



MÚSICA FICTA

*Dos estrellas le siguen*

*Xácaras y danzas del siglo XVII  
en España y América Latina*



## Música Ficta



*Dos estrellas le siguen*



# Dos estrellas le siguen

Xácaras y danzas del siglo XVII en España y América Latina

1. **Dos estrellas le siguen** (Folia) (2:59)  
**Manuel Machado (c. 1590-1646)**  
*D-Mb Cod. Hisp. 2;*  
*"Cancionero de la Sablonara"*  
 Andrés Silva: tenor  
 Jairo Serrano: tenor  
 Antonio Santos: barítono  
 Carlos Serrano: flauta dulce gran bajo
2. **Xácará** (1:47)  
**Anónimo español (Martín y Coll, 1706)**  
*E-Mn M1357, Flores de música, pp.60-62.*  
 Carlos Serrano: flauta dulce contralto  
 Jairo Serrano: jarana  
 Julián Navarro: guitarra barroca
3. **No hay que decirle el primor** (Jácara) (3:16)  
**Anónimo español (1656)**  
*E-Mn M 1262 ff. 253v-254vr,*  
*Libro de tonos humanos*  
 Jairo Serrano: tenor, palmas  
 Carlos Serrano: flauta dulce soprano  
 Julián Navarro: guitarra barroca  
 Daniel Zuluaga: teorba  
 Elisabeth Wright: clavecín
4. **Pasacalles de primero tono** (1:06)  
**Martín y Coll (1706)**  
*E-Mn M 1357, Flores de música,*  
*pp.63-64*  
 Elisabeth Wright: clavecín
5. **Jácaras por 5 que es la E** (1:58)  
**Antonio de Santa Cruz (c. 1690)**  
*E-Mn M2209, ff. 1r-2v, Livro donde se verán*  
*pazacalles de los ocho tonos*  
 Carlos Serrano: flauta dulce contralto  
 Jairo Serrano: jarana  
 Julián Navarro: guitarra barroca  
 Daniel Zuluaga: teorba
6. **Noble en Tinacria naciste** (Jácara) (4:32)  
**Juan Hidalgo (c. 1614-1685)**  
*De la ópera Celos aun del aire matan,*  
*segundo acto, Évora: P-EVp MS CL 1/2-1*  
 Jairo Serrano: tenor, castañuelas  
 Carlos Serrano: flauta dulce soprano  
 Julián Navarro: guitarra barroca  
 Daniel Zuluaga: teorba  
 Elisabeth Wright: clavecín

7. **Chacona** (2:00)  
**Gaspar Sanz (1640-1710)**  
*Instrucción de música sobre la guitarra española (Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1674): f. 41r.*  
 Julián Navarro: guitarra barroca  
 Jairo Serrano: bombo
8. **Jácaras del cinco** (2:59)  
**Anónimo español (1705)**  
*E-Mn M 811, p.103, fol. 1r.*  
*Libro de diferentes cifras de guitarra*  
 Carlos Serrano: flauta dulce soprano  
 Jairo Serrano: jarana  
 Julián Navarro: guitarra barroca
9. **Los que fueren de buen gusto** (Jácara) (5:47)  
**Francisco de Vidales (c. 1630-1702)**  
*Colección Jesús Sánchez Garza CSG 292, Instituto nacional de bellas artes, México*  
 Jairo Serrano: tenor  
 Andrés Silva: tenor  
 Antonio Santos: barítono  
 Julián Navarro: guitarra barroca  
 Daniel Zuluaga: teorba  
 Elisabeth Wright: clavecín
10. **Diferencias de folías p[ri]me[r]o tono** (6:11)  
**Juan Cabanilles (1644-1712)**  
*E-Bc M 1328, Tocatas y folías para órgano, ff. 122r-125v, c. 1694*  
 Elisabeth Wright: clavecín
11. **Folia (Faronell's ground)** (5:44)  
**Michel Farinell (1649-1726)**  
*The First Part of The Divison Flute (Londres: Walsh, 1706): pp. 3-4*  
 Carlos Serrano: flauta dulce soprano  
 Jairo Serrano: jarana  
 Julián Navarro: jarana  
 Daniel Zuluaga: teorba  
 Elisabeth Wright: clavecín
12. **Un sarao de la chacona** (4:08)  
**Juan Arañés (s. XVII)**  
*I-Re 5437, Cancionero de la Biblioteca Casanatense, Libro segvndo de tonos y villancicos (Roma: Robletti, 1624), pp. 22-23*  
 Jairo Serrano: tenor  
 Carlos Serrano: flauta dulce contralto  
 Julián Navarro: jarana  
 Elisabeth Wright: clavecín
13. **Jácaras** (3:17)  
**Gaspar Sanz**  
*Instrucción de música sobre la guitarra española (Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1674): f. 41r.*  
 Julián Navarro: jarana  
 Jairo Serrano: bombo
14. **Oh qué bien que baila Gil** (Chacona) (2:39)  
**Anónimo español (s. XVII)**  
*Tonos Castellanos-B, E-PAbm 13231 (Palma de Mallorca, Biblioteca de la Fundación Bartolomé March), fol. 59v-61r*  
 Andrés Silva: contratenor  
 Jairo Serrano: tenor  
 Antonio Santos: barítono
15. **Toquen los rabeles** (Chacona) (1:49)  
**Gaspar Fernandes (1566-1629)**  
*Archivo de la Catedral de Oaxaca, México, 1610, ff. 42v-43r.*  
 Jairo Serrano: tenor  
 Andrés Silva: tenor  
 Antonio Santos: barítono  
 Carlos Serrano: flauta dulce contralto  
 Julián Navarro: guitarra barroca  
 Daniel Zuluaga: teorba
16. **Xácara 1º tono** (4:50)  
**Juan Cabanilles**  
*E -Bc M 386, pp. 284-88*  
 Elisabeth Wright: clavecín
17. **Sepan todos que muero** (Jácara) (3:54)  
**José Marín (1618-1699)**  
*Fitzwilliam Museum, Cambridge GB-Cfm Mu ms 727, ff. 43r-45v*  
 Jairo Serrano: tenor  
 Julián Navarro: guitarra barroca  
 Daniel Zuluaga: teorba
18. **Gallardas** (2:29)  
**Gaspar Sanz**  
*Instrucción de música sobre la guitarra española (Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1674): f. 40r.*  
 Julián Navarro: jarana
19. **Dos estrellas le siguen** (Folía) (2:38)  
**Manuel Machado**  
 Jairo Serrano: tenor  
 Andrés Silva: tenor  
 Antonio Santos: barítono
20. **Dos estrellas le siguen** (Folía) (5:19)  
**Manuel Machado**  
 Jairo Serrano: jarana  
 Carlos Serrano: flauta dulce contralto  
 Julián Navarro: jarana  
 Daniel Zuluaga: teorba  
 Elisabeth Wright: clavecín



