anterior a la reconquista, hasta estudios que la muestran como una danza mucho más reciente, originada en Aragón. Independientemente de su origen, esta música de carácter festivo se adaptó muy bien en el Nuevo Mundo, conformando la base para el desarrollo de géneros populares en América Latina. Para demostrar esta metamorfosis, la presente *jotta* se interpreta como prelude para *La donosa*, tonada peruana popular en la que se utilizan los mismos patrones rítmicos y armónicos de la *jotta*. La similitud es tal, que bien podría tratarse de un ejemplo de "*Jotta americana*" bajo el título de *Tonada*: una especie de variante de una misma danza que apenas empezaba a tomar características propias.

18.
Entrada de clarín antes de tocar canciones
Anónimo español (s. XVII)

Las entradas eran introducciones instrumentales cortas a una obra de mayores proporciones o a un servicio público o religioso. Con frecuencia

interpretadas por trompetas clarín o por un conjunto de chirimías y sacabuches, en el caso de la Iglesia podían ser ejecutadas por el órgano en su registro de clarines. En este caso hemos adaptado una entrada para órgano de la colección recopilada por Martín y Coll, interpretada en chirimía. En este caso precede a una obra festiva muy cercana al carácter callejero y procesional de este instrumento.

19.
Esa noche yo bailá
Anónimo boliviano (s. XVII)

La influencia en la música de los esclavos negros traídos del África occidental al Nuevo Mundo se aprecia claramente en esta canción de fiesta de Navidad. A diferencia de la mayoría de obras vocales, ésta no se canta en español sino en un dialecto "afro-español" en el cual a las palabras se les cambia la letra "r" por la "l", y la "ll" por la "y", produciendo una vocalización que se asemeja a las lenguas nativas de Guinea. El ambiente de fiesta se exagera mediante la utilización de palabras sin sentido aparente. Tratándose de música con influencia africana, su ritmo es el elemento musical más llamativo. A través del siglo XVII se multiplican las obras con influencia negra. Ya mencionamos como Santiago de Murcia en México incorporó danzas de origen africano en su colección de obras para la guitarra. Con los

villancicos que se debían cantar en la Iglesia sucede algo similar al incorporarse a las celebraciones una gran cantidad de villancicos denominados guineos y negros, donde algunas palabras del español son ligeramente transformadas para que suenen más cercanas a los dialectos africanos.

20.

Don Pedro a quien los crueles
Anónimo peruano (s. XVII)

Este romance peruano, recopilado en el s. XVII, hace referencia a hechos muy anteriores. Don Pedro se refiere a Pedro I el Justiciero, hijo de Alfonso IV de Portugal y casado con Constanza Manuel de Castilla. Pedro tuvo por amante a la dama portuguesa Inés de Castro, con quien se casó en secreto en 1354, pero en 1355 Alfonso IV la



ordenó asesinar ya que la nobleza de Castilla temía verse desplazada por los hermanos portugueses de Inés. Esto provocó la sublevación de Pedro contra Alfonso, y aquí surge la leyenda de que Pedro hizo traer el cuerpo de Inés desde Coimbra hasta Alcobaça para coronarla reina después de muerta. La melodía combina la forma renacentista del romance, sin refrán, y una sonoridad más cercana al Renacimiento que al Barroco. Es posible que la obra hubiese sido difundida oralmente desde el siglo XVI y de ahí su melancolía cercana a algunos de los romances encontrados en las colecciones de los vihuelistas españoles del siglo XVI, o de los cancioneros de la Colombina y Palacio de finales del siglo XV y comienzos del XVI.

Jairo y Carlos Serrano



MÚSICA FICTA

Fundado en 1988 en Bogotá, Colombia, el conjunto vocal e instrumental Música Ficta ha alcanzado una distinguida reputación internacional como intérprete del repertorio renacentista y barroco español y latinoamericano. Sus programas de concierto se caracterizan por un cuidadoso estudio musicológico, una creatividad interpretativa auténticamente hispanoamericana y un inmenso entusiasmo. De ahí que las audiencias y la crítica especializada sean altamente receptivas. La recursividad y flexibilidad de los miembros de Música Ficta le ha permitido al conjunto presentarse en lugares tan diversos como la Sainte-Chapelle de París, las misiones jesuitas de Moxos en el Amazonas boliviano, y el Victoria Concert Hall de Singapur. El conjunto ha realizado numerosas giras por Europa, Latinoamérica, los EE.UU. y el Lejano Oriente, habiendo participado en festivales internacionales de música antigua en cerca de veinte países, así como en temporadas de conciertos organizadas por el Banco Interamericano de Desarrollo (Washington DC), la International Press (Japón), el Cleveland Museum of Art (EE.UU.), la Corcoran Gallery (Washington DC), la Universidad de Hong Kong (China), la Unesco, la Caja Madrid (España) y el Banco de la República (Colombia). Los miembros de Música Ficta han adelantado estudios en Europa y los EE.UU., y su labor investigativa y docente ha estado centrada en el Instituto de Música Antigua de Indiana University en Bloomington, EE.UU., y en la Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia.



Jairo Serrano
Tenor y percusión

Comenzó a cantar luego de escuchar a John, Paul y George una y mil veces en el *Álbum blanco*. Se graduó como compositor en la Universidad de los Andes de Bogotá, Colombia, donde también cantó con el coro. En 1996, luego de la “fiebre del oro”, ríos de música rock, descubrir a Emma Kirkby y a Caetano Veloso, y gracias a una beca de la Fundación Mazda, adelantó estudios de postgrado en el Instituto de Música Antigua en Indiana University, EE.UU. Allí obtuvo su grado en 1999 luego de estudiar canto con Alan Bennett y Paul Elliott. Así mismo, hizo parte del coro de cámara Pro Arte, dirigido por Paul Hillier, y participó en diversos conciertos como solista y con conjuntos de cámara. A partir del año 2000 estuvo radicado en Italia donde trabajó con diversas agrupaciones de música antigua, entre ellas *Albalonga* y *Villanos*, y donde recibió clases adicionales de perfeccionamiento vocal con Margaret Hayward.

Su trabajo vocal ha sido elogiado en diversas oportunidades por la crítica especializada, resaltando su conocimiento del estilo, expresión y su excelente

dicción, así como su versatilidad como percusionista. Luego de vivir por cuatro años en Italia, actualmente vive y trabaja en los EE.UU. donde adelanta estudios sobre la iconografía musical en la pintura italiana del siglo XVII. Ha sido invitado a dar cursos sobre técnica vocal e interpretación de la música antigua en México y Colombia. Todavía escucha el *Álbum blanco* y algún día espera regresar al jardín de las delicias.



Música Ficta, agrupación en la que ha centrado toda su capacidad creadora e investigativa en la interpretación del repertorio latinoamericano y español del renacimiento y el barroco. En 1996 viajó a Italia donde recibió lecciones adicionales de flauta dulce con el maestro Pedro Memelsdorff, y en 1998 recibió becas de estudio de parte del Ministerio de Cultura colombiano y de Indiana University que le permitieron culminar una especialización en flauta dulce, instrumentos de caña antiguos e interpretación en el Instituto de Música Antigua de Bloomington, Indiana. Allí estudió bajo la orientación de los maestros Eva Legene y Michael McCraw.

Julián Navarro
Guitarra Barroca y vihuela de mano

Comenzó a tocar la guitarra una tarde de sol mientras dudaba profundamente si debía continuar sus estudios universitarios de ingeniería mecánica. Luego de abandonar la ingeniería, estudió guitarra en la Universidad de Antioquia y en la Universidad Javeriana de Bogotá, de donde se graduó como Guitarrista en 1998. Ese mismo año ingresó a la Escola Luthier d'Arts Musicals de Barcelona en España y estudió guitarra con Arnardur Arnarson. Con el tiempo se dio cuenta de que los romances para vihuela del siglo XVI de Narváez y Mudarra sonaban en su cabeza por días consecutivos, así que decidió cortarse las uñas y adentrarse de lleno en la música antigua, estudiando cuerdas pulsadas con Xavier Díaz en la Escuela Superior de Música de Cataluña, ESMUC.

Ha hecho parte del cuarteto *Iberia*, el dúo *Cento* y el coro de cámara *Impromptu*. Es también miembro de los grupos de música antigua *Villanos* y *Abraxas*, con los cuales desarrolla una intensa labor de divulgación del repertorio renacentista y barroco hispanoamericano. Ha participado en varios cursos especializados en EE.UU., Brasil y Cuba, y ha sido invitado a realizar cursos sobre pedagogía y guitarra barroca en diversas universidades. Actualmente vive y trabaja en Barcelona donde además termina un doctorado sobre La

música y su didáctica, cuya tesis está enfocada hacia un estudio pedagógico para la enseñanza de la guitarra barroca. Sueña con ver guitarristas barrocos tocando de nuevo en las calles y el teatro, tal y como lo vivió en su última encarnación.



Carlos Serrano
Flautas dulces, chirimía, pito y tamboril

Indeciso entre el sonido de las gaitas de David Munrow y los boogaloes de Richie Ray, optó por la flauta dulce para, como Hamelin, intentar encantar a roedores e insectos. Años más tarde, combinando la disección de pétalos, raíces y semillas de sus estudios como biólogo, con los de la flauta dulce e interpretación de música antigua, formó y dirigió varios conjuntos instrumentales dedicados al repertorio del Renacimiento. Este creciente interés en el campo de la música antigua lo llevó a abandonar progresivamente la fotosíntesis y estudiar flauta dulce con los maestros Philip Levin y Michael Lynn en Mannes College of Music de Nueva York y Oberlin Conservatory de Ohio.

De regreso en Colombia, fundó en 1988 el conjunto

Además de sus años de enseñanza e investigación en la Universidad Javeriana de Bogotá, ha sido director y productor de programas de música antigua a través de varias emisoras radiales. En sus ratos libres toca las gaitas y marcha delirante de castillo en castillo. Cultiva plantas en su propio jardín, las riega con agua fresca, y emocionado, las ve crecer.



Elisabeth Wright Clavecín

Desde los cinco años pasó horas sentada al piano estudiando la música de Brahms, Chopin, y sobre todo, Bach. Años más tarde se apasionó por la literatura francesa y soñó con la posibilidad de vivir en alguna parte de Francia donde pudiera hacer música, visitar museos y leer una y otra vez *Por los caminos de Swann*. Se encontró casi por accidente con el clavecín y con mucha paciencia llegó a descubrir esa voz íntima y cristalina que pedía más caricias que fuerza. Luego de graduarse de la Universidad Sarah Lawrence en Nueva York, respiró profundamente y tomó un avión a Holanda, donde continuó estudios de especialización en el Conservatorio Sweelinck de Amsterdam bajo la dirección de Gustav Leonhardt.

Desde su regreso a los EE.UU. ha desarrollado una importante carrera musical como intérprete y pedagoga. Sus giras de conciertos han incluido los EE.UU., América Latina, Canadá, Europa y Australia. Ha participado como intérprete en algunos de los más prestigiosos festivales de música antigua tales como Tage Alter Musik, Lufthansa London Festival, Festival dei Saraceni, Sydney Festival, Mostly Mozart, Aston Magna, Festival de Santafé, Tanglewood, Boston Early Music Festival, Berkeley Early Music Festival y Vancouver Early Music. Es miembro del *Duo Geminiani*, de los conjuntos *Ye Olde Friends* y *Les Sonatistes*, y ha grabado para los sellos discográficos Classic Masters, Focus, Centaur y Musical Heritage. Es profesora titular de clavecín y pianoforte de Indiana University, enseñando también improvisación e interpretación de música renacentista tardía, barroca y del temprano clasicismo. Ha dado innumerables clases magistrales en conservatorios de Europa, Australia y EE.UU. Ha servido como jurado en diversos concursos internacionales de clavecín, y como panelista para el National Endowment for the Arts.

Ha escrito también reseñas especializadas para Early Keyboard así como presentado documentos para diferentes coloquios sobre los instrumentos de tecla antiguos. Aunque ya no sueña con enseñar el piano en Francia, cada vez que puede logra escapar al Mediterráneo, ver uno que otro atardecer desde su amada Toscana, o perderse en la niebla misteriosa de una calle veneciana.

Otras grabaciones de Música Ficta en CD:

Romances y Villancicos de España y del Nuevo Mundo
MF001 Colombia 770728251980-2

De Antequera Sale Un Moro
MF002 Colombia 770728251981-9

Sepan Todos Que Muero
MF003 Colombia 770728251982-6

INSTRUMENTOS

Vientos:

Chirimía soprano, copia de originales españoles del s. XVI, manufactura de Eric Moulder, Inglaterra, 1997.

Flauta dulce soprano, copia de Richard Haka (Inglaterra, 1646-1709), manufactura de Tim Cranmore, Inglaterra, 1995.

Flauta dulce contralto, copia de Thomas Stanesby (Inglaterra, c.1668-1734), manufactura de Philip Levin, Greenpond, NJ, EE.UU., 1988.

Flauta dulce bajo, copia de Joseph Rottenburg (Bruselas, 1672-1765), manufactura de Yamaha, Japón, 1999.

Pito y tamboril, en re, copia de originales ingleses del s. XVII, manufactura de Ralph Sweetheart, NC, EE.UU., 1996.

Cuerdas:

Vihuela de mano, copia iconográfica española del s. XVI, manufactura de Patrick Hopmans, Barcelona, 2002.

Guitarra barroca, copia iconográfica española del s. XVII-XVIII, manufactura de Patrick Hopmans, Barcelona, 2000.

Clavecín:

Copia de originales flamencos del s. XVIII, manufactura de David Jacques Way (EE.UU.) y Marc Ducornet (Francia), 1994.

Percusión:

Bombo, pandero, pandereta, maracas y cascabeles, tradicionales colombianos.

MÚSICA FICTA AGRADECE:

A Mauricio Ardila por las mil y una noches y la paciencia de Job. A Juan Antonio Cuéllar y al Departamento de Música de la Universidad Javeriana, Bogotá, por el préstamo de equipos. A Fernando Gast y al Instituto Humboldt por permitir el acceso al Templo de San Agustín para realizar la grabación. A Carolina Santamaría, por el préstamo del clavecín. A Vivian Cárdenas, Sandra López y Daniel Zea por su asistencia durante la grabación. A Gloria Zarina Gutiérrez, Carlos Ferro y María Teresa Hanabergh por las delicias

gastronómicas y la invocación a Fortuna. A Leo y Johannes por la buena vibra, el pulso, la síncopa y el acento. A Daniel Zuluaga por la danza escrita.

Luego de más de 16 años de historia ininterrumpida de Música Ficta, llegó el momento de ablandar el corazón y dejarlo destilar. Son muchas las personas que, como en el John Mayall's Blues Breakers Band, un día se pusieron la camiseta, salieron a escena (ya fuera en París, México o Zipacón) y dieron todo su talento y buena vibra al grupo. Por ese amor común a la música, por la energía compartida, y por qué no, por la nostalgia de tiempos pasados, gracias a: Leonor Convers (mamá Leo), Daniel Zuluaga (el Tuní), Adriana Caro (la Kika), Dani boy Ramírez, Leonardo Cabo (el Dini), Juan Carlos Arango (el Abuelo), Santi Zuluaga (Chavo), Marta la mendi Méndez, Checho Gómez, María Eugenia Gómez (Maru), Roberto Rubio, Carolina Plata, Oca Piñeros (¡Chispita!), Luis Fernando Zapata, Randall Schaeffer, Norma Ángel, Esteban La Rotta, Liliana Gantívar, Francy Acosta y Alfonso Correa.



Y por favor...

“Recuerden:

La información no es conocimiento; el conocimiento no es sabiduría;
la sabiduría no es verdad; la verdad no es belleza; la belleza no es amor; el amor no es música;
la música es lo mejor...”
- Frank Zappa

Esa Noche Yo Bailé

FEAST AND DEVOTION IN HIGH PERU OF THE 17TH CENTURY

- 1. Tonada la lata** (1:32)
Peruvian anonymous (17th century)
Ricardo Rojas Museum, Buenos Aires, codex Ms. Fray Gregorio de Zuola.
Jairo Serrano: tenor
Julián Navarro: baroque guitar
Leonor Convers: maracas
Johannes Blockholt: side drum
- 2. Cachua al nacimiento de Christo Nuestro Señor** (2:25)
Peruvian anonymous (p. Martínez Compañón, c.1785)
Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda. Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII. c. 1785. T. II, fol. E. 177.
Carlos Serrano: pipe and maracas
Jairo Serrano: bass drum
- 3. Marizápalos** (4:46)
Santiago de Murcia (1714)
Codex Saldívar No. 4
Marizápalos
Peruvian anonymous (p. Fray Gregorio de Zuola, c.1640-1709)
Ricardo Rojas Museum, Buenos Aires, Fray Gregorio de Zuola Ms.
Jairo Serrano: tenor
Julián Navarro: baroque guitar
Elisabeth Wright: harpsichord
- 4. Tiento XXIV de falsas** (3:45)
Juan Cabanilles (1644-1712)
Catalonia Library, Barcelona, Ms. 387.
Elisabeth Wright: harpsichord
- 5. Desengañémonos ya** (2:21)
José Marín (1618-1699)
Fitzwilliam Museum, Cambridge, MU 4-1958, MuMs 727.
Jairo Serrano: tenor
Julián Navarro: baroque guitar

6. **Caballero de armas blancas** (3:59)
Pedro Ximénez (fl.1646-1668)
Seminary of San Antonio Abad, Cuzco, Perú, Ms. 223 .
 Jairo Serrano: tenor
 Carlos Serrano: bass recorder
 Julián Navarro: baroque guitar
 Elisabeth Wright: harpsichord
7. **Villano** (2:40)
Francisco Guerau (1649-1722)
Poema harmonico compuesto de varias cifras por el temple de le guitarra española, Madrid, 1694. Catalonia Library , Barcelona, Ms.887.
 Julián Navarro: baroque guitar
 Jairo Serrano: percussion
8. **Ojos pues me desdenáis** (3:50)
José Marín (1618-1699)
Fitzwilliam Museum, Cambridge, MU 4-1958, MuMs 727.
 Jairo Serrano: tenor
 Julián Navarro: baroque guitar
9. **No piense Menguilla** (3:05)
José Marín (1618-1699)
Fitzwilliam Museum, Cambridge, MU 4-1958, MuMs 727.
 Jairo Serrano: tenor
 Julián Navarro: baroque guitar
10. **Zapateo** (2:36)
Peruvian anonymous (p. Amédée François Frézier, 1716)
Amédée François Frézier. Relation du voyage de la Mer du sud aux cotes du Chily et du Peru, fait pendant les années 1712, 1713 & 1714. Paris, 1716.
 Carlos Serrano: soprano shawm
 Julián Navarro: baroque guitar
 Jairo Serrano: bass drum
11. **María, todo es María** (3:02)
Peruvian anonymous (p. Amédée François Frézier, 1716)
Amédée François Frézier. Relation du voyage de la Mer du sud aux cotes du Chily et du Peru, fait pendant les années 1712, 1713 & 1714. Paris, 1716.
 Jairo Serrano: tenor
 Carlos Serrano: bass recorder
 Julián Navarro: baroque guitar
 Elisabeth Wright: harpsichord
12. **Tiento XIII de dos triles y dos baixos** (7:24)
Juan Cabanilles (1644-1712)
Codex Felamitx, Cosme Bauzá Foundation, Mallorca.
 Elisabeth Wright: harpsichord
13. **Hijos de Eva tributarios** (2:29)
Tomás de Herrera (fl.1611-1620)
Ricardo Rojas Museum, Buenos Aires, Fray Gregorio de Zuola Ms.
 Jairo Serrano: tenor
 Carlos Serrano: bass recorder
 Julián Navarro: vihuela
 Elisabeth Wright: harpsichord

14. **Tortolilla si no es por amor** (3:13)
José Marín (1618-1699)
Fitzwilliam Museum, Cambridge, MU 4-1958, MuMs 727.
 Jairo Serrano: tenor
 Julián Navarro: baroque guitar
15. **Pasacalles de primer tono I** (2:28)
Spanish anonymous (17th century)
E-Mn 1357-60, Martín y Coll. Flores de Música, 1709.
 Carlos Serrano: soprano recorder
 Julián Navarro: vihuela de mano
16. **Filis yo tengo** (3:41)
Clemente Imaña (17th century)
Private collection of Miguel Querol Cavaldá.
 Jairo Serrano: tenor
 Carlos Serrano: bass recorder
 Elisabeth Wright: harpsichord
17. **La jotta** (3:56)
Santiago de Murcia (c.1682-c.1740)
Codex Saldívar No. 4 - property of the Saldívar family, Mexico City.
Tonada la donosa
Peruvian anonymous (p. Martínez Compañón, c.1785)
Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda. Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII. c. 1785. T. II, fol. E. 182.
 Julián Navarro: baroque guitar
 Carlos Serrano: soprano shawm
 Jairo Serrano: bass drum
18. **Entrada de clarín antes de tocar canciones** (2:32)
Spanish anonymous (17th century)
E-Mn 1357-60, Martín y Coll. Flores de Música, 1709.
 Carlos Serrano: soprano shawm
 Jairo Serrano: bass drum
19. **Esa noche yo bailá** (3:06)
Bolivian anonymous (17th century)
Archive of Santa Clara monastery, Cochabamba, Bolivia.
 Jairo Serrano: tenor, bass drum
 Carlos Serrano: soprano shawm, back vocals
 Leonor Convers, Elisabeth Wright, Julián Navarro, Vivian Cárdenas, Daniel Zea: percussion, back vocals and good vibes
20. **Don Pedro a quien los crueles** (6:42)
Peruvian anonymous (17th century)
Ricardo Rojas Museum, Buenos Aires, codex Ms. Fray Gregorio de Zuola.
 Jairo Serrano: tenor
 Julián Navarro: baroque guitar
 Leonor Convers: bass drum



MÚSICA FICTA

JAIRO SERRANO

Tenor, percussion

JULIÁN NAVARRO

Baroque guitar, vihuela de mano

CARLOS SERRANO

Recorders, shawm, pipe and tabor

ELISABETH WRIGHT

Harpsichord

With the participation of:

Leonor Convers - *percussion*Johannes Blockholt - *percussion*

DDD

Recorded at the Church-Museum of St. Augustine (1590)

Villa de Leyva, Boyacá, Colombia

August 2002

Direct recording without equalization or effects

Mixed live

Production: Música Ficta

Sound engineer: Mauricio Ardila

Musical edition: Mauricio Ardila, Jairo Serrano

Illustration and design: Carlos and Jairo Serrano, María Cristina Olivar

Photographies: Carlos Serrano, Mauricio Ardila, Juan Manuel de Valdenebro

Cover: Anonymous Peruvian painting (detail),
17th century

2005 Música Ficta

© 2005 Música Ficta

Printed in Colombia

MÚSICA FICTA

Administrative Director: Carlos Serrano

Carrera 16 No. 94-68

Bogotá, Colombia

South America

Phone and fax (57-1) 257-9828

cserrano@indiana.edu

<http://www.musicafictaweb.com>**Feast and Devotion in High Peru of the 17th Century***...to women how to dance, to jackasses how to bray, the Devil must have taught them...*

The phenomenon of the Hispanic-American Baroque hides infinite secrets. For better or worse, seemingly unrelated elements such as dance and lament, women and religion -an example of which is the title phrase above- are mixed in the same bag. Such an odd juxtaposition is not unusual amidst the literary sea of the Baroque; quite the opposite, it is surprisingly common. Do these elements warrant such treatment? This is the subject we will explore in order to elucidate the incongruous relationship between feast and devotion.

In a century marked by countless contradictory demonstrations of vilification and opulence, Sebastián de Covarrubias tells us the story of a *Roman* who, some days after getting rid of a slave, called *Thelolina*, saw her dancing the saraband, and fell so madly in love with her that he bought her back for whatever price they asked him... dance and love, hypnotizing the human race since the beginning of time. An incessant fuel for feasts during the Baroque, dance and bayles (street dances) were also raw material for almost all secular music production in Spain and its colonies. Dances were serious, with *fanciful and pleasant steps*; bayles, on the other hand, were ribald, with *body shakes from side to side*, and abun-

dant percussion instruments such as drums and castanets. In the cultural fusion that took place in the colonies, music and dance found infinite outlets: new genres were born, such as *chacanas*, *sarabandas* and *cumbés*... A musical xacarandina was born, a recipe book for dances, a world of black, white and indigenous people melded together in such a way that musical differences disappeared almost completely. The elements in common were noise, impertinence, happiness and hullabaloo, guitars, castanets and drums played with increasing loudness; with dance and balls one feasted; women, God and the Virgin Mary were all adored, and an unconscious and continuous homage was made to music, as an essential component of human nature.

Devotion, on the other hand, the utterance of the stubborn lover, who frequently lamented with refrains that cried *Little turtledove, if it is not for love, I don't know what it can be, that makes you moan and cry at dawn*. It is the side of love, which at one point has been everyone's legacy: poets and musicians, the rich and the poor. After all, they all fall in love, whether it is the blind man who sings *jácaras*, the refined nobleman, the oppressor and

the scoundrel. The lament is a favorite subject in Hispanic-American Baroque literature and music; we witness how the sweet torture of love once again monopolizes the human heart. A question can certainly be raised: Love for whom? For God? For women? It is sometimes difficult to tell because the huge expressive power of the amorous lament made it a perfect means to convey either sense of devotion. An example is the large number of pieces in popular tradition that were re-used during the Baroque in a religious context, stealing or incorporating their music, their texts, and sometimes both. Here is the nexus of feast and devotion, and more important, herein lies the fact that there was no such art music as it is understood nowadays. The line of division between popular and noble culture, between the sacred and the secular, is frequently blurred, offering us a magical century in terms of musical crossover. These are the characteristic components of Hispanic-American Baroque which provide an essential substructure for the development of European music. To prove it, we just need to ask ourselves: Where do popular dances such as *folías* and *chaconnes* -silver and gold mines for European music of the 17th and 18th centuries- come from? They all originated in Spain and its colonies. Hidden behind the strumming of the ignoble but venerated guitars that generated these and other

dances, lies the echo of futile prohibitions that begged *for drums and other dance instruments not to be played except at public squares*, trying to curb the generalized desire, as stated by Covarrubias, to *dance the folías and cumbé as I used to years before*.

That is the nature of the link between passion, music, dance and religion. Love and disaffection, feast and devotion, these are the images invoked by the musical jewels of the very rich Hispanic-American Baroque. Salvador Jacinto Polo de Medina could not have better summarized this when he said: *Musicians in love, who arrogantly attempt to court with their voice, and to subdue with passacalles...*

Daniel Zuluaga

English translation: Carlos Serrano & Elisabeth Wright

Program notes

2.

Cachua al nacimiento de Christo Nuestro Señor Peruvian anonymous (p. Martínez Compañón, c.1785)

Cachuas, traditional pre-Columbian Peruvian dances, were recorded by the earliest Spanish chroniclers. As such, these dances remain alive among Aymara culture as a vestige of Inca tradition. Cachuas were danced in circle and were related to love and sexual initiation. The melody of this *cachua* -its function already changed in Colonial times- was written for the celebration of Christmas. It was copied by archbishop Baltazar Martínez Compañón (d. 1797), artist and intellectual who was also singer at the cathedral of Lima between 1768 and 1778. This work is only a small example of the type of musical syncretism that took place in Spanish colonies, where many pre-Columbian cultural elements were incorporated into the Catholic ritual, in order to make it more accessible.



1.

Tonada la lata Peruvian anonymous (17th century)

This piece belongs to a heterogeneous compilation of the Franciscan monk Gregorio de Zuola, under the title of *Libro de varias curiosidades* (Book of various curiosities). In addition to musical pieces of popular character from 17th century Peru, the book includes food recipes, astronomical information, poetry and calendars. The genre of the *tonada* is secular, and this one is a good example of the roguish approach to love. The main character of this song, a soldier or sailor, comments without bashfulness and with humor about drinking, gambling and women. Its melodic turns and simple harmonic structure, as well as an almost instinctive need for percussion, show this piece's resemblance to traditional Andean music. The simple and direct melody, composed within a limited range and including some ornaments that can be associated with folk music, unavoidably evokes the sonority of South American popular song.

3.

Marizápalos**Santiago de Murcia (c.1682-c.1740)****Marizápalos****Peruvian anonymous (p. Fray Gregorio de Zuola, c.1640-1709)**

Santiago de Murcia represents the zenith of a golden age for the baroque guitar in Spain. His style not only demonstrates knowledge of previous composers, but it also places him among the vanguard of European composers. Murcia was the author of the most complete treatise on accompaniment on the guitar at the time, which became an important reference for future treatises on continuo. The number of manuscript copies of this treatise, published in 1714, attests to the importance and dissemination of his work. His compositions for baroque guitar were published in 1732 and are known as *Codex Saldívar No. 4* and *Pasacalles y obras de guitarra para todos los tonos naturales y accidentales*. These demonstrate knowledge of typical 17th century dances (specially in Spain and the New World), such as *jácaras*, *marionas*, *gallardas* and *villanos*, as well as a proclivity towards new genres such as *fandangos*, *jotas* and *seguidillas*, which were to develop further during the late 18th and early 19th centuries. It is important to mention that his trip to Mexico (where he may have died) gave him first hand experience with musical genres of African origin, and ground for

writing *cumbés* and *zarambeques*, dances of black origin which constitute the first publication, in the history of music, of Afro-American works.

The tune of *Marizápalos* was very popular in 17th century Spain, and there are several versions by guitar composers both in Spain and in the New World. Santiago de Murcia's version is found in Mexico, and belongs to the *Codex Saldívar No. 4* collection. Vocal versions also abound in almost all of South America, demonstrating the popularity of this tune. As with many romances of the 16th century, *Marizápalos* presents textual variations depending upon source and date. The version presented here was published by the friar Gregorio de Zuola, who was active in Cochabamba (Bolivia) and Cuzco (Peru). The text is roguish: the story of a girl named Marizápalos, the local priest's niece, and a youth called Pedro Martín. They meet in the woods for love-making but Pedro has to flee like Adonis who escaped from the wild boar when they hear the priest approaching.

4.

Tiento XXIV de falsas**Juan Cabanilles (1644-1712)**

12.

Tiento XIII de dos triples y dos baixos

Of the many Spanish composers who wrote music for keyboard in the 17th century, Juan Cabanilles

is without doubt the pinnacle of a golden period in Iberian music. His production is prolific and varied, having written more than a thousand works preserved in more than fifteen manuscripts, including some two hundred *tientos*. In many of his works, Cabanilles develops to the limits what had begun with composers such as Cabezón more than a century before, extending contrapuntal possibilities to a maximum as well as developing a personal taste for extreme dissonances and colorful registration. Valencia, the cosmopolitan city where Cabanilles spent most of his life, gave him the chance to assimilate Italian influences which enriched his already elaborate experimental language. Vocal and keyboard music at the turn of the century in Spain show acceptance of international influences, not only Italian. These become notorious as the 18th century goes by, but were already present in the music of Cabanilles. Some sections are reminiscent of passages in Frescobaldi's *toccatas*, a succession of short and contrasting motifs and affects fused into a single fanciful piece. The spiciness of the bold cross relations harks back to the English virginalists. However, the music of Cabanilles never surrenders its Spanish flavor, particularly notorious in its rhythmic drive as well as in various harmonic traits.