**MÚSICA FICTA**

JAIRO SERRANO  
Tenor, jarana, percusión

CARLOS SERRANO  
Flautas dulces

JULIÁN NAVARRO  
Guitarra barroca, jarana

ELISABETH WRIGHT  
Clavecín

Con la participación de:  
Andrés Silva - tenor  
Antonio Santos: barítono  
Daniel Zuluaga: teorba

Grabado en:  
Ex-iglesia de San Agustín (1590)  
Villa de Leyva, Boyacá, Colombia  
Julio 18-23, 2010

Micrófonos: AKG 414, Earthworks QTCl,  
Earthworks SR77, Neumann KMI84, Neu-  
mann TLM 193, Schoeps CMC64  
Preamplificadores de micrófonos: Focusrite  
Red One, Grace Designs, John Hardy M2,  
Millennia HV-3C, Sytek MPX-4A



*Colombia es el país con mayor biodiversidad de aves del mundo. Numerosas de éstas viven en Villa de Leyva. Debido a que las grabaciones se realizaron durante la noche y hasta el amanecer, ocasionalmente sus cantos al despertar se filtraron en la grabación. Su aporte musical fue gratamente acogido*

Producción: Música Ficta  
Ingeniero de sonido: Mauricio Ardila  
Edición musical: Jairo Serrano  
Masterización y mezcla: Mauricio Ardila  
Fotografía, ilustración y diseño:  
Jairo y Carlos Serrano, María Cristina Olivar

Portada:  
Reloj de San Marcos  
Venecia, c. 1600

Interior:  
Azulejos del claustro del monasterio de  
Santa Clara. Nápoles, s. XVIII

© 2015 Música Ficta  
© 2015 Música Ficta  
Impreso en Colombia

MÚSICA FICTA  
Transversal 1 Este, No. 57-98  
Bogotá, Colombia  
Teléfono +57-314-291-6527  
carlos73co@yahoo.com  
<http://www.musicafictaweb.com>

Barrida está Sevilla y diez leguas a la redonda  
de jácaros; no para ladrón en sus contornos.  
Miguel de Cervantes, *La ilustra fregona*, fol. 162r.

En los albores del siglo XVII aparece publicado un libro singular, de título *Romances de germanía de varios autores*. Su editor, un desconocido de nombre Juan Hidalgo sin relación alguna con el compositor de corte activo varias décadas más adelante, nos cuenta que el principal motivo para publicar dicho libro, algo que en sus propias palabras era ‘digno de toda reprehensión’, era el de brindar un servicio al público. *Germanía* era el término con el cual se definía el lenguaje de los rufianes, es decir, la jerga de los criminales y del bajo mundo en general en la España de los siglos XVI y XVII. Posiblemente proveniente de la palabra *germà*, que en las lenguas catalana y aragonesa significa hermano (aunque Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana* dice que viene del latín *germanus*), *germanía* era así mismo el nombre dado a las diversas asociaciones de ladrones y todo tipo de delincuentes, o hermandades, que proliferaron en el reino español a partir de finales del siglo XV. El entusiasmo generalizado por las diferentes facetas del hampa tuvo una inmensa repercusión en la lírica, en la novela y en el teatro breve del Siglo de Oro, de la mano de Mateo Alemán, Cervantes, Vicente Espinel, Góngora y Quevedo, para nombrar unos pocos.

Si bien la determinación de este Hidalgo, según sus propias palabras, era hacer manifiesto dicho oscuro lenguaje como antídoto y prevención, la realidad es que el autor estaba, como muchos otros escritores, respondiendo a una sensibilidad del público por lo truculento. Uno de los aspectos más interesantes de los *Romances de germanía*, empero, es la inclusión de un vocabulario, “bocabulario al cabo por la orden de a, b, c, para declaración de sus términos y lengua”, que nos detalla acepciones curiosas como que la palabra “flor”, por ejemplo, significa realmente engaño, o que el acto de “baylar” se entiende como hurtar, y, consecuentemente, “baylador” y “bayle” ambas significan ladrón.

Acerca de este Juan Hidalgo, se sabe poco más que nada. Se conjetura que tal vez fuera un seudónimo del sevillano Cristóbal de Chaves, autor de varias obras afines a la germanía, aunque difunto varios años antes. Chaves, abogado de la Real Audiencia de Sevilla entre 1585 y 1597, estuvo en contacto con Cervantes durante la temporada de éste en la cárcel, y también entabó amistad con Mateo Alemán. Acerca de la influencia que Chaves tuvo en dichos autores sólo se puede por el momento conjeturar, aunque es claro que los *Romances de germanía* y su *vocabulario* ejercieron gran influencia en la literatura del Siglo de Oro. Sin embargo, tal vez el aspecto más interesante de la germanía, rufianesca, o jacarandina, es la manera en que a medida que permea círculos literarios y sociales, parte de su música penetra también dichos círculos. Esto sucede seguramente de la mano de un instrumento ampliamente considerado indigno a finales del siglo XVI y, no obstante, un instrumento que, según palabras del mismo Covarrubias, se encontraba por doquier y todos sabían tocarlo o querían aprender a hacerlo: la guitarra. Es allí, en la humilde y ubicua guitarra, donde nacen ritmos que afectarían el curso del desarrollo musical en Europa, como por ejemplo la chacona, la zarabanda, el pasacalles y la folía. Esta confluencia de guitarra y ritmos populares nos ofrece el trasfondo de este disco. La selección de obras es pues una muestra que responde tanto al entusiasmo por lo popular como a la sensibilidad del compositor erudito, y la amalgama que surge del encuentro de ambos mundos.