So far, no works of Cabanilles have been found in Latin-American music archives, but it is not hard to imagine his *tientos* being performed on one

of the manifold organs constructed in the New World. Composed for the organ, many, like the ones here recorded, are very well suited to the harpsichord. The genre of the *tiento*, as it names indicates, and similar to the fantasy or capriccio in the rest of Europe, is a melodic and harmonic search that resembles improvisation. With Cabanilles, the genre attained the summit, not only in terms of the sheer number and length, but also for the consistent quality, inventiveness and powerful expression.

5.

Desengañémonos ya**José Marín (1618-1699)**

8.

Ojos pues me desdeñáis

9.

No piense Menguilla

14.

Tortolilla si no es por amor

José Marín, original and superb composer of *tonos humanos*, singer, possible guitar player, and surely perpetrator of the murders he was accused of, is one of the most peculiar characters in the history of Spanish music. The antithesis of his long, adventurous, dark and sometimes mysterious life,

is his well deserved reputation as a singer and his marvelous and very personal style of song writing. After being employed as singer in the Royal Chapel of Philip the 4th, he traveled to Rome, escaping from an accusation that he murdered Tomás de Lebaña. In Rome he was ordained as priest. Upon his return to Spain, he worked as a singer in the Chapel of the Monastery of Encarnación in Madrid, until, once again, he was accused of theft and murder. He was imprisoned in 1654 and 1656. There are anecdotes regarding his life in prison, especially with respect to his attributes as singer: “*Marín is held upon a tower... caged like a bird, so that with his sweet voice he can amuse himself singing...*” (Jerónimo de Barrionuevo, Avisos Públicos, Madrid, 1656). In one of his frustrated attempts to escape, he embarked to the New World but, apparently, his ship wrecked and he returned to Spain without ever touching the Americas. He spent his last years in Madrid, where he died at the age of 80, with his reputation as singer and composer intact. There are many tales about his life, but the many voids about several periods of his life as well as about his artistic output, render Marín one of the most fascinating composers and one of the least known of 17th century Spain.

The group of *tonos humanos* recorded here are found in a single manuscript located in London, containing only works by Marín. The manuscript was copied between 1686 and 1694; interestingly,

it contains a complete realization of the continuo for the guitar, developed in a style similar to that of Francisco Guerau, that is, avoiding the strumming of the instrument and emphasizing harmonies in two and three parts. There is still speculation on whether this accompaniment was originally written by Marín or by the copyist. Despite the fact that no other works by Marín are found in other genres, such as villancicos, sacred works or zarzuelas, in recent studies Daniel Zuluaga has discovered additional *tonos humanos* in sources found in Madrid, Barcelona, Burgos and Venice. In these, the continuo accompaniment is not written out nor specified for the guitar, thus we cannot prove that Marín was also a guitar player. There is still a lot to be discovered about this composer and his musical output, which, considering its splendid quality, deserves further study.

The high quality of his *tonos humanos* leaves no doubt about the level of his artistic refinement: melodic phrases with turns and natural accents emphasizing important words in the text demonstrate an excellent handling of the vocal line. These melodies are written perfectly for the tenor register and explore all its expressive capacity. We do not know how much he might have been influenced by his visit to Rome, nor about possible contact he might have had with Italian musicians during that visit. It is also very difficult to determine the relationship between Marín and the

well-accepted composers of the Madrid nobility, like Juan Hidalgo. The melodic approach of many of Marín's *tonos* is sometimes more chromatic than that of his contemporaries, at times coming closer to certain Italian features, but his rhythmic flow and harmony are definitely based upon Iberian tradition. His sense for chromaticism and melancholy go fully together with the texts. Though we do not know if at least some of the poetry in his songs is his own, it seems to reflect his tormented life: the internal suffering where love is more disaffection, and where only occasionally is there a breath or ray of light and happiness.

6.
Caballero de armas blancas
Pedro Ximénez (fl.1646-1668)

We know no details about the life of composer Pedro Ximénez, neither in the New World nor in the Iberian peninsula, but we may assume he was a local Peruvian composer since this song is found in the Seminary of St. Anthony in Cuzco. This is a religious duet dedicated to St. Peter which clearly reflects knowledge of older Spanish musical styles. In this sense, it feels like a modern work in comparison to other contemporary Latin-American works. However, its structure which begins with the *copla* instead of the *estribillo* -despite being more unusual than the traditional *estribillo-coplas* arrangement- is found in many Latin-American

and Iberian pieces.

7.
Villano
Francisco Guerau (1649-1722)

There are countless references to dances in literary sources in the Renaissance, from collections of popular romance to Cervantes himself in Don Quixote. *Villanos*, a sung dance of popular origin, is documented from the mid-16th century. With its festive and noisy character, it was a favorite to be accompanied by various percussion instruments. The name of the dance may well refer to the meaning of the word: a dance of villagers. As with most dances, during the 17th century it became stylized and lost its popular origin, evolving into refined pieces no longer to be danced but only heard. This process was long and, in any case, some dances maintained their original character more than others.

In a conservative style, the book entitled *Poema Harmónico* by Francisco Guerau, a composer born in the island of Mallorca, was mostly written in *punteado* style (as opposed to strummed style), somehow imitating the manner of playing the vihuela or lute in the previous century. Guerau worked at the Royal Chapel of Madrid as countertenor and his compositional style is particularly sober, though his ornamentation or *filigranas*, as he

calls these, are without parallel in Spanish music. His book contains *pasacalles* in various keys, as well as dances with their respective variations, all evoking a strictly Iberian tradition, but with such a degree of stylization that the new exploration of technical and color effects on the instrument is highly enriching. These *villanos* have lost part of their original and popular character, but the option of accompanying them with percussion offers a valid option for performance of the dance, midway between the popular and the stylized.

10.

Zapateo

Peruvian anonymous (p. Amédée François Frézier, 1716)

The name of this Peruvian dance suggests it must have been danced in *zapateado* style, that is, with a strong accentuation or stomping of the feet or heels by the dancers. Considering the rambunctious environment in which such a dance must have been enacted, we opted for a performance on the shawm, an instrument that because of its loud volume was a favorite for the execution of street music, as well as being one of the most widely used wind instruments in Spanish colonies. This is attested to by its widespread iconographical presence and mention in various instrumental inventories. As in other pieces heard in this recording, the character, harmony and rhythm of this dance seem closer to a Latin-American popular language. This language, which mixes pre-Columbian elements,

was in its infancy in the 17th century and was to mature during the 19th century.

11.

María, todo es María

Peruvian anonymous (p. Amédée François Frézier, 1716)

This is a devotional Marian song. Its plain simplicity suggests it could have been sung in church congregations. However, its musical and poetical simplicity embody a profound and naive expression. Its construction also seems to evoke music from the past, particularly the homophonic language of Juan del Encina's villancicos of the 16th century. This song was copied by the French traveler Amédée François Frézier, who traveled the coastline of Peru and Chile in the early 18th century, and published it in his travel diary.

13.

Hijos de Eva tributarios

Tomás de Herrera (fl.1611-1620)

A common problem with the earliest native Latin-American composers is that we know almost nothing about their lives. That is the case with Tomás de Herrera, about whom we only know that he was organist at the Cathedral of Cuzco, Peru, and that his children were to succeed him in this post. This is the only piece of music that we know to be his, and it is found in the compilation published by the friar Gregorio de Zuola c. 1650. In contrast

with other *villancicos* of his time, the piece has no *coplas*. Its structure, which does not correspond to that of a *villancico*, exhibits a simple counterpoint closer to Spanish sacred polyphony of the mid-16th century, than to the new tendencies of the first half of the 17th century.

15.

Pasacalles de primer tono I

Spanish anonymous (17th century)

The genre of *pasacalles*, which appeared in the Iberian peninsula and is documented from the beginning of the 17th century, initially consisted of improvisation and the writing of short instrumental interludes -ritornellos- played by guitars to link vocal stanzas, or simply to give the singer a break. The fact that the word *pasacalles* refers to "crossing a street," suggests its popular origin. As the 17th century unfolded, the genre traveled out of Spain and reached its highest formal development in Italy. Its basic structure, which consists of the repetition of a harmonic structure that may be slightly varied, was developed to marvelous expressive peaks in Italian music of the 17th century. Composers such as Frescobaldi, Monteverdi, Marini and Rossi also wrote vocal *pasacalles*, and several years later, Francesco Corbetta gave the guitar new expressive possibilities with his *pasacalles* and was among the first to introduce it to French players.

In the Iberian tradition we find *pasacalles* written primarily for guitar, the instrument for which they may initially have been conceived. All of the most representative Iberian guitar composers of the 17th century have at least one *pasacalles* written for the instrument, ranging from the simple to the very elaborate, confirming the fact that, as the century went by, genres related to dance lost their popular character. The number of *pasacalles* is abundant in keyboard repertoire: there are five by Cabanilles, which show his cleverness and great capability for fantasy. The *pasacalles* recorded here was originally composed for keyboard, and is found in the publication of Martín y Coll of 1709. The tradition of transcribing and performing melodic lines on other instruments was common during the 16th century, and was still frequently practiced during the 17th century. In this recording we have opted for a performance using recorder and guitar.

16.

Filis yo tengo

Clemente Imaña (17th century)

We lack the dates of birth and death of Clemente Imaña, but we know he lived during the second half of the 17th century. He was a pupil of Miguel Gómez Camargo and chapel master at the Cathedral of Coria, near Portugal, toward the end of the

17th century. Gómez Camargo was chapel master at the Cathedral of Valladolid between 1654 until his death in 1690, and Imaña must have been with him during those years while receiving this musical education. The exquisite delicacy of this song, with an obbligato instrumental line, makes us look forward to further studies dedicated to Imaña, in particular knowing that there are various works of his yet to be published in the music archives of the Cathedral of Valladolid.

17.

La jotta

Santiago de Murcia (c.1682-c.1740)

Tonada la donosa

Peruvian anonymous (p. Martínez Compañón, c.1785)

Santiago de Murcia's *jotta* is based upon a popular Spanish dance with the same name, and constitutes one of the first written examples of this type of dance. Murcia's contemporary guitar composers, such as Sanz and Guerau, give no hints of its existence, thus indicating it was a new type of dance that became popular only during the 19th century. A lot has been disputed regarding the origin of this dance; some trace its origin to medieval Moorish Spain, before the *Reconquista*, while others maintain that it is a much more recent dance, originating in Aragón. Independent

of its origin, this festive music adapted itself very well to the New World, creating the basis for the development of Latin-American popular genres. To demonstrate such metamorphosis, this *jotta* is performed as a prelude to *La donosa*, a popular Peruvian tune that uses the same rhythmic and harmonic patterns of the *jotta*. The resemblance is such that this could well be considered an example of Latin-American *jotta* under the title of *Tonada*, a variant of the same dance when it was just beginning to acquire its own new characteristics.

18.

Entrada de clarín antes de tocar canciones

Spanish anonymous (17th century)

Entradas were short instrumental introductions to larger musical works or to religious or public services. They were frequently performed with *clarín* trumpets, and in the church they could be performed in the *clarín* register of the organ. In this case, we have adapted an *entrada* written for the organ, contained in Martín y Coll's compilation, for the shawm. This *entrada* serves as introduction to a festive piece close to the street and processional character of the instrument.

19.

Esa noche yo bailá

Bolivian anonymous (17th century)

The musical influence of Black slaves brought from Western Africa to the New World is clearly depicted in this festive Christmas song. Unlike most vocal pieces, it is not in Spanish but in an "Afro-Spanish" dialect, a language that somehow resembles Spanish; however, the letter "r" is exchanged for "l", and "ll" for "y," producing a vocalization that resembles natives languages from Guinea. The festive mood is exaggerated by the use of meaningless words. As with music with African influence, rhythm is its major distinction. Throughout the 17th century, pieces with Black influence abound. We have already mentioned how Santiago de Murcia, in Mexico, incorporated dances of African origin into his collection of pieces for guitar. Something similar happened with *villancicos* that were to be sung in the Church; *villancicos* denominated *guineos* and *negros* were incorporated into church celebrations, in which Spanish words are slightly changed in order to sound closer to African dialects.

20.

Don Pedro a quien los crueles

Peruvian anonymous (17th century)

This Peruvian romance, part of a 17th century compilation, refers to much older historic events. Don Pedro is Peter the First, the "Justice Maker," son of Alfonso the 4th of Portugal and married to Constanza Manuel of Castille. Peter's mistress was the Portuguese lady Inés de Castro, whom he secretly married in 1354. However, in 1355, Alfonso the 6th ordered her to be murdered because Castilian nobility was afraid of becoming displaced by Inés' Portuguese brothers. This ignited Peter's revolt against Alfonso, encouraging the legend that Peter had Inés' body brought from Coimbra to Alcobaca, in order to crown her queen after death. The melody combines the Renaissance form of the romance, without refrain, and a sonority closer to Renaissance than to Baroque. It is possible that this work may have been transmitted orally from the 16th century, thus its melancholy is closer to some of the romances found in collections of Spanish *vihuelistas* of the 16th century, or in the *cancioneros* of Colombina and Palacio, dating from the late 15th to early 16th century.

Jairo and Carlos Serrano

Translation: Carlos Serrano & Elisabeth Wright

he now lives in the USA, where he is continuing his research investigating musical iconography in Italian 17th century painting. He has been invited to teach courses in vocal technique and early music performance in Mexico and in Colombia. He still hears the *White Album* and hopes to return, someday, to *the garden of earthly delights*.

Julián Navarro
Baroque guitar and vihuela de mano

He began playing the guitar on a sunny afternoon, while considering whether or not to graduate as a mechanical engineer. After abandoning his engineering studies, he studied guitar at Universidad de Antioquia and Universidad Javeriana in Bogota, Colombia, where he graduated in 1998. That same year he was admitted to the Escola Luthier d'Arts Musicals in Barcelona, Spain, where he studied guitar with Arnardur Arnarson. As time went by, he noticed that the 16th century guitar romances of Narváez and Mudarra would remain ringing in his head for days and days, thus deciding to clip his fingernails and dedicate himself to early music, studying plucked strings with Xavier Díaz at the Escuela Superior de Música of Catalonia, ESMUC.

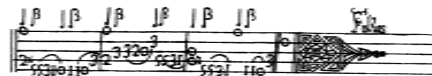


He has been a member of the *Iberia Quartet*, the duet *Cento*, and the chamber choir *Impromptu*. He is also a member of the early music ensembles *Vilanos* and *Abraxas*, with which he undergoes and intensive effort to bring out Hispanic-American Renaissance and Baroque repertoire. He has participated in various specialized courses in the USA, Brazil and Cuba, and has been invited to teach courses in guitar pedagogy and baroque guitar interpretation at various universities. He currently lives and works in Barcelona, where he will conclude a doctoral degree in music education; his dissertation dealing with an educational study for teaching baroque guitar. He dreams of finding baroque guitarists playing again on the streets and in theaters exactly as he experienced it in his last reincarnation.



MÚSICA FICTA

Founded in 1988 in Bogota, Colombia, the vocal and instrumental ensemble *Música Ficta* has earned an international reputation for its performances of New World and Spanish Renaissance and Baroque repertoire. Its concert programs are characterized by scholarly musicological work combined with creative programming and an enthusiastic Latin-American approach, generating wide popular and critical acclaim. The colorful variety of music, instrumentation and the resourcefulness and versatility of the ensemble's members have led to performances in such diverse places



as the Sainte-Chapelle in Paris, the Jesuit missions in the Bolivian Amazon and the Victoria Concert Hall in Singapore. The ensemble has made several tours of Europe, Latin-America, the USA, and the Far East, performing at major international early music festivals in nearly twenty countries, as well as in the concert series of the Inter-American Development Bank (Washington, DC), the International Press (Japan), the Cleveland Museum of Art (USA), the Corcoran Gallery (Washington, DC), UNESCO, Caja Madrid (Spain), the University of Hong Kong (China) and Banco de la República (Colombia). The members of *Música Ficta* have undertaken studies in Europe and the USA.

Their research and teaching activity is based at the Early Music Institute of Indiana University in Bloomington, USA, and at Universidad Javeriana in Bogota, Colombia.

Jairo Serrano
Tenor, percussion

He began singing after hearing John, Paul and George one and a thousand times in the *White Album*. He graduated in composition at Universidad de los Andes in Bogota, Colombia, where he also sang in the choir. In 1996, *after the gold rush*, streams of rock music, and following his discovery of Emma Kirkby and Caetano Veloso, he was awarded a scholarship from the Mazda Foundation to attend graduate school at the Early Music Institute of Indiana University, in the USA. There he concluded his voice degree in 1999, having studied with Alan Bennett and Paul Elliott. He also sang in the Pro Arte chamber choir, directed by Paul Hillier, and participated in various events as soloist and with chamber music ensembles. In 2000 he settled in Italy, where he worked with several early music ensembles, *Albalonga* and *Vilanos* among others. There he took additional voice lessons with Margaret Hayward.

His vocal performances have received acclaim from specialized critics, who highlight his natural tenor voice, his stylistic knowledge, warm expression and excellent diction, as well as his versatility as singer and percussionist. After four years in Italy

where she could make music, visit museums and read over and over again *Swann's Way*. She discovered the harpsichord almost by accident while studying at Sarah Lawrence College in New York, and with a lot of patience was able to uncover its intimate and crystalline voice, which asked more for caresses than force. After graduating, she took a deep breath, and a plane, to continue her specialized studies in harpsichord with Gustav Leonhardt at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam.

Upon her return to the USA she commenced an important career as performer and teacher. She has toured in the USA, Latin America, Canada, Europe and Australia, and performed at major early music festivals, such as Tage Alter Musik, Lufthansa London Festival, Festival dei Saraceni, Sydney Festival, Mostly Mozart, Aston Magna, Santa Fe, Tanglewood, Boston Early Music Festival, Berkeley Early Music Festival and Vancouver Early Music. She is a member of *Duo Geminiani*, *Ye Olde Friends* and *Les Sonatistes*, and has recorded for record labels Classic Masters, Focus, Centaur and Musical Heritage. Professor of harpsichord and fortepiano at Indiana University, she also teaches improvisation and performance practice of music of the late Renaissance, Baroque and early Classical periods, as well as giving countless master classes at conservatories in Europe, Australia and the USA. She has served as on juries of various international harpsichord competitions, and as

panelist for the National Endowment for the Arts.

She has also written specialized reviews for Early Keyboard and presented lectures at various academies devoted to early music topics. She no longer dreams of teaching piano in France, but whenever she can, she escapes to the Mediterranean, watches a sun set in her beloved Tuscany, or gets lost in the mysterious fog of a Venetian street.



Other CD recordings by Música Ficta:

Romances & Villancicos from Spain and the New World
MF001 Colombia 770728251980-2

De Antequera Sale Un Moro
MF002 Colombia 770728251981-9

Sepan Todos Que Muero
MF003 Colombia 770728251982-6

INSTRUMENTS

Woodwinds:

Carlos Serrano *Recorders, shawm, pipe and tabor*

Undecided between the sound of David Munrow's bagpipes and Richie Ray's boogaloos, he opted for the recorder, so that, like the Pied Piper of Hamelin, he could try enchanting rodents and insects. Years later, after mixing the dissection of petals, roots and seeds of his biological studies with those of the recorder and early music performance, he organized and directed several Renaissance instrumental ensembles. His growing interest in early music led him towards a progressive abandonment of photosynthesis, and further studies of the recorder with Philip Levin and Michael Lynn at Mannes College in New York and Oberlin Conservatory in Ohio.

Upon his return to Colombia, in 1988 he founded the ensemble Música Ficta, in which he has focused all his creative energy and capacity for research on the performance of Latin-American Baroque and Renaissance repertoire. In 1996 he traveled to Italy where he received additional recorder lessons from Pedro Memelsdorff, and in 1998 he was awarded scholarships from the Colombian Ministry of Culture and Indiana University to undertake a degree specializing in recorder and early double reed instruments at the Early Music Institute at Indiana University. There, he studied with Eva Legene and Michael McCraw.

In addition to his teaching and research at Universidad Javeriana in Bogota, he has been the director and producer of early music programs on various radio stations. In his free time he plays the bagpipes and marches in delirium from one castle to another. He grows plants in his own garden, waters them with fresh water and, excitedly, watches them grow.

Elisabeth Wright *Harpsichord*

At the age of five she spent hours sitting at the piano, studying the music of Brahms, Chopin, and above all, Bach. Years later she was bewitched by the French language and literature, and dreamed of the possibility of living someplace in France



Teresa Hanabergh for their gourmet delights and Fortune's appeal. To Leo and Johannes for their good vibes, pulse, syncopation and accentuation. To Daniel Zuluaga for the written dance.

After more than 16 years of Música Ficta's uninterrupted efforts, the time has come to soften the heart and *let it bleed*. There are many people who, like in John Mayall's Blues Breakers Band, once wore the shirt, step out to stage (whether in Paris, Mexico or Zipacón), and shared all their talent and good vibes with the ensemble. For that common love for music, for the energy we shared, and why not, for the nostalgia of good old times, thanks to: Leonor Convers (mother Leo), Daniel Zuluaga (Tuni), Adriana Caro (Kika), Dani boy Ramírez, Leonardo Cabo (Dini), Juan Carlos Arango (Grandpa), Santi Zuluaga (Chavo), Marta la mendi Méndez, Checho Gómez, María Eugenia Gómez (Maru), Roberto Rubio, Carolina Plata, Oca Piñeros (Sparky!), Luis Fernando Zapata, Randall Schaeffer, Norma Ángel, Esteban La Rotta, Liliana Gantívar, Francy Acosta and Alfonso Correa.



And please...

“Remember:
Information is not knowledge; knowledge is
not wisdom; wisdom is not truth; truth is not
beauty; beauty is not love; love is not music;
music is the best...”
- Frank Zappa

Soprano shawm, after Spanish originals of the 16th century, manufactured by Eric Moulder, England, 1997.

Soprano recorder, after Richard Haka (England, 1646-1709), manufactured by Tim Cranmore, England, 1995.

Alto recorder, after Thomas Stanesby (England, c.1668-1734), manufactured by Philip Levin, Greenpond, NJ, USA, 1988.

Bass recorder, after Joseph Rottenburg (Brussels, 1672-1765), manufactured by Yamaha, Japan, 1999.

Pipe and tabor, in D, after English originals of the 17th century, manufactured by Ralph Sweetheart, NC, USA, 1996.

Strings:

Vihuela de mano, copy of Spanish 16th century iconography, manufactured by Patrick Hopmans, Barcelona, Spain, 2002.

Baroque guitar, copy of Spanish 17th-18th century

iconography, manufactured by Patrick Hopmans, Barcelona, Spain, 2000.

Harpsichord:

After Flemish originals of the 18th century, manufactured by David Jacques Way (USA) and Marc Ducornet (France), 1994.

Percussion:

Bass drum, hand drum, tambourine, maracas and jingles, traditional Colombian.

THANKS:

To Mauricio Ardila, for the thousand and one nights and Job's patience. To Juan Antonio Cuéllar and the Music Department at Universidad Javeriana, Bogota, for lending audio equipment. To Fernando Gast and the Instituto Humboldt, for providing access to the Church of St. Augustine where the recording took place. To Carolina Santamaría, for lending the harpsichord. To Vivian Cárdenas, Sandra López and Daniel Zea, for their assistance during the recording sessions. To Gloria Zarina Gutiérrez, Carlos Ferro and María



Esa Noche Yo Baila

SOIRÉE ET DEVOTION DANS LE HAUT PÉROU, XVII^E SIÈCLE MÚSICA FICTA

Julián Navarro: guitare baroque

9. *No piense Menguilla* (3:05)

José Marín (1618-1699)

Fitzwilliam Museum, Cambridge, MU 4-1958, MuMs 727.

Jairo Serrano: tenor
Julián Navarro: guitare baroque

10. *Zapateo* (2:36)

Anonyme pérouvien (p. Amédée François Frézier, 1716)

Amédée François Frézier. Relation du voyage de la Mer du sud aux cotes du Chili et du Peru, fait pendant les années 1712, 1713 & 1714. Paris, 1716.

Carlos Serrano: chalemie soprano
Julián Navarro: guitare baroque
Jairo Serrano: tambour

11. *María, todo es María* (3:02)

Anonyme pérouvien (p. Amédée Fran-

çois Frézier, 1716)

Amédée François Frézier. Relation du voyage de la Mer du sud aux cotes du Chili et du Peru, fait pendant les années 1712, 1713 & 1714. Paris, 1716.

Jairo Serrano: tenor
Carlos Serrano: flûte à bec basse
Julián Navarro: guitare baroque
Elisabeth Wright: clavecin

12. *Tiento XIII de dos triples y dos baixos* (7:24)

Juan Cabanilles (1644-1712)

Codex Felamix, Fondation Cosme Bauzá, Mallorca.

Elisabeth Wright: clavecin

13. *Hijos de Eva tributarios* (2:29)

Tomás de Herrera (fl.1611-1620)

Musée Ricardo Rojas, Buenos Aires, Fray Gregorio de Zuola Ms.

Jairo Serrano: tenor
Carlos Serrano: flûte à bec basse
Julián Navarro: vihuela
Elisabeth Wright: clavecin

14. *Tortolilla si no es por amor* (3:13)

José Marín (1618-1699)

Fitzwilliam Museum, Cambridge, MU 4-1958,

1. *Tonada la lata* (1:32)

Anonyme pérouvien (XVII^e siècle)

Musée Ricardo Rojas, Buenos Aires, codex Ms. Fray Gregorio de Zuola.

Jairo Serrano: tenor
Julián Navarro: guitare baroque
Leonor Convers: maracas
Johannes Blockholt: tambour

2. *Cachua al nacimiento de Christo*

Nuestro Señor (2:25)

Anonyme pérouvien (p. Martínez Compañón, c.1785)

Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda. Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII. c. 1785. T. II, fol. E. 177.

Carlos Serrano: flûte à trois trous et maracas
Jairo Serrano: tambour

3. *Marizápalos* (4:46)

Santiago de Murcia (1714)

Codex Saldívar No. 4

Marizápalos

Anonyme pérouvien (p. Fray Gregorio de Zuola, c.1640-1709)

Musée Ricardo Rojas, Buenos Aires, Fray Gregorio de Zuola Ms.

Jairo Serrano: tenor
Julián Navarro: guitare baroque
Elisabeth Wright: clavecin

4. *Tiento XXIV de falsas* (3:45)

Juan Cabanilles (1644-1712)

Bibliothèque de La Catalogne, Barcelone., Ms. 387.

Elisabeth Wright: clavecin

5. *Desengañémonos ya* (2:21)

José Marín (1618-1699)

Fitzwilliam Museum, Cambridge, MU 4-1958, MuMs 727.

Jairo Serrano: tenor
Julián Navarro: guitare baroque

6. *Caballero de armas blancas* (3:59)

Pedro Ximénez (fl.1646-1668)

Seminario de San Antonio Abad, Cuzco, Pérou, Ms. 223 .

Jairo Serrano: tenor
Carlos Serrano: flûte à bec basse
Julián Navarro: guitare baroque
Elisabeth Wright: clavecin

7. *Villano* (2:40)

Francisco Guerau (1649-1722)

Poema harmonico compuesto de varias cifras por el temple de le guitarra española, Madrid, 1694. Bibliothèque de La Catalogne, Barcelone, Ms.887.

Julián Navarro: guitare baroque
Jairo Serrano: percussion

8. *Ojos pues me desdenáis* (3:50)

José Marín (1618-1699)

Fitzwilliam Museum, Cambridge, MU 4-1958, MuMs 727.

Jairo Serrano: tenor

MuMs 727.

Jairo Serrano: tenor
Julián Navarro: guitare baroque

15. **Pascalles de primer tono I** (2:28)**Anonyme espagnol (XVII^e siècle)***E-Mn 1357-60, Martín y Coll. Flores de Música, 1709.*

Carlos Serrano: flûte à bec soprano
Julián Navarro: vihuela à main

16. **Filis yo tengo** (3:41)**Clemente Imaña (XVII^e siècle)***Archivo particular de Miguel Querol Cavaldá.*

Jairo Serrano: tenor
Carlos Serrano: flûte à bec basse
Elisabeth Wright: clavecin

17. **La jotta** (3:56)**Santiago de Murcia (c.1682-c.1740)***Codex Saldivar No. 4 - propiedad de la familia Saldivar, Ciudad de México.***Tonada la donosa****Anonyme pérouvien (p. Martínez Compañón, c.1785)***Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda. Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII. c. 1785. T. II, fol. E. 182.*

Julián Navarro: guitare baroque
Carlos Serrano: chalemie soprano
Jairo Serrano: tambour

18. **Entrada de clarín antes de tocar canciones** (2:32)**Anonyme espagnol (XVII^e siècle)***E-Mn 1357-60, Martín y Coll. Flores de Música, 1709.*

Carlos Serrano: chalemie soprano
Jairo Serrano: tambour

19. **Esa noche yo bailá** (3:06)**Anonyme bolivien (XVII^e siècle)***Archives du monastère de Santa Clara, Cochabamba, Bolivie.*

Jairo Serrano: tenor, tambour
Carlos Serrano: chalemie soprano, coros
Leonor Convers, Elisabeth Wright, Julián Navarro, Vivian Cárdenas, Daniel Zea: percussion, coros y buena vibra

20. **Don Pedro a quien los crueles** (6:42)**Anonyme pérouvien (XVII^e siècle)***Musée Ricardo Rojas, Buenos Aires, codex Ms. Fray Gregorio de Zuola.*

Jairo Serrano: tenor
Julián Navarro: guitare baroque
Leonor Convers: tambour

**MÚSICA FICTA****JAIRO SERRANO***Tenor, percussion***JULIÁN NAVARRO***Guitare baroque, vihuela à main***CARLOS SERRANO***Flûtes à bec, chalemie, flûte à trois trous et tambour***ELISABETH WRIGHT***Clavecin*

Avec la participation de:

Leonor Convers - *percussion*Johannes Blockholt - *percussion*

DDD

Enregistré dans l'église de San Agustín (1590)

Villa de Leyva, Boyacá, Colombie

Août 2002

Enregistrement direct, sans égalisation, sans effects

Melangé sur place

Production: Música Ficta
Prise de son: Mauricio ArdilaEdition de son: Mauricio Ardila, Jairo Serrano
Illustration et conception: Jairo et Carlos Serrano, María Cristina Olivar