### Obras y compositores

“**Dos estrellas le siguen**”, del portugués Manuel Machado, se caracteriza por su brevedad y construcción musical simétrica, aspectos que están estrechamente relacionados con la forma poética del texto. Dicha forma se conoce como la seguidilla, y fue uno de los tipos de poesía más comunes a partir de finales del siglo XVI. La seguidilla consiste en una estrofa de cuatro versos, de los cuales el primero y el tercero son de mayor longitud (siete sílabas) que el segundo y cuarto (cinco sílabas). Esta diferencia resulta en un ritmo muy característico con acentuación discrepante entre los versos impares y los pares. La seguidilla aparecía frecuentemente en poemas y canciones como una sola estrofa, en función de estribillo, o como en este caso, como una serie de estrofas (es decir, seguidillas), forma esta última típica

de canciones populares y danzas cantadas. La escritura musical de “Dos estrellas le siguen”, estrictamente homofónica, recuerda al esquema rítmico-armónico de la folía, también de origen popular. Si bien dicho esquema (o variantes del mismo) se puede encontrar ya en antologías musicales de finales del siglo XV, sólo se consolidaría de manera definitiva con la música rasgueada para guitarra de finales del siglo XVI. Esta música, como la guitarra misma, estaba inevitablemente asociada al bajo mundo y a todo aquello de mala reputación. La danza de la folía, de origen portugués como nos cuenta Covarrubias, era “de mucho ruido” debido a las sonajas y demás instrumentos que solían acompañarla: “tan grande el ruido y el son tan apresurado, que parecen estar los unos y otros fuera de juicio”. Si bien la relación de “Dos estrellas le siguen” con el esquema de la folía es clara, su carácter es diametralmente opuesto al descrito por Covarrubias. La obra presenta un carácter calmado, lleno de melancolía, que recuerda más algunos de los afectos encontrados en folías de tempo más lento a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, que la folía ruidosa y apresurada que se acostumbraba al ocaso del siglo XVI. De Manuel Machado, su compositor, se sabe poco. Estuvo empleado como cantante en diversas capillas reales en España y Portugal desde 1610 hasta su jubilación en el año de 1642. Sólo se conocen unas pocas obras suyas, repartidas en varios cancioneros musicales españoles de primera mitad del siglo XVII. El manuscrito de donde proviene “Dos estrellas le siguen” es conocido como el *Cancionero de Sablonara*, y es una recopilación de canciones polifónicas profanas pertenecientes al ámbito de la corte española, recolectada y presentada a Wolfgang Wilhelm, Duque de Baviera y Conde de Neuburg, durante su visita a la corte madrileña en 1624-25.

Mientras la danza de la folía fácilmente rebasó las fronteras ibéricas para conquistar el resto de Europa con gran celeridad, la ubicuidad de la jácara se limitó a España y sus colonias, aunque no por ello fue menos importante. Durante los siglos XVII y XVIII, el término “jácara” se utilizó en la literatura, así como baile, tono para cantar, y esquema para música instrumental. La “**Xácara**” que se encuentra en el primero de los cinco volúmenes de música para órgano copiados por el fraile franciscano Antonio Martín y Coll, es una obra anónima, y presenta el esquema rítmico-armónico típico de la jácara instrumental. Dicho esquema consiste en un patrón de cuatro compases en modo menor, con énfasis prolongado en tónica o dominante, y

con un perfil rítmico bastante angular, reforzado por la hemiola. De características musicales contrastantes, el “**Pasacalles de primer tono**”, proviene del mismo manuscrito de Martín y Coll, de título *Flores de música* (E-Mn M 1357). La obra es un ejemplo típico de un género que tuvo su origen en la música rasgueada para guitarra de finales del siglo XVI, al igual que la folía, la zarabanda y la chacona. La función inicial de un pasacalles era la de establecer una nueva tonalidad, o “pasar la calle”. Con el transcurrir de los años, dicha función quedó relegada a un segundo plano, dando paso a composiciones de gran envergadura y profunda exploración armónica. Las “**Jácara por 5 que es la E**”, de Antonio de Santa Cruz, y las anónimas “**Jácara del cinco**”, del manuscrito *Libro de diferentes cifras de guitarra* (E-Mn M 811), se ajustan al esquema básico de la jácara instrumental que utiliza Martín y Coll, y que se encuentra en tantas otras fuentes españolas. Acerca de Santa Cruz no se conoce más que un único manuscrito suyo, de título *Livro donde se verán pazacalles* (E-Mn M 2209), dedicado al también desconocido Juan de Miranda. Probablemente fue copiado muy a finales del siglo XVII, a juzgar por su contenido, siendo notorio su uso del término “bigüela hordinaria” para designar a la guitarra de cinco órdenes. Igualmente misterioso es el *Libro de diferentes cifras*, copiado en 1705 y que contiene, según su propia descripción, obras “escojidas de los mejores autores”. Las dos secciones del manuscrito comprenden una primera parte dedicada a la guitarra punteada, que frecuentemente utiliza la notación mixta italiana (aquella que combina tablatura con cifras de *alfabeto*) introducida a España por Gaspar Sanz, y una segunda parte con versiones simples de obras de la primera parte, tanto rasgueadas como punteadas. A excepción de una sola obra, una *alemanda* de Francesco Corbetta, las obras del manuscrito son anónimas, aunque se han podido identificar obras de Sanz y Corbetta, y obras de origen francés. En ambos casos, “por cinco” identifica el acorde de re menor (la tonalidad de la obra), en referencia a la notación temprana para guitarra conocida como las cifras castellanas o catalanas.

“**No hay que decirle el primor**”, la sección de coplas de la composición vocal a cuatro “Florécitas que al alba salís tan bellas”, utiliza la estructura rítmico-armónica de la jácara como punto de partida, creando un pieza que comparte el espíritu y contorno rítmico del baile, si bien la similitud desaparece tras los primeros compases. El rasgo que más recuerda a la

jácara es el giro melódico (y armónico) del acompañamiento en su frase inicial, que consiste en un tetracordio descendente. Dada la popularidad de la jácara como género cantado en el siglo XVII, sorprende que esta obra sea la única composición vocal profana del periodo que se conserva identificada con el epíteto de jácara. Habría que recalcar que a pesar del gran número de obras vocales sacras que sobreviven presuntamente basadas en dicho baile (jácara a lo divino), no se conoce un solo ejemplo del “tono de jácara”, es decir, la tonada estrófica del baile cantado en alguna de sus versiones más tempranas. “No hay que decirle el primor” proviene de un manuscrito conocido como *Libro de tonos humanos* (E-Mn M 1262), un volumen con aproximadamente 230 obras, copiado entre 1655 y 1656. La colección procede del Convento del Carmen de Madrid, aunque su contenido pertenece de lleno a la primera etapa del reinado de Felipe IV (hasta c. 1648), aquella dominada por la presencia de Gaspar de Guzmán, Conde-duque de Olivares. Como regente y responsable de todos los asuntos de estado de la corona española, los intereses políticos del Conde-duque incluían el establecimiento de una corte que gozara de gran esplendor artístico. Dicho mecenazgo se reflejó en antologías como el *Libro de tonos humanos*, que refleja un repertorio cortesano en el cual se amalgama el gusto aristocrático por un repertorio erudito, con el interés generalizado por el teatro y su música basada en géneros populares como la jácara.

En el contexto de las piezas vocales incluidas en esta grabación, “**Noble en Tinacria naciste**” sobresale como una obra verdaderamente excepcional, tanto desde un punto de vista musical como histórico. Esta aria pertenece al segundo acto de la ópera *Celos aún del aire matan*, escrita en 1660 por el compositor Juan Hidalgo (1614-1685) y primera ópera española conocida cuya partitura sobrevive completa. Su libreto, obra del dramaturgo Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) y perteneciente al género literario español de la comedia, recuenta el mito griego de Céfalo y Procris (Pocris, según Calderón), una de las muchas historias de amor y de celos con fuente en *Las metamorfosis* de Ovidio. La ópera, una colaboración estrecha entre Calderón e Hidalgo, principal compositor teatral para la corte española en Madrid (y sin relación alguna con el Hidalgo de los *Romances de germanía* mencionado al comienzo de estas notas), consiste en tres actos puestos en música en su totalidad, algo excepcional en la música española del periodo, dado el interés en España por las formas músico-teatrales mixtas

con abundante narración, como la semi-ópera o la zarzuela. Cantada por un personaje de nombre Clarín, lacayo de Céfalo, el aria se caracteriza por ser una composición continua, es decir, está escrita sin secciones repetidas o un estribillo, un estilo poco común en la música española del siglo XVII. La utilización por parte de Hidalgo de una forma continua para el aria de Clarín rompe con ciertas convenciones del género músico-teatral, de clara preferencia por formas musicales estróficas. La genialidad de Hidalgo, sin embargo, radica en utilizar como la jácara como base para el aria, un baile-canción callejero esencialmente estrófico. Hidalgo incorpora varios aspectos del esquema rítmico-armónico de este baile (la tonalidad menor y el tetracordio descendente típico del lamento, entre otros), desarrollándolos mediante repeticiones internas, secuencias y hemiolas constantes que astutamente reflejan el tono confuso de la narración. El uso de la jácara, género supremamente popular en el siglo XVII, cumple una segunda función de carácter asociativo. Un oyente del siglo XVII habría asociado inmediatamente al personaje de Clarín con los *xagues*, es decir, con los rufianes y ladrones a los que se refería el otro Juan Hidalgo, dada su manera de hablar grosera, entrecortada, confusa y descortés, y que sería un reflejo de la opinión de Clarín acerca de su amo Céfalo.

*Instrucción de música sobre la guitarra española*, de Gaspar Sanz, es seguramente una de las obras más influyentes de música instrumental en la España de la segunda mitad del siglo XVII. Lo poco que se conoce acerca de la vida de Sanz proviene del prólogo y las reglas presentadas en sus dos primeros libros de *Instrucción de música*. Sanz estudió en Roma y Nápoles con Lelio Colista y Christoforo Caresana, respectivamente, quienes ejercen una gran influencia a través de toda la publicación, en especial en la sección dedicada al arte del acompañamiento con la guitarra. De hecho, es interesante recalcar que, aun siendo piedra angular de la música instrumental en España, la obra de Sanz está, estilísticamente hablando, estrechamente vinculada a la música italiana. Su familiaridad con las obras de reconocidos guitarristas como Francesco Corbetta, Giovanni Paolo Foscari, Giovanni Battista Granata, Giovanni Girolamo Kapsperger o Domenico Pellegrini, se percibe en la presencia de obras como el “Rugero”, el “Gran duque” o el “Baile de Mantua”, comunes en las publicaciones italianas de música instrumental durante el temprano siglo XVII. Esto también es evidente en su utilización del sistema de notación para guitarra conocido como *a.bi.ci* o *alfabeto*, de

origen italiano, en lugar del ya establecido sistema de cifras castellanas o catalanas. De las tres obras de Sanz aquí incluidas, el esquema rítmico-armónico de la “**Chacona**” recuerda más al baile popular español conocido como “Mariona”, que a la *ciaccona* italiana del temprano siglo XVII, dado el breve énfasis armónico en el sexto grado de la escala (que equivaldría a una cadencia rota en armonía tonal). Tanto la mariona como la chacona son bailes con origen en la música de las clases más bajas. La “**Jácara**” es muy similar en su esquema a otras jácaras instrumentales como las que aparecen en los manuscritos de Antonio Martín y Coll o en el *Libro de diferentes cifras de guitarra* mencionados anteriormente. Los primeros ejemplos escritos de la danza cortesana conocida como la “**Gallarda**” (o “**Gallardas**”) provienen de manuales de coreografía italianos del último cuarto del siglo XV, donde aparece como *Gagliarda di Spagna*. Se diferencia de la *gagliarda* conocida en el resto de Europa, de compás ternario, por su métrica binaria (es decir, por “compasillo”). Vale la pena recalcar que la coreografía de esta danza consiste en una secuencia de cinco pasos, la cual se ajusta tanto a la *gagliarda* como a la susodicha gallarda española, dada la longitud de frase de esta última. Como nota curiosa, las ediciones séptima y octava de *Instrucciones de música* (fechadas en 1697) fueron dedicadas al rey Carlos II, mientras que las primeras seis impresiones (que comprenden solamente el primero y segundo libros) estaban dedicadas al hijo ilegítimo de su antecesor Felipe IV, Juan José de Austria, vicario de Aragón; en ambos casos, en búsqueda de mecenazgo del cual no se tiene certeza si lo obtuvo.