Photographie: Carlos Serrano, Mauricio Ardila, Juan Manuel de Valdenebro

Illustration de couverture: Peinture anonyme pérouvien (détail), XVII^e siècle

2005 Música Ficta

P© 2005 Música Ficta

Colombie

MÚSICA FICTA

Direction administrative: Carlos Serrano

Carrera 16 No. 94-68

Bogotá, Colombia

Amérique du Sud

Tel. et fax (57-1) 257-9828

cserrano@indiana.edu

<http://www.musicafictaweb.com>

des musiciens, des riches et des pauvres. En fin de compte, un aveugle chanteur de rue tombe autant amoureux qu'un noble raffiné, despote et crapuleux. Nous retrouvons dans la lamentation un des thèmes préférés de la littérature et de la musique du Baroque latino-américain, et nous pouvons voir comment la douce torture de l'amour monopolise une fois de plus le cœur de l'homme. Il reste, cependant, une autre question: Amour pour qui? Pour Dieux? Pour une femme? Il est à l'occasion difficile de le dire, car l'immense pouvoir expressif de la lamentation amoureuse l'a transformée en l'instrument idéal pour n'importe quelle intention. C'est un exemple du grand nombre de morceaux de tradition populaire qui ont été réutilisés pendant le Baroque dans un contexte religieux, profitant de la musique, des paroles et à l'occasion des deux. C'est là qui se réunissent la fête et la dévotion, et plus important encore, que l'on découvre l'absence d'un concept clair de musique savante comme nous l'entendons de nos jours. Les lignes de séparation entre la culture populaire et celle du noble, entre le religieux et le profane, se croisent quotidiennement, nous offrant un siècle magique quant aux mélanges musicaux. Ce sont ces caractéristiques qui convertissent le Baroque latino-américain en une source essentielle du développement musical en Europe. Pour le prouver, nous n'avons qu'à nous demander d'où viennent des danses comme les «folias» et les chachas, or et argent de la mu-

sique européenne des XVIIe et XVIIIe siècles, et originaires de l'Espagne ou de ses colonies. Caché derrière le grattement peu noble mais vénéré des guitares qui ont produit celles-ci et de nombreuses autres danses, reste l'écho des interdictions futiles qui demandaient de ne pas toucher *aux tambours ni aux autres instruments pour danser si ce n'est sur la place publique*, tentant de réprimer ainsi le désir généralisé, comme nous le raconte Covarrubias, *de danser comme j'ai dansé l'année dernière et les précédentes, les «folias» et le «cumbé».*

Telle est la nature du lien entre la passion, la musique, la danse et la religion. Amour et indifférence, fête et dévotion sont les images que nous laissent les joyaux musicaux du riche baroque latino-américain. Salvador Jacinto Polo de Medina n'a pas pu mieux le résumer quand il s'est plaint en disant, *Musiciens amoureux, qui prétendez arrogants, rendre amoureux avec la voix, et soumettre avec les passacailles...*

Daniel Zuluaga
Trad. Teresa Santos & Didier Porchet

Présentation

Fête et dévotion dans le haut Pérou du XVIIe siècle ...à la femme de danser et à l'âne de braire, le Diable aurait dû vous le démontrer...

Le phénomène du Baroque latino-américain cache une multitude de secrets. Tant bien que mal, il fait apparaître dans un même sac des éléments comme la danse et la lamentation, la femme et la religion, dont est tiré l'exemple qui commence ces lignes. Une telle vitupération dans la mer d'écriture du Baroque n'est pas atypique, mais est au contraire, un phénomène qui surprend de par sa normalité. Sont-ce dont des éléments qui méritent un tel traitement? Nous devons fouiller ici au nom du démantèlement de la relation gordienne entre fête et dévotion.

Dans un siècle témoin de nombreuses manifestations contradictoires de bafouage et d'opulence, Sébastien de Covarrubias nous raconte l'histoire d'un romain qui, s'étant séparé d'une esclave, du nom de Thélésina, la voit danser la sarabande quelques jours plus tard, et il en est tombé tellement amoureux qu'il l'a de nouveau achetée pour le prix qu'ils lui en ont demandé...danse et amour, hypnotisent l'être humain depuis le début de son existence. Moteur éternel des fêtes, pendant la période baroque la danse et le bal sont également la matière première de presque toute la production musicale profane de l'Espagne et de ses colonies. Les danses étaient

sérieuses avec *des pas agréables et voyants*; les bals, au contraire, étaient sans retenue, avec *des balancements du corps d'un côté sur l'autre* et l'abondance d'instruments à percussion comme des tambours et des castagnettes. Dans le métissage des colonies la musique et le bal ont trouvé un terrain de culture infini: des rythmes sont nés tels que les chachas, les sarabandes, les «cumbés»... un méli-mélo musical, un carnet de bals, un monde de noirs, de blancs et d'indiens dans un tel amalgame que les différences musicales avaient pratiquement disparues.

Les éléments communs étaient le bruit, l'impertinence, l'allégresse et le raffut, les guitares, les castagnettes et les tambours qui résonnaient chaque fois plus fort; et l'on a fait la fête avec le bal et la danse, et l'on a adoré la femme, Dieux, la Vierge Marie, et un tribut inconscient et constant a été rendu à la musique comme une part essentielle de la nature humaine.

La dévotion, d'autre part, reposait sur les lèvres de l'amoureux invétéré qui se lamentait fréquemment en disant des choses comme *ma tourterelle si ce n'est par amour, pour quoi serait-ce donc, gémir et pleurer au lever du jour...* C'est l'autre visage de l'amour qui a été à un moment donné le patrimoine de tout un chacun: des poètes et

Anonyme péruvien (p. Fray Gregorio de Zuola, c.1640-1709)

sant de remarquer que son voyage au Mexique (où il est probablement mort) l'a mis en contact avec des genres musicaux d'origine africaine, ce qui l'a conduit à la composition de «cumbés» et de «zarambeques», danses d'origine noire qui constituent peut-être la première publication, dans l'histoire de la musique, de morceaux afro-américains.

La mélodie de *Marizapalos*, très populaire dans l'Espagne du XVIIe siècle, existe dans de nombreuses versions pour guitare autant de compositeurs espagnols que du Nouveau Monde. La version de Santiago de Murcia se trouve au Mexique, et fait partie de la collection du *Manuscrit Saldivar No.4*. Il existe également des versions chantées dans presque toute l'Amérique du Sud, démontrant ainsi la portée internationale que ce morceau a obtenu à son époque. Comme il est arrivé à tant d'histoires romantiques du XVIIe siècle, *Marizapalos* présente des variations dans le texte selon la source ou la date d'origine. La version chantée que nous présentons ici, précédée par la version instrumentale de Murcia, a été publiée par Fray Gregorio de Zuola, qui s'était installé à Cochabamba (Bolivie) et Cuzco (Pérou). Le texte est de caractère picaresque: l'histoire d'une jeune fille qui s'appelait Marizapalos, nièce



Santiago de Murcia représente la période dorée pour la guitare baroque espagnole. Son style montre non seulement sa connaissance du travail des précédents compositeurs, mais le met à l'avant-garde de ce qui se passait en Europe. Murcia, qui est également l'auteur du traité le plus complet de l'époque sur l'accompagnement à la guitare, serait le point de référence important pour les futurs traités sur la basse continue. Le nombre de copies manuscrites de ce traité publié en 1714 montre l'importance et la diffusion qu'a obtenu son travail. Ses compositions pour la guitare baroque ont été publiées en 1732 et sont connues sous le nom de *Manuscrit Saldivar No.4* et *Passacailles et morceaux de guitare pour tous les tons naturels et accidentels*. Il fait apparaître dans ses morceaux sa connaissance des danses typiques du XVIIe siècle (surtout en Espagne et dans le Nouveau Monde) comme les «jacaras», les «marionas», les gaillardes et les «villanos», ainsi que son intérêt pour de nouveaux genres comme le fandango, la jota et les séguedilles, qui connaîtront un développement plus important vers la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe. Il est intéres-

1.
Tonada la lata
Anonyme péruvien (XVIIe siècle)

Ce morceau appartient à une compilation hétérogène du moine Franciscain Gregorio de Zuola, sous le titre de «Livre de plusieurs curiosités». En plus de morceaux de musique de caractère populaire dans le Pérou du XVIIe siècle, le livre comprend des recettes de cuisine, de l'information astronomique, de la poésie et des calendriers. Le genre de la «tonada» (chanson) est de caractère profane, et ce morceau en est un exemple, de caractère amoureux et picaresque. Le personnage de cette chanson, un soldat ou un marin, parle sans pudeur et avec humour de la boisson, du jeu et des femmes. Les retournements mélodiques et la structure harmonique simple, ainsi que le besoin presque instinctif d'utiliser des instruments de percussion, rapprochent cette danse à des genres populaires qui seraient aujourd'hui faciles de replacer dans la tradition musicale populaire andine. La mélodie, simple, directe, d'un registre limité avec même quelques petits ornements qui s'associeraient à la musique populaire, évoque inévitablement la sonorité d'une chanson populaire sud-américaine.

2.
Cachua al nacimiento de Christo Nuestro Señor
Anonyme péruvien (p. Martínez Compañón, c.1785)

Les «cachuas», danses péruviennes précolombiennes traditionnelles, ont été consignées par les premiers chroniqueurs espagnols. Telles quelles, ces danses vivent encore dans la culture Aymara, comme un vestige d'origine inca. Les «cachuas» se dansaient en cercle et avaient un lien avec l'amour et l'initiation sexuelle. La mélodie de cette «cachua», sa fonction déjà transformée à l'époque coloniale, a été écrite pour fêter Noël. Elle a été compilée par l'archevêque Baltazar Martínez Compañón (m. 1797), artiste et intellectuel de l'époque ainsi que chanteur de la Cathédrale de Lima entre 1768 et 1778. Ce morceau n'est qu'un simple exemple du type de syncrétisme musical qui a eu lieu dans la colonie américaine où tant d'éléments des cultures existants avant la conquête ont été incorporés au nouveau rituel catholique, afin de le rendre plus attrayant.

3.
Marizápalos
Santiago de Murcia (c.1682-c.1740)

Marizápalos

parmi lesquels ceux ici enregistrés, s'adaptent très bien à leur interprétation au clavecin.

5.

Desengañémonos ya

José Marín (1618-1699)

8.

Ojos pues me desdeñáis

9.

No piense Menguilla

14.

Tortolilla si no es por amor

José Marín, original et magnifique compositeur de *tons humains*, chanteur, éventuel guitariste, et très certainement l'auteur des meurtres dont il fut accusé, est l'un des plus singuliers personnages de l'histoire de la musique espagnole. A sa vie longue, terrifiante, et parfois mystérieuse, on ne peut que lui interposer sa réputation méritée de chanteur et son style merveilleux et très personnel pour écrire des chansons. Après avoir été employé en tant que ténor dans la Chapelle Royale du roi Philippe IV, il est parti pour Rome échappant ainsi à l'accusation du meurtre présumé de Tomas de Lebaña, et s'est là-bas ordonné prêtre. De retour en Espagne il a travaillé en tant que ténor dans la Chapelle du Monastère de l'Incarnation à Madrid, jusqu'à ce que de nouveau accusé de vol et

de meurtre, il a été enfermé en 1654 et en 1656. Il existe des anecdotes sur sa vie en prison, surtout ce qui tient à ses talents de chanteur: «...Marin se trouve dans une tour... enfermé comme un oiseau, pour qu'à l'aide de la douce voix qu'il possède il puisse passer le temps en chantant...» (Jeronimo de Barrinuevo, Placards Publics, Madrid, 1656). Durant l'un de ses essais d'évasions manqués, il s'est embarqué pour le Nouveau Monde, mais apparemment, son bateau a fait naufrage et il est rentré en Espagne sans l'avoir jamais atteint. Il a passé ses dernières années à Madrid où il est mort à l'âge de 80 ans avec sa réputation de chanteur et de compositeur intacte. Les anecdotes abondent, mais les vides de plusieurs périodes de sa vie, ainsi que de sa production artistique, maintiennent jusqu'à aujourd'hui Marín comme l'un des compositeurs les plus fascinant mais les moins connus du XVIIe siècle en Espagne.

Le groupe de *tons humains* enregistrés sur ce disque vient de l'unique manuscrit complet de ses morceaux, aujourd'hui à Londres. Le manuscrit a été copié entre 1686 et 1694, mais contient curieusement une réalisation totale de la partie de la basse continue, écrite pour la guitare, et développée très dans le style du compositeur Francisco Guerau, c'est-à-dire, en évitant le grattage de l'instrument et en mettant l'accent sur les harmonies à deux et trois voix. Pour le moment, il semble spéculatif de conclure que cet arrangement soit original

du curé, et d'un jeune homme du nom de Pedro Martin, s'échappent dans les bois pour se dédier aux arts de l'amour, mais Pedro doit s'enfuir tel Adonis face au sanglier quand ils entendent le curé s'approcher.

4.

Tiento XXIV de falsas

Juan Cabanilles (1644-1712)

12.

Tiento XIII de dos triples y dos baixos

Parmi les nombreux compositeurs espagnols de musique pour clavier du XVIIe siècle, Juan Cabanilles marque sans aucun doute l'apogée d'une période de splendeur dans la péninsule. Ayant écrit plus de mille morceaux préservés dans plus de quinze manuscrits, où sont inclus environ deux cent «tientos» (chants et danses andalous), sa production est prolifique et variée. Dans nombres de ses morceaux Cabanilles porte à l'extrême ce qu'ont amorcé des compositeurs comme Cabezón plus d'un siècle auparavant, étendant au maximum les possibilités du contrepoint, et développant également un goût personnel pour l'exploration de registres et de dissonances. Valence, ville cosmopolite où Cabanilles a passé la plus grande partie de sa vie, lui a apporté le contact d'influences italiennes qui ont enrichies encore plus son langage expérimental déjà très

élaboré. La musique chantée et pour clavier du changement de siècle en Espagne met en évidence une ouverture vers d'autres tendances internationales, non seulement italiennes, se rendant plus évidentes au cours du XVIIIe siècle, mais déjà présentes dans la musique de Cabanilles. Nous trouvons dans ses morceaux des réminiscences des toccatas de Frescobaldi: la succession de motifs courts et contrastants et de différentes émotions fondues dans un seul morceau. L'usage de fausses relations semblerait évoquer l'école des virginalistes anglais, mais Cabanilles ne perd jamais une claire saveur espagnole, surtout notoire dans son entrain rythmique ainsi que dans divers traits harmoniques.

Nous ne trouvons aucun morceau de Juan Cabanilles dans les archives musicales latino-américaines, mais il n'est pas impossible d'imaginer ses «tientos» interprétés sur l'un des nombreux orgues construits dans le Nouveau Monde. Le genre du «tiento», comme son nom l'indique (toucher, accord), et de la même façon que celui de la fantasia dans le reste de l'Europe, est une recherche mélodique et harmonique qui nous rapproche de l'improvisation. Avec Cabanilles ce genre atteint son développement optimal, non seulement quant au nombre de «tientos» écrits et à la durée prolongée de quelques uns, mais surtout par leur qualité. Les «tientos» de Cabanilles ont été conçus pour l'orgue, mais un certain nombre,

atypique que la traditionnelle refrain-couplets, existe dans de nombreux exemples tant américains qu'ibériques.

7.

Villano**Francisco Guerau (1649-1722)**

Les mentions de danses sont innombrables dans les sources littéraires du XVII^e siècle, en passant par les recueils de romances populaires et même jusqu'à Cervantes dans *Don Quichotte*. Les «villanos», une danse chantée d'origine populaire, apparaît recensée depuis le milieu du XVI^e siècle. Avec son caractère festif et animé, elle était la préférée pour l'accompagnement avec différents instruments de percussion. Le nom de la danse peut aussi bien faire référence au sens même du mot: villageois, ou gens du village, des villas. De la même façon que pratiquement toutes les danses, elles se sont stylisées pendant le XVII^e siècle et ont perdu leur origine populaire pour se transformer en des danses raffinées dont le but n'était plus d'être dansées mais écoutées. Ce processus de stylisation a été long, et dans tous les cas, quelques danses ont conservé plus que d'autres leur caractère original.