“**Los que fueren de buen gusto**”, una “xácara de Navidad”, proviene de una de las colecciones de música más importantes de la Nueva España colonial. La Colección Sánchez Garza es una serie de manuscritos novohispanos que incluyen cerca de trescientas obras musicales de los siglos XVI a XVIII, en su mayoría pertenecientes al ya desaparecido convento de la Santísima Trinidad en Puebla. Los manuscritos fueron recopilados por el historiador mexicano Jesús Sánchez Garza (1891-1961), y adquiridos por el Museo Nacional de Bellas Artes de México en 1968 (actualmente en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Investigación Musical Carlos Chávez, CENIDIM). Acerca del compositor, Francisco de Vidales, poco se conoce. Sobrino del organista y maestro de capilla de la catedral de Ciudad de México Fabián Ximeno, Vidales alternó con el sucesor de éste, Francisco López Casillas, el puesto



de organista en dicha catedral hasta 1656. Ese año, Vidales fue contratado como organista principal de la catedral de Puebla, donde continuaría en tal capacidad hasta su fallecimiento en 1702. De las ocho obras de Vidales que se conservan en la colección, “Los que fueren de buen gusto” es la única basada en un baile popular, aunque ésta era una práctica común para la música de las celebraciones de Navidad o Corpus Christi. A diferencia del aria de Clarín, los rasgos del baile en esta pieza son tenués. La “tonalidad” mayor contrasta con el primer modo (re menor) tan característico del esquema rítmico armónico de la jácara. El texto es una invitación a la celebración de la Navidad en tono poético ligeramente conceptual, y narra en forma de romance la historia del nacimiento del niño Jesús.

Si existe una figura clave en el desarrollo de la música instrumental durante el siglo XVII en España, es sin duda alguna el compositor y organista valenciano Juan Cabanilles (1644-1712). Nombrado segundo organista de la catedral de Valencia a los veintiún años de edad, al año siguiente ascendería al puesto de primer organista, en cuya capacidad continuaría en la catedral hasta su muerte. La obra de Cabanilles, difundida exclusivamente en forma manuscrita, muestra una clara fascinación con formas instrumentales españolas como el tiento y las diferencias, en línea con la fuerte tradición de virtuosismo organístico en la península que se remonta hasta mediados del siglo anterior. Las “**Diferencias de folías p[ri]mo tono**” corresponden a una de las versiones más tempranas del esquema de la folía conocida como folías españolas. Éstas se caracterizan por sus disonancias expresivas y un movimiento ágil, al menos en comparación con las más tardías folías francesas o italianas, por su habitual anacrusa de dos pulsos, y por la presencia de un *ritornello* armónico que concluye cada variación. La “**Xácara de 1º tono**”, por otro lado, propone una aproximación más rapsódica del esquema de la jácara, donde los giros armónicos son reconocibles dentro de un perfil rítmico menos angular, y donde la complejidad composicional responde a un interés contrapuntístico.

El violinista y compositor francés Michel Farinel o Farinelly (1649-1726), originario de la ciudad de Grenoble, gozó de gran reputación como músico itinerante en varias cortes europeas. Estudiante de composición de Giacomo Carissimi en Roma, Farinel trabajó en Lisboa y París,

antes de pasar cerca de un lustro en la corte inglesa como violinista. Su matrimonio con la clavecinista Marie-Anne Cambert, hija del reconocido compositor francés Robert Cambert, lo vinculó al escenógrafo y libretista Henri Guichard. La banda de treinta y ocho músicos de Guichard fue aquella que viajó a Madrid en 1679 con María Luisa de Orleans para su matrimonio con el rey Carlos II. Dada la fría recepción a su llegada a la corte española, la mayoría de los músicos franceses permanecería en Madrid menos de un año. Tras el retorno de Guichard a París, Farinel fue nombrado superintendente de música y ballet para la reina María Luisa. A su regreso a París en 1688, Farinel pasó a formar parte del ensamble *Violons du Roi*. Sus variaciones sobre el tema de “**La folía**”, tomadas del primer volumen de *The Division Flute* (Londres: Playford, 1705), son una reimpresión casi literal de aquellas publicadas por el mismo Playford más de veinte años antes en *The Division Violin* (Londres, 1684). A pesar de constituir un conjunto relativamente estándar de disminuciones sobre el ya largamente establecido patrón de la folía, dichas variaciones aparecen bajo dos nombres diferentes: en el índice al volumen se anuncian como *A Division on Mr. Faronell's Ground*, mientras que en la cabecera de la obra misma aparecen bajo el título *Faronell's Division on a Ground*.

Mas allá de su música, basada en el antes mencionado esquema de la chacona, “**Un sarao de la chacona**” sobresale por la cantidad y calidad de las imágenes poéticas que contiene el texto: eróticas, mundanas, exóticas, cortesanas e incluso mitológicas. La indecencia y la lascivia que aparecen por doquier parecen un guiño, en tono satírico, a los gustos del público que frecuentaba los corrales públicos españoles en el siglo XVI, donde se representaban las comedias y entremeses. La obra en sí, es una composición relativamente simple a cuatro voces en homofonía, y fue publicada en el *Libro segundo de tonos y villancicos* de Juan de Arañés. Como nota curiosa, la portada del *Libro segundo* anuncia el uso de cifras de guitarra “a la usanza romana”, en posible referencia a la presencia de cifras de *alfabeto* dentro del volumen, algo común en publicaciones italianas del periodo.