Dans un style conservateur, le livre de guitare *poème harmonique* de Francisco Guerau originaire de Majorque est principalement écrit dans un style

de pincement, imitant le style de la «vihuela» (sorte de guitare) ou du luth du siècle antérieur. Guerau a travaillé dans la Chapelle Royale de Madrid en tant que contre-ténor et son style d'écriture est particulièrement sobre, même si son usage de l'ornementation ou *filigranes*, comme il les appelle lui-même, n'a pas de parallèle dans la musique espagnole. Son livre contient des passacailles dans différentes tonalités, ainsi que des danses et des bals avec leurs variations respectives, tous dans une tradition strictement ibérique, mais avec un degré de stylisation tel que la nouvelle exploration d'effets instrumentaux, de timbres et de techniques de l'instrument résulte d'une grande richesse. Ces «villanos» ont en partie perdus leur caractère originel et populaire d'antan, mais l'option de l'accompagnement avec percussion offre une interprétation valide de la danse, à mi-chemin entre le populaire et le stylisé.

10.

Zapateo**Anonyme péruvien (p. Amédée François Frézier, 1716)**

Le nom de cette danse péruvienne suggère que le rythme s'accentuerait avec les talons des danseurs. En considérant l'ambiance bruyante dans laquelle cette danse devait être présentée, nous avons choisi une interprétation avec chalumeau,

de Marin ou soit l'œuvre du copiste. Bien qu'il n'est pas été possible de trouver des morceaux d'autres genres musicaux imputables à Marin, tels que des chants de Noël, des morceaux liturgiques ou des zarzuelas, des études récentes conduites par Daniel Zuluaga ont révélées d'autres *tons humains* provenant des bibliothèques Nationales de Madrid, de Barcelone, de Burgos et la Marciana de Venise. Dans ceux-ci, l'accompagnement en continu n'est pas réalisé de façon spécifique pour la guitare, ce qui semble laisser sans base justifiable l'idée que Marin ait été également guitariste. Il reste encore beaucoup à découvrir, et sa production musicale, étant donnée sa très haute qualité, mérite une étude approfondie et détaillée.

La qualité des *tons* de José Marin est suffisante pour ne pas laisser de doute sur le raffinement de son art: les phrases mélodiques avec ses retournements et ses accents naturels du texte démontrent un excellent usage de la voix. Ces mélodies sont parfaitement écrites pour une voix de ténor et explorent toutes ses capacités expressives. Nous ne savons pas combien a pu être influencé Marin par son passage par Rome et son contact possible avec des musiciens italiens. De la même façon, il est difficile de déterminer quelle relation a eu Marin avec des compositeurs enracinés dans le cercle de Madrid, et très acceptés parmi la noblesse, comme c'était le cas de Juan Hidalgo. Le traitement mélodique dans nombres des *tons* de Marin, parfois

plus chromatique que celui de ses contemporains, se rapproche par moment à certains traits italiens, mais sa fluidité rythmique et harmonique est définitivement enracinée dans la tradition ibérique. Son sens pour le chromatique et la mélancolie est complètement lié aux textes poétiques utilisés. Les poésies, dont nous ne savons pas s'il est l'auteur de plusieurs d'entre elles, semblent refléter parfaitement la vie tourmentée de Marin: les tribulations internes où l'amour est plutôt de l'indifférence et où l'on respire seulement de façon occasionnelle un peu de lumière et de joie.

6.

Caballero de armas blancas**Pedro Ximénez (fl.1646-1668)**

Nous ne connaissons pas de détails biographiques du compositeur Pedro Ximenez ni en Amérique ni dans la péninsule ibérique. Nous pouvons faire des suppositions, cependant, sur sa possible origine péruvienne vu que ce morceau se trouve dans les archives du Séminaire de San Antonio Abad à Cuzco. Le morceau, de caractère sacré, est un duo dédié à San Pedro Nolasco qui reflète une connaissance claire des tendances musicales espagnoles des années précédentes. Dans ce sens, il semble être un morceau beaucoup plus moderne en comparaison des autres morceaux américains contemporains. La structure, en commençant par les couplets au lieu du refrain, bien que plus

pour lier des strophes chantées ou simplement pour donner un bref repos au chanteur. Le fait que le nom de passacaille fasse référence au fait de traverser une rue, permet de deviner l'origine populaire et de la rue de ce genre. Au cours du XVIIe siècle, le genre a dépassé les frontières et son développement dans toutes les règles de l'art a eu lieu en Italie. Sa structure de base, qui consiste dans la répétition d'un schéma harmonique qui peut légèrement varier, a atteint des limites incroyables d'expressivité dans la musique italienne du XVIIe siècle. Des compositeurs comme Frescobaldi, Monteverdi, Marini ou Rossi ont également écrit des passacailles chantées, et Francesco Corbetta, quelques années plus tard, a donné à la guitare de nouvelles possibilités d'expression avec ses passacailles pour cet instrument, en plus de l'enraciner définitivement en France.

Dans la tradition ibérique nous rencontrons des passacailles écrites principalement pour la guitare, instrument pour lequel elles avaient certainement été conçues au départ. Tous les compositeurs ibériques de guitare les plus représentatifs pendant le XVIIe siècle ont au moins une passacaille écrite pour cet instrument, et elles vont depuis les plus simples aux plus élaborées, réaffirmant le fait que tout au long du siècle, les genres en relation avec la danse ont peu à peu perdu leur caractère populaire. Parmi le répertoire pour clavier, le nombre de passacailles est important; il en existe

cinq de Cabanilles qui démontrent sa grande ingéniosité et sa capacité fantaisiste. La passacaille de cet enregistrement est également conçue pour clavier et apparaît dans la publication de Martin et Coll de 1709. L'usage de l'interprétation de lignes mélodiques avec d'autres instruments a été très répandu pendant tout le XVIe siècle, et était encore plus fréquente au XVIIe siècle. Nous avons choisi pour cet enregistrement une version pour flûte et guitare.

16.

*Filis yo tengo***Clemente Imaña (XVIIe siècle)**

Nous manquons d'information sur les dates de naissance et de mort de Clemente Imaña, bien que nous puissions le situer vers la seconde moitié du XVIIe siècle. Il a été le disciple de Miguel Gomez Camargo et a été maître de Chapelle de la Cathédrale de Coria, près du Portugal, vers la fin du XVIIe siècle. Gomez Camargo a été maître de Chapelle de la cathédrale de Valladolid de 1654 jusqu'à sa mort en 1690, et donc Imaña a dû être avec lui dans ces années-là se formant comme musicien à Valladolid. La délicatesse exquise de cette chanson d'Imaña, avec une partie instrumentale obligée, nous invite à désirer que soit dédiée à ce compositeur l'attention qu'il mérite, en particulier quand l'on sait qu'il existe de nombreux morceaux non publiés dans les archives de la

instrument qui en raison de son grand volume a été l'un des favoris pour la présentation de musique de rue, ainsi qu'un des plus utilisés dans les colonies espagnoles démontré par son importante présence iconographique et sa mention dans différents inventaires de l'époque. Comme dans d'autres exemples écoutés tout au long de cet enregistrement, le caractère, l'harmonie et le rythme de cette danse semblent plus proches d'un langage populaire américain. Ce langage avec des éléments traditionnels nés en Amérique était en gestation dès le XVIIe siècle et devait se consolider tout à fait au cours du XIXe siècle.

11.

*María, todo es María***Anonyme pérouvien (p. Amédée François Frézier, 1716)**

Voici une chanson dédiée à la Vierge Marie. Sa simplicité suggère qu'elle pourrait servir de chanson pour la congrégation pendant les services liturgiques. Sa simplicité tant musicale que poétique incarne, cependant, une expressivité profonde et naïve. Sa construction semble également évoquer des morceaux plus anciens, en particulier un des chants de Noël de Juan del Encina du XVIe siècle, où le langage homophonique est si marqué. Cette chanson a été recueillie par le voyageur français Amédée François Frézier, qui a visité les côtes du Pérou et du Chili au début du XVIIIe siècle et l'a

publiée dans son carnet de voyage.

13.

*Hijos de Eva tributarios***Tomás de Herrera (fl.1611-1620)**

Comme souvent chez les premiers compositeurs autochtones (criollos) latino-américains, nous connaissons peu de détails de leurs vies. Dans le cas de Tomás de Herrera nous savons seulement qu'il a été organiste à la Cathédrale de Cuzco, au Pérou, et que ses enfants ont continué son travail d'organiste. Celui-ci est son seul morceau connu et se trouve dans le livre publié par Fray Gregorio de Zuola, vers 1650. Le morceau n'a pas de couplets, à la différence des chants de Noël de l'époque. Sa structure, qui ne correspond pas à celle d'un chant de Noël, présente un contrepoint simple mais plus proche de la polyphonie sacrée espagnole du milieu du XVIe siècle que des nouvelles tendances de la première moitié du XVIIe siècle.

15.

*Pasacalles de primer tono I***Anonyme espagnol (XVIIe siècle)**

Le genre des passacailles, qui apparaît dans la péninsule ibérique et est documenté dès le début du XVIIe siècle, consistait au début en une improvisation et l'écriture de courts interludes instrumentaux –ritournelles- exécutés par les guitaristes

de fête de Noël. A la différence de la plupart des morceaux chantés, celui-ci ne se chante pas en espagnol mais dans un dialecte «afro-espagnol» dans lequel l'on change dans les mots la lettre «r» par le «l», et le «ll» par le «y», produisant ainsi une vocalisation qui ressemble à la langue native de Guinée. L'ambiance de fête est exagérée par l'utilisation de mots sans aucun sens apparent. Comme il s'agit de musique avec une influence africaine, son rythme est l'élément musical le plus attrayant. Tout au long du XVII^e siècle les morceaux d'influence noire se multiplient. Nous avons déjà montré comment Santiago de Murcia incorpore au Mexique des danses d'origine africaine dans sa collection de morceaux pour guitare. Il advient quelque chose de semblable avec les chants de Noël qui devaient être chantés à l'Eglise quand s'incorporent aux festivités une grande quantité de chants de Noël appelés guinéens et noirs, où quelques mots espagnols sont légèrement transformés pour qu'ils aient une résonance plus proche des dialectes africains.

20.
Don Pedro a quien los crueles
Anonyme péruvien (XVII^e siècle)

Cette romance péruvienne, compilée au XVII^e siècle, fait référence à des faits très antérieurs. Don Pedro fait référence à Pedro I le Justicier, fils

d'Alfonso IV du Portugal et marié avec Constanza Manuel de Castilla. Pedro a eu comme amante la dame portugaise Ines de Castro, avec qui il s'est marié en secret en 1354, mais en 1355 Alfonso IV l'a faite assassiner car la noblesse de Castille avait peur de se faire déplacer par les frères portugais d'Ines. Cela a provoqué le soulèvement de Pedro contre Alfonso, et c'est là qu'apparaît la légende de Pedro ayant fait venir le corps d'Ines de Coimbra jusqu'à Alcobaca pour la couronner reine après sa mort. La mélodie combine la forme de la romance de la Renaissance, sans refrain, et une sonorité plus proche de la Renaissance que du Baroque. Il est possible que le morceau ait été diffusé de façon orale dès le XVI^e siècle et de là sa mélancolie proche de quelques romances rencontrées dans les collections des joueurs de «vihuela» espagnols du XVI^e siècle, ou dans les recueils de chansons de la Colombina et Palacio de la fin du XV^e et début du XVI^e.

Jairo et Carlos Serrano
Trad. Teresa Santos & Didier Porchet



cathédrale de Valladolid lui appartenant.

17.
La jotta
Santiago de Murcia (c.1682-c.1740)

Tonada la donosa
Anonyme péruvien (p. Martínez Compañón, c.1785)

La *jota* de Santiago de Murcia est basée sur la danse populaire espagnole du même nom, et constitue une des premières apparitions écrites de ce type de danse. Des compositeurs de guitare contemporains de Murcia, comme Sanz ou Guerau, ne donnent pas d'indice de son existence, ce qui indique que c'était un nouveau genre de danse qui n'a eu une grande popularité que pendant le XIX^e siècle. On a beaucoup parlé sur l'origine de cette danse, depuis des positions qui retrouvent une origine arabe dans l'Espagne médiévale avant la reconquête, en passant par des études qui la présentent comme une danse plus récente, originaire d'Aragon. Indépendamment de son origine, cette musique de caractère festif s'est très bien adaptée dans le Nouveau Monde, en conformant la base du développement de genres populaires en Amérique Latine. Pour montrer cette métamorphose, cette *jota* est interprétée comme un prélude à *La Donosa*, «tonada» péruvienne populaire dans laquelle les mêmes schémas rythmiques et harmoniques de la

jota sont utilisés. La similitude est telle, que l'on pourrait parler d'un exemple de «*Jota americana*» sous le titre de *Tonada*: une espèce de variante de la même danse qui commençait à peine à adopter des caractéristiques propres.

18.
Entrada de clarín antes de tocar canciones
Anonyme espagnol (XVII^e siècle)

Les entrées étaient des introductions instrumentales courtes à une pièce de proportion plus importante ou à un service public ou religieux. Souvent interprétées par des clairons ou par un ensemble de chalumeaux et de trombones à coulisse, dans le cas d'une église elles pouvaient être exécutées par l'orgue dans son registre de clairons. Nous avons adapté ici une entrée pour orgue de la collection rassemblée par Martin et Coll, interprétée au chalumeau. Elle précède dans ce cas à une pièce festive très proche du caractère de rue et de procession de cet instrument.

19.
Esa noche yo bailá
Anonyme bolivien (XVII^e siècle)

L'influence dans la musique des esclaves noirs amenés d'Afrique de l'ouest vers le Nouveau Monde se remarque clairement dans cette chanson

musique ancienne, parmi lesquels *Albalonga* et *Villanos*, où il a reçu des cours supplémentaire de perfectionnement vocal avec Margaret Hayward.

Son travail vocal a reçu les éloges de la critique spécialisée dans plusieurs occasions, mettant en valeur sa connaissance du style, de l'expression et son excellente diction, ainsi que sa versatilité de percussionniste. Après avoir vécu pendant quatre ans en Italie, il vit et travaille actuellement aux Etats-Unis où il enseigne le chant et conduit une recherche sur l'iconographie musicale dans la peinture italienne du XVIIe siècle. Il a été invité à donner des cours de technique vocale et d'interprétation de la musique ancienne au Mexique et en Colombie. Il écoute toujours l'*Album blanc* et espère pouvoir revenir un jour au jardin des délices.

Julián Navarro
Guitare baroque et vihuela à main

Il a commencé à jouer de la guitare un après-midi ensoleillé alors qu'il doutait profondément s'il devait continuer ses études universitaires d'ingénieur mécanique. Après avoir abandonné le génie, il a fait des études de guitare à l'Université d'Antioquia et à l'Université Javeriana de Bogota où il a reçu son diplôme de guitariste en 1998. Il

est rentré cette même année à la Escola Luthier d'Arts Musicals de Barcelone en Espagne et a étudié la guitare avec Arnardur Arnarson. Avec le temps il s'est rendu compte que les romances pour vihuela du XVIe siècle de Narvaez et Mudarra lui sonnaient dans la tête pendant plusieurs jours de suite, raison pour laquelle il a décidé de se couper



les ongles et de s'immerger complètement dans la musique ancienne, en étudiant les cordes grattées avec Xavier Diaz à l'Ecole Supérieure de Musique de Catalogne, ESMUC.