“**Oh, qué bien que baila Gil**”, obra anónima a tres voces del manuscrito conocido como *Tonos Castellanos-B* (c. 1612-1620), sobresale por su uso breve de madrigalimos para retratar musicalmente el texto. Por ejemplo, en el verso que lee “La chacona a las sonajas”, el compo-

sitor hace una diminuta referencia al esquema de la chacona mediante un cambio a métrica ternaria y una línea de bajo que recuerda dicho patrón. Tal técnica la utiliza también en el verso siguiente, “y el villano al tamboril”, dibujado musicalmente mediante una aparición en miniatura de baile conocido como el “villano” o *villano di Spagna*, de frecuente aparición en la música española e italiana de comienzos del siglo XVII. Este manuscrito, actualmente en la Fundación Bartolomé March en Palma de Mallorca, es uno de los pocos cancioneros musicales españoles conocidos de la época de Felipe III, y contiene principalmente música vocal profana. Es originario de la casa de los duques de Medinaceli, es decir, nos ofrece un atisbo al tipo de música que se cantaba en las veladas de círculos aristocráticos como el de los duques. El texto de “Oh, qué bien que baila Gil”, atribuido a Félix Lope de Vega, también parece haber sido muy popular en los ambientes aristocráticos españoles de la península italiana, a juzgar por su presencia en diversos manuscritos de origen italo-español en Módena, cuya puesta en música poca relación tiene con la versión del manuscrito Tonos Castellanos-B.

Casi contemporánea con “Oh, que bien que baila Gil”, aunque proveniente del otro lado del océano, “**Toquen los rabeles**” fue escrita para la celebración de Navidad del año 1610 en la ciudad de Puebla. La obra muestra recursos técnicos similares, especialmente en algunos gestos melódicos y rítmicos que recuerdan canciones populares. El comienzo de la obra hace una alusión brevísima al bajo de chacona, aunque rápidamente se decanta por respuestas en homofonía y pequeños puntos de imitación. Esta primera sección a tres voces, que hace las veces de copla (aunque sólo existe un texto), es seguida por un responsión a cinco voces, que imita y expande contrapuntísticamente la sección anterior. Estructuralmente, la obra recuerda las composiciones de Pedro Rimonte, activo en los Países Bajos durante la misma época, en su utilización de fragmentos de música popular y en el desarrollo motivico de éstos. “Toquen los rabeles” proviene de un manuscrito de la primera mitad del siglo XVII originalmente copiado en Puebla, aunque actualmente en Oaxaca. Conocido alternativamente como el Códice de Oaxaca o el Cancionero Musical de Gaspar Fernández, este manuscrito contiene aproximadamente 300 obras polifónicas del compositor y organista Gaspar Fernández, y es único dentro del marco de fuentes del barroco en América Latina en que contiene obras de un solo compositor. Aunque por muchos años se creyó que era originario de Portugal,

investigaciones recientes apuntan a que Fernández fue en realidad un criollo o castizo nacido en el último tercio del siglo XVI en algún lugar de la provincia de Guatemala. Se desempeñó como organista maestro de capilla de las catedrales de Guatemala y Puebla, magisterio este último que retuvo hasta su fallecimiento en 1629.

“**Sepan todos que muero**”, obra del español José Marín (1619-1699), presenta similitudes con varias de las obras vocales basadas en la jácara del presente disco. Su relación explícita con el baile es tenue, y no va más allá de los primeros compases. Sin embargo, su perfil rítmico recuerda al baile en la fluctuación constante entre ritmos binarios y ternarios y las frecuentes anacrusas, al menos en lo que se refiere al estribillo musical. La única versión conocida de esta obra procede de un manuscrito dedicado exclusivamente a la obra de Marín (GB-Cfm Mu. Ms. 727). No hay claridad acerca del origen del manuscrito, que fue copiado por el organista de la catedral de Cuenca, Martín García, en el mismo año de la muerte de Marín. De gran renombre como cantante a lo largo de su vida, Marín es un personaje absolutamente fascinante tanto por la calidad de sus composiciones como por su vida truculenta, digna de los más conocidos *xaques*. Marín, sacerdote ordenado en Roma, fue acusado de asesinato, robo y asalto, apresado, torturado, desterrado de Madrid, y sin embargo, gozó de una reputación como tenor con la que pocos se pueden comparar. Aunque queda mucho por descubrir acerca de su vida, nos queda el consuelo de tener a la mano casi un centenar de sus canciones, verdaderas joyas musicales del siglo XVII español.

*Daniel Zuluaga*



## MÚSICA FICTA

Música Ficta es un conjunto dedicado con pasión al repertorio antiguo hispanoamericano. Su experiencia y calidad lo han consolidado como el conjunto colombiano de referencia en el ámbito de la música antigua, habiendo grabado 7 discos para sellos europeos y norteamericanos, como Arts Music, Milan-Jade, Arion, y Centaur. Algunos de sus discos han recibido 5 estrellas y menciones especiales de parte de la crítica especializada, como Klassik Magazin, Muzyka 21, Pizzicato Awards, Crescendo, American Record Guide, Audiophile Audition y Le Monde de la Musique.

Música Ficta ha recuperado y estrenado numerosas obras olvidadas e inéditas del repertorio colonial latinoamericano. Sus interpretaciones de este extenso y contrastante repertorio van acompañadas de un profundo respeto por la relación entre poesía y música, mediante el uso de instrumentos de época, así como de instrumentos americanos o tradicionales usados con base en estrictos criterios musicológicos y las más recientes investigaciones.

Sus conciertos han sido escuchados en más de veinticinco países de cuatro continentes,

recibiendo cálidas reseñas de la crítica, y habiéndose transmitido por Radio France Internacional, Radio Nederland, la Radio Nacional Rusa, la Radio de Colonia, la SWR Südwestrundfunk de Alemania, y National Public Radio de los EE.UU.



### Jairo Serrano *Tenor, jarana, percusión*

Realizó estudios de maestría en canto en el Instituto de música antigua de Indiana University, Bloomington, EE.UU., bajo la orientación de Alan Bennett. Previamente culminó estudios de pregrado en composición en la Universidad de los Andes de Bogotá, Colombia. Sus interpretaciones han sido elogiadas por la crítica especializada en publicaciones como Goldberg, Allmusic.com, Audiophile Audition, y American Record Guide, resaltando su conocimiento del estilo, excelente dicción, y versatilidad como percusionista. Además de su trabajo artístico en el género de la música antigua, se desempeña como editor de audio para proyectos de música clásica, y compositor

de música popular, esto último con su banda *fligranas*, basada en los EE.UU., y la cual cuenta con tres discos compactos. Ha ofrecido cursos de técnica vocal e interpretación de música antigua en Colombia, Ecuador, Perú, Brasil y México.



### Carlos Serrano *Flautas dulces*

Sus primeros estudios de música antigua los realizó en Colombia, complementándolos con cursos de flauta dulce e interpretación en Mannes College de Nueva York, Oberlin Conservatory de Ohio, y Urbino, Italia, con Philip Levin, Pedro Memelsdorff y Robert Ehrlich. Becado por el Instituto de música antigua de Indiana University en Bloomington, EE.UU., culminó allí un diplomado en interpretación de flauta dulce y bajón, orientado por Eva Legene y Michael McCraw. En Colombia fundó *Música Ficta*, agrupación en la que ha enfocado su capacidad creadora e investigativa, dedicándose a la interpretación del repertorio latinoamericano y español del Renacimiento y el Barroco. Ha dirigido programas de música antigua a través de

emisoras de radio de Bogotá, y fue profesor de las universidades Javeriana, Pedagógica y de los Andes en la misma ciudad.



### Julián Navarro *Guitarra barroca, jarana*

Se graduó como guitarrista en la Universidad Javeriana de Bogotá y continuó su formación en España en la Escuela de Artes Musicales Luthier y la Escuela Superior de Música de Cataluña. Obtuvo su doctorado en la Universidad de Barcelona, con mención *Cum Laude* por su investigación acerca de la guitarra barroca. Además de Música Ficta, hace parte de las agrupaciones Alfabeto, Esfera Armónica y Alba Sonora, con las cuales también ha realizado grabaciones discográficas y se ha presentado internacionalmente. En 2012 grabó como solista el CD *Música para guitarra de mi señora doña Carmen Cayzedo*, con música de Bogotá en el siglo XIX. Trabajó como profesor en la Universidad Javeriana de Bogotá y en la Universidad del Atlántico de Barranquilla. Actualmente dirige el Departamento de música de la Universidad del Norte en Barranquilla, Colombia.



### **Elisabeth Wright** **Clavecín**

Es reconocida por su versatilidad como solista y músico de cámara, así como por su experiencia en la improvisación del bajo continuo. Después de estudios de postgrado con Gustav Leonhardt en el Conservatorio de Ámsterdam, ha mantenido una distinguida carrera internacional, presentándose en sitios tales como los festivales de música antigua de Boston, Berkeley, Vancouver, Sydney, Santa Fe, Bolzano, Mostly Mozart, Tanglewood, Aston Magna, Lufthansa de Londres, Tage alter Musik, y en festivales de Sudamérica. Se ha presentado y ha grabado con el violinista Stanley Ritchie en el Dúo Geminiani, y colabora con numerosos artistas de renombre internacional. Ha sido solista con las orquestas barrocas Tafelmusik, Lyra, de Seattle, Portland, Bloomington e Indianápolis, y sus interpretaciones han sido transmitidas en cuatro continentes. Además de sus grabaciones con Música Ficta, ha grabado para los sellos Classic Masters y

Focus. Es profesora del Instituto de música antigua de Indiana University en Bloomington. Ha enseñado y ha sido jurado en el Conservatorio Koninklijk de La Haya, y es solicitada frecuentemente para dictar clases magistrales en interpretación de música de los siglos XVI al XVIII. Estudiante permanente de lenguas, e interesada en la relación entre música y texto, ha realizado una investigación profunda acerca de la puesta en música de la poesía de Giambattista Marino, tema sobre el cual se publicó un capítulo en el libro *The Sense of Marino: Literature, Fine Arts and Music*. Traductora de la edición académica de la obra completa de Francesco Bonporti, ha escrito reseñas para *Early Keyboard Journal* y ha evaluado publicaciones para Oxford University e Indiana University Press. Miembro fundador de los capítulos de música antigua de Seattle y Bloomington, ha actuado como miembro de la junta de Early Music America, y como panelista para el National Endowment for the Arts, PEW y PennPat.

### **Otras grabaciones de Música Ficta en CD:**

“Cuando muere el sol”  
Tonos humanos y divinos de  
Sebastián Durón, 1660-1716  
Arion ARN68825 (Francia)  
2010, p. 2011

“Flores de música”  
Música española del s. XVII para tecla,  
de Juan Cabanilles y las colecciones de  
Antonio Martín y Coll  
Música Ficta MF006 (Colombia)  
2009, p. 2009

“Del mar del alma”  
Músicas y letras de la Bogotá colonial  
(s. XVII-XVIII)  
Arion ARN68789 (Francia)  
2007, p. 2008

“Esa Noche Yo Bailé”  
Fiesta y devoción en el Alto Perú del s. XVII  
Arts Music No. 47727-8 (Alemania)  
2005, p. 2006

“Sepan Todos que Muero”  
Música de villanos y cortesanos  
en el Virreinato del Perú, s. XVII-XVIII  
Centaur Records CRC 2797 (EE.UU.)  
2004, p. 2006

“De Antequera Sale Un Moro”  
La música de la España cristiana,  
mora y judía hacia el año de 1492  
Éditions Jade No. 74321-79256-2 (Francia)  
1999, p. 2000

“Romances y Villancicos  
de España y del Nuevo Mundo”  
Éditions Jade No. 198-142-2 (Francia)  
1996, p. 2001

### **INSTRUMENTOS**

#### **Vientos:**

Flauta dulce soprano, copia de Jan Steenberg (Holanda, 1676-c. 1730), Jean-Luc Boudreau, Canadá, 2004.  
Flauta dulce contralto, copia de Thomas Stanesby junior (Inglaterra, 1692-1754), Friedrich von Huene, EE.UU., 2005.  
Flauta dulce gran bajo en fa, copia de originales del Renacimiento en museos de Viena y Bruselas, Jonathan Swayne, Inglaterra, 1993.