Il a fait partie du quatuor *Iberia*, du duo *Centro* et du Cor de Cambra *Impromptu*. Il est également membre des groupes de musique ancienne *Villanos* et *Abraxas*, avec lesquels il développe un travail intense de divulgation du répertoire de la renaissance et du baroque hispano-américain. Il a participé à plusieurs cours spécialisés aux Etats-Unis, au Brésil et à Cuba, et a été invité à donner des cours sur la pédagogie et la guitare baroque dans plusieurs universités. Il vit et travaille actuellement à Barcelone où il termine en plus un

MÚSICA FICTA

Fondé en 1988 à Bogotá, Colombie, l'ensemble vocal et instrumental Musica Ficta a atteint une réputation internationale importante comme interprète du répertoire de la renaissance et du baroque espagnol et latino-américain. Ses programmes de concert se caractérisent par une soigneuse étude musicologique, une créativité interprétative authentiquement hispano-américaine et un immense enthousiasme. C'est pour cela que les audiences et la critique spécialisée y sont très réceptives. La récursivité et la flexibilité des membres de Música Ficta a permis à l'ensemble de se présenter dans des endroits si divers tels que la Sainte-Chapelle de Paris, les missions jésuites de Moxos en Amazonie bolivienne, et le Victoria Concert Hall de Singapour. L'ensemble a fait des nombreux tours pour de nombreuses tournées en Europe, en Amérique Latine, aux Etats Unis et en Extrême-Orient, ayant participé dans des festivals internationaux de musique ancienne en presque 20 pays. L'ensemble a participé aussi dans les saisons de concerts organisées par la Banque Interaméricaine de Développement (Washington DC), International Press (Japon), le Cleveland Museum of Art (Etats Unis), Corcoran

Gallery (Washington DC), l'Université de Hong Kong (Chine) et la Banque de la République (Colombie). Les membres de Música Ficta ont fait des études en Europe et aux Etats Unis, et son travail de recherche et pédagogie a été centré à l'Institut de Musique Ancienne de Indiana University à Bloomington, Etats Unis, et à l'Université Javeriana de Bogotá, Colombie.



Jairo Serrano
Tenor et percussion

Il a commencé à chanter après avoir écouté John, Paul et George inlassablement dans l'*Album blanc*. Il possède un diplôme de compositeur de l'Université des Andes de Bogota, Colombie, où il a également chanté dans la chorale. En 1996, après la « fièvre de l'or », des fleuves de musique rock, la découverte d'Emma Kirkby et de Caetano Veloso, et grâce à une bourse de la fondation Mazda, il a poursuivi des études de troisième cycle à l'Institut de Musique Ancienne de l'Indiana University aux Etats-Unis. Il y a obtenu son diplôme en 1999 après avoir étudié le chant avec Alan Bennett et Paul Elliott. Il a également fait parti du chœur de musique de chambre Pro Arte, dirigé par Paul Hillier, et a participé à divers concerts en tant que soliste et avec des ensembles de musique de chambre. A partir de l'année 2000 il s'est installé en Italie où il a travaillé avec divers ensembles de

Depuis l'âge de cinq ans elle a passé de nombreuses heures assise au piano à étudier la musique de Brahms, de Chopin, et surtout, de Bach. Des années plus tard elle s'est passionnée pour la littérature française et a rêvé à la possibilité de vivre quelque part en France où elle pourrait faire de la musique, visiter des musées et lire et relire *Sur les chemins de Swann*. Elle a rencontré presque par accident le clavecin et avec beaucoup de patience elle a découvert cette voix intime et cristalline



qui demandait plus de caresses que de force. Après avoir été diplômée de l'Université Sarah Lawrence de New York, elle a profondément respiré et prit l'avion pour la Hollande, où elle a poursuivi des études spécialisées au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam sous la direction de Gustav Leonhardt.

Depuis son retour aux Etats-Unis elle a conduit une importante carrière musicale en tant qu'interprète et pédagogue. Ses tournées de concerts ont inclus les Etats-Unis, l'Amérique

du Sud, le Canada, l'Europe et l'Australie. Elle a participé en tant qu'interprète aux plus grands festivals de musique ancienne tels que TAGE Alter Musik, Lufthansa London Festival, Festival dei Saraceni, Sydney Festival, Mostly Mozart, Aston Magna, Festival de Santafé, Tanglewood, Boston Early Music Festival, Berkeley Early Music Festival et Vancouver Early Music. Elle est également membre du *Duo Geminiani*, des ensembles *Ye Old Friends* et *Les Sontistes*, et a enregistré pour les maisons de disques Classic Masters, Focus et Musical Heritage. Elle est professeur titulaire de clavecin à l'Indiana University, et enseigne également l'improvisation et la technique de basse continue pour le répertoire baroque. Elle a donné d'innombrables cours magistraux dans des conservatoires d'Europe, d'Australie et des Etats-Unis, ainsi que dans les festivals de musique ancienne de Berkeley et de Boston. Elle a été juré dans divers concours internationaux de clavecin, et est membre active de la publication spécialisée Early Music America.

Elle a également écrit des comptes rendus spécialisés pour Early Keyboard et a présenté des documents dans différents colloques sur les instruments à clavier anciens. Bien qu'elle ne rêve plus d'aller enseigner le piano en France, elle réussit chaque fois qu'elle le peut à s'échapper vers la Méditerranée, et à contempler quelques couchers de soleil depuis sa Toscane bien-aimée,

doctorat sur la musique et sa didactique, dont la thèse est centrée sur une étude pédagogique pour l'enseignement de la guitare baroque. Il rêve de voir des guitaristes baroques jouer de nouveau dans les rues et le théâtre qu'il l'a vécu dans son incarnation pré-



Carlos Serrano

Flûtes à bec, chalemie, flûte à trois trous et tambour

Indécis entre le son des gaitas de David Munrow et les boogaloes de Richie Ray, il a choisi la flûte à bec pour, comme Hamelin, essayer de charmer les rongeurs et les insectes. Des années plus tard, en combinant la dissection de pétales, de racines et de graines de ses études de biologiste, avec la flûte à bec et l'interprétation de la musique ancienne, il a formé et dirigé plusieurs ensembles instrumentaux dédiés au répertoire de la renaissance. Cet intérêt croissant dans le champ de la musique ancienne l'a conduit peu à peu à abandonner la photosynthèse et à étudier la flûte à bec avec les professeurs Philip Levin et Michaël Lynn au Mannes College of Music de New York et à l'Oberlin Conservatory en Ohio.

De retour en Colombie, il a fondé en 1988 l'ensemble Musica Ficta, groupe dans lequel il a concentré toute sa capacité de création et de

recherche dans l'interprétation du répertoire latino-américain et espagnol de la renaissance et du baroque. En 1996 il est allé en Italie où il a reçu des cours supplémentaires de flûte à bec avec le professeur Pedro Memelsdorff, et en 1998 il a obtenu des bourses d'étude du Ministère de la Culture colombien et de l'Indiana University qui lui ont permis de finir une spécialisation en flûte à bec, en instruments anciens en roseau et en interprétation à l'Institut de Musique Ancienne de Bloomington, Indiana. Il a étudié là-bas sous la direction des professeurs Eva Legene et Michaël McCraw.

En plus de ses années d'enseignement et de recherche à l'Université Javeriana de Bogota, il a été le directeur et le producteur de plusieurs programmes de musique ancienne dans différentes stations de radio. Dans ses moments libres, il joue des gaitas et marche délirant de château en château. Il cultive des plantes dans son propre jardin, les arrose avec de l'eau fraîche, et avec beaucoup d'émotion, les voit grandir.

Elisabeth Wright
Clavecin

Patrick Hopmans, Barcelone, 2000.

Clavecin:

Réplique des originaux flammands du XVIIIème siècle, fabrication de David Jacques Way (USA) et Marc Ducornet (France), 1994.

Percussions:

Tambour, tambour à main, tambourin, maracas et grelots, traditionnelles de la Colombie.

REMERCIEMENTS:

A Mauricio Ardila pour les mil et une nuits et la patience de Job. A Juan Antonio Cuellar et au Département de Musique de l'Université Javeriana de Bogota, pour le prêt des équipements. A Fernando Gast et à l'Institut Humboldt pour nous permettre l'accès au Temple de San Agustin pour réaliser les enregistrements. A Carolina Santamaria, pour le prêt du clavecin. A Vivian Cardenas, Sandra Lopez et Daniel Zea pour avoir assisté aux enregistrements. A Gloria Zarina Gutierrez, Carlos Ferro et Maria Teresa Hanabergh pour les délices gastronomiques et l'invocation de la Fortune. A Leo et Johannes pour la bonne vibration, la main sûre, la syncope et l'accent. A Daniel Zuluaga pour la danse écrite.

Après plus de 16 ans d'histoire ininterrompue de Música Ficta, le moment est venu d'attendrir le cœur et de le laisser fondre. Nombreuses sont les personnes qui, comme dans le John Mayall's Blues Breakers Band, se sont un jour retroussé les manches, sont sorti sur scène (que se soit à Paris, au Mexique ou à Zipacon) et ont donné tout leur talent et une bonne vibration au groupe. Pour cet amour commun de la musique, pour l'énergie partagée, et pourquoi pas, pour la nostalgie de temps passés, merci à: Leonor Convers (maman Leo), Daniel Zuluaga (le Tuni), Adriana Caro (la Kika), Dani boy Ramírez, Leonardo Cabo (le Dini), Juan Carlos Arango (grand-père), Santi Zuluaga (Chavo), Marta la mendi Méndez, Checho Gómez, María Eugenia Gómez (Maru), Roberto Rubio, Carolina Plata, Oca Piñeros (Chispita), Luis Fernando Zapata, Randall Schaeffer, Norma Ángel, Esteban La Rotta, Liliana Gantívar, Francy Acosta et Alfonso Correa.

Et s'il vous plaît...

«Rappelez-vous :

L'information n'est pas la connaissance; la connaissance n'est pas la sagesse; la sagesse n'est pas la vérité; la vérité n'est pas la beauté; la beauté n'est pas l'amour; l'amour n'est pas la musique; la musique c'est ce qu'il y a de mieux...»
Frank Zappa

ou à se perdre dans la brume mystérieuse d'une rue de Venise.

Autres enregistrements sur CD par Música Ficta:

Romances et Villancicos de l'Espagne et du Nouveau Monde
MF001 Colombia 770728251980-2

De Antequera Sale Un Moro
MF002 Colombia 770728251981-9

Sepan Todos Que Muero
MF003 Colombia 770728251982-6

INSTRUMENTS

Bois anciens:

Chalemie soprano, réplique des originaux espagnoles du XVIème siècle, fabrication de Eric Moulder, Angleterre, 1997.

Flûte à bec soprano, réplique de Richard Haka (Angleterre, 1646-1709), fabrication de Tim Cranmore, Angleterre, 1995.

Flûte à bec alto, réplique de Thomas Stanesby (Angleterre, c.1668-1734), fabrication de Philip

Levin, Greenpond, NJ, USA, 1988.

Flûte à bec basse, réplique de Joseph Rottenburg (Bruxelles, 1672-1765), fabrication de Yamaha, Japon, 1999.

Flûte à trois trous et tambour, réplique des originaux anglaises du XVIIème siècle, fabrication de Ralph Sweetheart, NC, USA, 1996.

Cordes:

Vihuela à main, réplique sur iconographie espagnole du XVIème siècle, fabrication de Patrick Hopmans, Barcelone, 2002.

Guitare baroque, réplique sur iconographie espagnole du XVII-XVIIIème siècles, fabrication de



TEXTOS (original - español) / TEXTS (English) / TEXTES (Français)

1.

Tonada la lata

Oficiales de marina
ya no toman la casaca
porque se salen de noche
a darle cebo a la lata.

Toma que toma,
toma mulata,
tú que le dabas
cebo a la lata.

Toma que toma,
toma poyteña,
tú que le dabas
cebo a la leña.

Toma que toma,
toma señora,
tú que le dabas
a mi amor gloria.

Como eres mi china,
como eres mi samba,
como eres hechizo
de todas mis ansias.
Navy officers

no longer wear coats
because they go out at night
to lighten their troubles.

Drink and drink,
drink, Mulatto girl,
you, who used to
lighten my troubles.

Drink and drink,
drink, Paiteña girl,
you, who used to
be fuel to my fire.

Drink and drink,
drink, my lady,
you, who used to
glorify my love.

You are my cute one,
you are my brunette,
you are the magic
that takes away all my anxieties.

Les officiers de marine
ne prennent plus la casaque
parce qu'ils sortent le soir
mettre le feu aux poudres.

Bois encore et encore,
bois métisse,
toi qui mettait
le feu aux poudres.

Bois encore et encore,
bois porteña,
toi qui mettait
le feu au plancher.

Bois encore et encore,
bois ma dame,
toi qui donnait
de la gloire à mon amour.

Comme tu es ma bien-aimée,
comme tu es ma cumbé,
comme tu es l'envoûtement
de tous mes désirs.

Aran de que soy soldado,
pero no matriculado.
Aran de que soy sargento,
pero no de este aposento.

Aran de que soy alférez,
pero no de las mujeres.
Aran de que soy teniente,
pero no de las enfrente.

Tina, tina favores
tina, tina y a nadie,
tina, la sota tina,
tina, tina el caballo,
corra la espada y el oro,
corra la copa al basto.

They say I am a soldier
though not enrolled.
They say I am a sergeant
though not in this place.

They say I am a captain
but not of women.
They say I am a lieutenant
but not of the girls in front.

Give, give your dues,
give, give, and to nobody
deny his knave,
give, give away the horse,
play the spades and diamonds,
play the glasses and clubs.

Ils diront que je suis un soldat,
mais sans matricule.
Ils diront que je suis sergent,
mais que je ne suis pas un habitant.

Ils diront que je suis sous-lieutenant
mais pas des courtisanes.
Ils diront que je suis lieutenant,
mais pas de celles d'en avant.

Cherche, cherche des faveurs
cherche, cherche et personne,
cherche, le valet cherche,
cherche, cherche le cheval,
prend l'épée et l'or,
la coupe prend la massue.

2.

**Cachua al nacimiento de Christo
Nuestro Señor**

(Instrumental)

3.

Marizápalos

Marizápalos salió una tarde
al verde sotillo de Vaciamadrid
porque entonces, pisándole ella,
no hubiese más Flandes que ver su
país.

Marizápalos era muchacha
y enamoradica de Pedro Martín,
por sobrina del cura estimada,
la gala del pueblo, la flor de Madrid.

Al volver la cabeza la niña
sintió de repente al verle venir
y fue tanto su gozo y su risa
que todo el recato se llevo tras sí.

Recibiólo con rostro sereno
y dándole luego su mano feliz,
liberal en su palma le ofrece
toda la victoria labrada en jazmín.

De un arroyo a la orilla se fueron
que los murmuraba con lengua sutil
y entre dientes de sus quijauellas
corrido de verlos se puso a reir.

Merendaron los dos a la mesa
que puso la niña de su faldellín
y Perico mirando lo verde
comió con la salsa de su perejil.

puédiera cogelos en un mal latín.
Marizápalos went out in the afternoon
to the green sotillo of Vaciamadrid
because then, to her knowledge,
there was no other Flanders to see.

Marizápalos was the maiden
longing for Pedro Martín,
appreciated as the priest's niece,
the charmer of town, the flower of Madrid.

When she turned her head
she felt his sudden approach
and such was her joy and laughter
that all her virtue vanished.

She received him with serene a face
then merrily gave him her hand,
on her palm generously offering him
full victory handed in jasmine.

They went to the bank of the creek,
which was murmuring with its gentle
tongue,
and which, at the sight of them,
babbled mirthfully with closed teeth.

They both ate at the table
that the girl served from her dress,

-since he knows grammar -
he could have corrected their bad
Latin.

Marizpalos est sortie un après-midi
dans le vert petit bois de Vaciamadrid
car alors, pendant qu'elle y marche,
il n'y a d'autre envie que d'aller voir son pays.

Marizpalos était une jeune fille
amoureuse de Pedro Martin,
étant du curé la nièce respectée,
la fierté du peuple, la fleur de Madrid.

La jeune fille en tournant la tête
a senti soudain en le voyant venir
et tel a été son plaisir et son rire
qu'il a emmené toute retenue avec lui.

Elle l'a reçu le visage seréin
et lui donnant ensuite heureuse la
main,
libérale elle lui offre de la main
toute la victoire tressée de jasmin.

Ils sont allés au bord d'un ruisseau
qui les murmurait d'une langue subtile
et entre les dents de ses pépites
gêné de les voir il se mit à rire.

Ils ont tous deux goûter à la table

Mas oyendo ruido en las hojas
de las herraduras de cierto rocín
el Adonis se puso en huida
temiendo las garras de algún jabalí.

Y el cura que al soto bajaba
y si poco antes aportara allí
como sabe gramática el cura

and admiring the greenery, Pete
ate the sauce with his parsley.
But then, they heard rustling in the leaves,
the hooves of a certain horse,
and Adonis escaped,
fearing it was the claws of a wild boar.

And the priest came a flurry,
had he arrived a little sooner,

que la jeune fille fit de son pan de robe
et le Perroquet regardant ce qui est vert
a mangé à la sauce de son persil.

Mais en écoutant le bruit dans les feuilles
des sabots de quelque rosse
l'Adonis a pris la fuite
de peur des sabots de quelque sanglier.

Et le curé qui descendait au bois



4.

Tiento XXIV de falsas

(Instrumental)

5.

Desengañémonos ya

Desengañémonos ya,
mal pagado pensamiento,
que a la vista del agravio
no ha de estar el gusto ciego.

No ha de ser una fineza
de una falsedad trofeo,
que desluce una mentira
la verdad de un sentimiento.

Una esperanza sin fruto
que en flor se la lleva el viento,
ya que burló en lo verde
escarmiente con lo seco.

Favor que merecen tantos
a cualquiera cabe menos,
porque no queda pagado
ni aún el que está más contento.

Que obstinarse en las sombras
de los desprecios,
es desayrar las luces
del escarmiento.

Let's not deceive ourselves,
badly paid thought,
that at the sight of suffering,
pleasure cannot be blind.

Kindness should not be
the reward of deceit,
for a lie also tarnishes
the truth of an emotion.

A fruitless hope,
in bloom blown by the wind,
that, deceived in its greenness,
suffers with its withering.

When favor is merited by so many,
to no one is granted enough,
because payment is not given
even to the happiest one.

To keep oneself obstinately
in the shadows of disdain,
is to disregard the lights
of the lesson.

Arrêtons maintenant de nous leurrer,
pensée mal payée,
qui en vue de l'offense
ne doit pas rendre le goût aveugle.

Une gentillesse ne doit pas être
le trophée d'une tromperie,
un mensonge qui gâche
la vérité d'un sentiment.

Une attente sans fruit
que le vent emporte en fleur,
vue qu'elle s'est moquée du vert
et tire la leçon du sec.

Faveur que tant méritent
on en serait à moins,
parce que reste impayé
même celui qui est le plus heureux.

Parce que s'obstiner dans l'ombre
des affronts,
c'est désobliger les lumières
de la leçon.

6.

Caballero de armas blancas

Caballero de armas blancas, sepa que
este hábito le dieron de merced.

En la estrella de su frente, ya se ve
que puede al sol ella obscurecer.

Quiérale por Cristo,
quiérale muy bien,
pues por él con tanta honra
le ha venido Dios a ver.

De su noblesa la estrella, señales,
pues fue símbolo de reyes en Belén.

Darle Dios tan buena estrella,
amores,
para que todos le quieran por querer.

Knight of white heraldry, know that
this habit was given to you out of mercy.

In the star on his forehead, one can see
that it can darken the sun.

Love him as Christ,
love him very much,
because for him, with such honor,
God has come.

Of his nobility the star showed signs,
since it was a symbol of kings in
Bethlehem.

God gave him such a good star, loved
ones,
so that all love him in order to love.

Chevalier aux armes blanches, sachez que
cet habit vous a été de grâce donné.

Dans l'étoile qu'il arbore, l'on voit déjà
qu'elle peut le soleil obscurcir.

Aime-le au nom du Christ,
aime-le au mieux,
car c'est pour lui qu'avec tant
d'honneur
Dieu est venu vous voir.

De sa noblesse l'étoile, les signes,
car elle a été le symbole des rois de
Bethléem.

Dieu lui donner une si bonne étoile,
les amours,
pour que tous l'aient pour l'aimer.

7.

Villano

(Instrumental)

8.

Ojos pues me desdeñáis

Ojos pues me desdeñáis.
No me miréis,
pues no quiero que logréis
el ver cómo me matáis.

Eyes, since you scorn me,
look not upon me,
for I do not want you to see
how you kill me.

Yeux qui me dédaignez.
Ne me regardez point,
car point ne veux que vous puissiez
voir comment vous me tuez.

Cese el ceño y el rigor.
Ojos, mirad que es locura
arriesgar buestra hermosura
por hazerme un disfavor,
si no os corrige el temor
de la gala que os quitáis.

Let the scowl and harshness cease.
Eyes, see that it is madness
to risk your beauty
just to spurn me,
if the fear of losing your magnificence
does not suffice to correct you.

Que cessent froncement et rigueur
voyez, ô yeux, que c'est folie
de risquer votre beauté
pour me déplaire,
si la crainte ne vous arrête
de perdre cette grâce.

Y si el mostraros severos
es no más que por matarme,
podéis la pena escusarme
pues moriré de no veros,
pero si no he de veros,
que de mí os campadezcáis.

And if showing your severity
is just to kill me,
you may save me that pain,
for I shall die of not seeing you,
but if I may not see you,
at least take pity on me.

Et si votre semblan sévère
ne vise qu'à me tuer,
vous pouvez m'en épargner la peine
car je mourrai de ne point vous voir,
mais si vous voir je ne peux,
de mo prenez au moins pitié.



9.

No piense Menguilla

No piense Menguilla ya
que me muero por sus ojos
que he sido bobo hasta aquí
y no quiero ser más bobo.

Do not flatter yourself, Menguilla,
that I am dying because of your eyes,
for though a fool I may have been,
I no longer want to be one.

Ne pensez plus, Menguilla,
que je meurs pour vos yeux
car sot je fus jusqu'ici
et sot ne veux plus être.

Para qué es buena una niña
tan mal hallada entre pocos
que no está bien con el Fénix
porque le han dicho que es solo.

What worth is a woman
who enjoys her time with anyone
and only is uneasy with the Phoenix
because she's been told he is unique.

A quoi est bonne une fillette
si mécontente entre peu
et n'est pas bien avec le Phénix
parce lui a-t-on dit il est seul.

El mal gusto de Menguilla
es una casa de locos,
el tema manda el deseo
vaya la razón al rollo.

The bad taste of Menguilla
is like that of a madhouse,
whim commands desire,
turning reason upon its head.

Le mauvais goût de Menguilla
est une folie
la question dépasse le désir
la raison s'écroule.

Yo no he de querer en bulla
que es una fiesta de toros
donde a silbos se condena
quien piensa que es más dichoso.

I will not love in a riot
where by whistling, as in a bullfight,
he who believes in happiness
is thereby condemned.

Je n'ai pas à vouloir à grand bruit
ce qu'est une tauromachie
où à coup de sifflet l'on condamne
celui qui pense être le plus heureux.

O qué lindo modo
para que la dejen
unos por otros.

Oh what a beautiful way
in which to be left,
replacing one for another.

O quelle jolie façon
de l'abandonner
les uns comme les autres.

10.

Zapateo

(Instrumental)

11.

María, todo es María

María, todo es María.
María, todo es a vos,
toda la noche y el día
se me va pensar en vos.

Vuestro calzado es la luna,
vuestra vestidura el sol,
manto bordado de estrellas,
por corona el mismo Dios.

Aunque le pese al demonio
y reviente Satanás,
alabemos a María,
sin pecado original.

El demonio está muy mal
y no tiene mejoría,
porque no puede disturbar
la devoción de María.

Mary, all is Mary.
Mary, all is for you,
all night and all day
I think only of you.

Your footwear is the moon,
your garment the sun,
mantle embroidered with stars,
your crown God itself.

The demon is overwhelmed
and will not be cured,
let us pray to Mary
free of original sin.

The demon is in despair
and will no longer succeed
because he cannot disturb
Mary's devotion.

12.

Tiento XIII de dos tiples y dos baixos

(Instrumental)

13.

Hijos de Eva tributarios

Hijos de Eva tributarios
al mal que causó alevisa
de tanto bien desterrados
nuestra miseria os invoca.

Sons of Eve, tributaries
to the evil which bitterly caused
the expulsion from such wealth,
our misery invokes you.

Marie, tout est Marie.
Marie, tout est pour vous,
toute la nuit et le jour
passe en pensant à vous.

Vous vous chaussez avec la lune,
votre parure est le soleil,
manteau brodé d'étoiles,
Et Dieu lui-même comme couronne.

Bien que le démon en souffre
et que Satanás éclate,
louons Marie,
Sans péché originel.

Le démon va très mal
et ne s'améliore pas,
parce qu'il ne peut pas détourner
la dévotion pour Marie.

14.

Tortolilla si no es por amor

Tortolilla, si no es por amor,
yo no sé por qué puede ser
gemir y llorar al amanecer.

Hacer gala de pesar
y del placer el sentir,
cantar sólo por gemir,
gemir sólo por cantar,
padecer y madrugar,
a lisonjear el dolor.

En el mayor sufrimiento,
hallar el descanso tibio
y la pena del alivio
ser gloria del sufrimiento,
padecer en el tormento
de hacer la gloria mayor.

Apeteer hasta el daño
de una pasión homicida
y morir de la herida
para vivir del engaño,
descansar sólo en lo estraño
de lo esquivo del rigor.

Saber engañar la suerte
a costa de la locura,
y fingirse la ventura
en el afán de la muerte,
deslumbrar lo que no advierte
el engaño de un ardor.

Little turtledove, if it is not for love,
I do not know what can it be
that makes you moan and cry at dawn.

To elegantly wear your sadness
and of pleasure to suffer,
to sing only for moaning,
to moan only for singing,
woe and rouse,
fawn your grieves.

In the greatest distress
to find the warm rest
and the pain of relief
to be the glory of suffering,
to grieve in torment
to achieve the greater glory.

To crave until the point of injury
a homicidal passion
and to die from the wound
to live in deceit,
rest only in the strangeness,
of the aloof harshness.

To know how to deceive fortune
at the cost of madness,
and to feign prosperity
in the immediacy of death,
to daze the one who is not warned of
the betrayal of a passion.

Petite tourterelle si ce n'est d'amour
je ne sais à quoi sert
de gémir et pleurer au lever du jour.

Faire montre de chagrin
et du plaisir la peine
ne changer qu'en gémissant
ne gémir qu'en chantant
souffrir et se lever matin
et la douleur flatter.

Dans la souffrance la plus grande
trouver un tiède repos
et la peine du répit
tirer gloire de la souffrance,
souffrir dans le tourment
d'en augmenter la gloire.

Vouloir jusqu'à la destruction
d'une passion homicide
et mourir de la blessure
pour vivre de la tromperie,
se reposer seulement dans l'étrangeté
de la rigueur farouche.

Savoir tromper le hasard
au prix de la folie,
et feindre le bonheur
dans le désir de la mort,
confondre qui ne voit pas
le mensonge d'une passion.

15.

Pasacalles de primer tono I

(Instrumental)

16.

Filis yo tengo

Filis yo tengo un dolor
que no sé como le llame,
pues siento acordarme dél
y siento dél olvidarme.

Débante alivio mis humildades,
y pues eres discreta,
lo dicho baste.

Siento que el alma confusa
en interiores combates,
cuando ignora es entendida,
cuando entiendo es ignorante.

17.

La jotta / Tonada la donosa

(Instrumental)



Phyllis, I have a pain
that I do not know how to name,
for sometimes I feel I remember it
and sometimes I feel I forget it

Before my relief, my humility,
and since you are discreet,
enough said, enough.

My soul, confused
in its battles within,
when it does not know, it understands,
when it understands, it does not know.

Filis j'ai une douleur
dont je ne connais pas le nom
car je pense m'en souvenir
et je pense l'oublier.

Te doivent mes soumissions adoucisse-
ment
et comme tu es discrète,
ce qui est dit suffit.

Je sens que l'âme confuse
en combats intérieurs,
est comprise quand elle ignore,
est ignorante quand elle comprend.

18.

Entrada de clarín antes de tocar canciones

(Instrumental)

19.

Esa noche yo bailá

Esa noche yo bailá.
con María Lucumé,
hasta sol que amanece,
plo mi Dios que se acuyá
esa gente comensa
aunque pela vuesa fe,
su hichito ya nacé.

Poca, poca nobelá
nacié con Batulumé
puero nega en bonafé
del chiquillo que ayé sa
el mandame a mi cantá
yo cantá hasta amanecé,
su hichito ya nacé.

La vieja no palece
porque esa conso lima
los canónigo vení
y la noche celebrá
con la cura y sacristá
y monacillo tambié,
su hichito ya nacé.

Lo garganta ya causá
pechugera yo tené
y romarizo en la pecho
como otro que está acuyá
que calladito se está
y tu no lo ve con ella,
su hichito ya nacé.

Tonight I will dance

until the sun rises,
for my God who is here
the people will gather
for his faith,
his son is born.

Little little news
brought by Bartholomew
announcing in good faith
that the son is born,
he asks me to sing
and I will sing until dawn,
his son is born.

The old woman is not around
because she is with her daughter,
the clergy is coming
to celebrate tonight
with the priest and sacristan
and the acolyte as well,
his son is born.

My throat hurts
for so much fanfare
and my breast is in pain
how silent is now... silently laying,
like others over there
and you cannot see him with her,
his son is born.

20.

Don Pedro a quien los crueles

Cette nuit j'ai dansé
avec Maria Lucumé,
jusqu'à ce que le soleil se lève,
au nom de Dieu qui roucoule
ces gens commencent
bien que par votre foi,
son enfant est déjà né.

Peu, peu de nouveauté
Est néé avec Batulumé
Mais negresse en bonne foi
Au gamin qu'il a nommé
il m'a demandé de chanter
j'ai chanté jusqu'au lever du jour,
son enfant est déjà né.

La vieille n'y arrive pas
Et c'est elle qui sait consoler
Les chanoines vous venez
Et vous célébrer la nuit
Avec le curé et le sacristain
Et aussi l'enfant de cœur,
Son enfant est déjà né.

La gorge est déjà sec
Et la poitrine avait mal
Et le rhume de cerveau
Comme un autre qui roucoule
Mais qui se tait maintenant
Tu ne la vois avec elle,
Son enfant est déjà né.

Don Pedro a quien los crueles
sin razón llaman cruel,
desde Coimbra a Alcobaça
cien mil hachas hizo arder.

Don Pedro, whom cruel people,

without reason call him cruel,
from Coimbra to Alcobaça
a hundred axes he caused to burn.

*English translation: Carlos Serrano
& Elisabeth Wright
Traduction française: Teresa Santos*

Don Pedro à qui les cruels
sans raison ont appelé cruel,
de Coimbra à Alcobaça
a fait brûler cent mille haches.



© Didier Porchet