#### **Cuerdas:**

Guitarra barroca, copia iconográfica española del s. XVII, Jaime Bosser, España, 2004.  
Jarana jarocho en sol, Tacho Utrera, Veracruz, México, 2008.

Jarana jarocha en mi, Tacho Utrera, Veracruz, México, 2009.

Teorba, copia de originales italianos del s. XVII, Klaus Toft Jacobsen, Inglaterra, 1995.

#### Clavecín:

Copia de originales italianos del s. XVII, Guido Bizzi (Italia), 2005.

#### Percusión:

Bombo, tradicional colombiano.

Castañuelas, tradicionales españolas.

#### MÚSICA FICTA AGRADECE:

A Ana María Rodríguez, Armando Fuentes y Luis Fernando Zapata, por el préstamo de diversos instrumentos. A Daniel Herrera, por los juguetes de audio. Al Instituto Humboldt en Villa de Leyva, por el acceso a la ex-iglesia de San Agustín.



## *Dos estrellas le siguen*

### *17th Century Xácaras and Dances in Spain and Latin America*

1. ***Dos estrellas le siguen*** (Folía) (2:59)  
**Manuel Machado (c. 1590-1646)**  
*D-Mb Cod. Hisp. 2;*  
*"Cancionero de la Sablonara"*  
 Andrés Silva: tenor  
 Jairo Serrano: tenor  
 Antonio Santos: baritone  
 Carlos Serrano: great bass recorder
2. ***Xácara*** (1:47)  
**Spanish anonymous (Martín y Coll, 1706)**  
*E-Mn M1357, Flores de música, pp.60-62.*  
 Carlos Serrano: alto recorder  
 Jairo Serrano: jarana  
 Julián Navarro: baroque guitar
3. ***No hay que decirle el primor*** (Jácara) (3:16)  
**Spanish anonymous (1656)**  
*E-Mn M 1262 ff. 253v-254vr,*  
*Libro de tonos humanos*  
 Jairo Serrano: tenor, clapping  
 Carlos Serrano: soprano recorder  
 Julián Navarro: baroque guitar  
 Daniel Zuluaga: theorbo  
 Elisabeth Wright: harpsichord
4. ***Pasacalles de primero tono*** (1:06)  
**Martín y Coll (1706)**  
*E-Mn M1357, Flores de música, pp.63-64*  
 Elisabeth Wright: harpsichord
5. ***Jácaras por 5 que es la E*** (1:58)  
**Antonio de Santa Cruz (c. 1690)**  
*E-Mn M 2209, ff. 1r-2v, Livro donde se verán pazacalles de los ocho tonos*  
 Carlos Serrano: alto recorder  
 Jairo Serrano: jarana  
 Julián Navarro: baroque guitar  
 Daniel Zuluaga: theorbo
6. ***Noble en Tinacria naciste*** (4:32)  
**Juan Hidalgo (c. 1614-1685)**  
 From the opera *Celos aun del aire matan*,  
*second act, Évora: P-EVp MS CL 1/2-1*  
 Jairo Serrano: tenor, castanets  
 Carlos Serrano: soprano recorder  
 Julián Navarro: baroque guitar  
 Daniel Zuluaga: theorbo  
 Elisabeth Wright: harpsichord

7. **Chaconas** (2:00)  
**Gaspar Sanz (1640-1710)**  
*Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1674): f. 41r.  
 Julián Navarro: jarana  
 Jairo Serrano: bass drum
8. **Jácaras del cinco** (2:59)  
**Spanish anonymous (1705)**  
*E-Mn M 811, p.103, fol. 1r.*  
*Libro de diferentes cifras de guitarra*  
 Carlos Serrano: soprano recorder  
 Jairo Serrano: jarana  
 Julián Navarro: baroque guitar
9. **Los que fueron de buen gusto** (Jácara) (5:47)  
**Francisco de Vidales (c. 1630-1702)**  
*Colección Jesús Sánchez Garza CSG 292, Instituto nacional de bellas artes, Mexico*  
 Jairo Serrano: tenor  
 Andrés Silva: tenor  
 Antonio Santos: baritone  
 Julián Navarro: baroque guitar  
 Daniel Zuluaga: theorbo  
 Elisabeth Wright: harpsichord
10. **Diferencias de folias p[rime]ro tono** (6:11)  
**Juan Cabanilles (1644-1712)**  
*E-Bc M 1328, Tocatas y folias para órgano, ff. 122r-125v, c. 1694*  
 Elisabeth Wright: harpsichord
11. **Folia (Faronell's ground)** (5:44)  
**Michel Farinel (1649-1726)**  
*The First Part of The Divison Flute (London: Walsh, 1706): pp. 3-4*  
 Carlos Serrano: soprano recorder  
 Jairo Serrano: jarana  
 Julián Navarro: jarana  
 Daniel Zuluaga: theorbo  
 Elisabeth Wright: harpsichord
12. **Un sarao de la chacona** (4:08)  
**Juan Arañés (17th c.)**  
*I-Rc 5437, Cancionero de la Biblioteca Casanatense, Libro segvndo de tonos y villancicos (Roma: Robletti, 1624), pp. 22-23*  
 Jairo Serrano: tenor  
 Carlos Serrano: alto recorder  
 Julián Navarro: jarana  
 Elisabeth Wright: harpsichord
13. **Jácaras** (3:17)  
**Gaspar Sanz**  
*Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1674): f. 41r.  
 Julián Navarro: jarana  
 Jairo Serrano: bass drum
14. **Ob qué bien que baila Gil** (Chacona) (2:39)  
**Spanish anonymous (17th c.)**  
*Tonos Castellanos-B, E-PAbm 13231 (Palma de Mallorca, Biblioteca de la Fundación Bartolomé March), fol. 59v-61r*  
 Andrés Silva: countertenor  
 Jairo Serrano: tenor  
 Antonio Santos: baritone
15. **Toquen los rabeles** (Chacona) (1:49)  
**Gaspar Fernandes (1566-1629)**  
*Archivo de la Catedral de Oaxaca, México, 1610, ff. 42v-43r.*  
 Jairo Serrano: tenor  
 Andrés Silva: tenor  
 Antonio Santos: baritone  
 Carlos Serrano: alto recorder  
 Julián Navarro: baroque guitar  
 Daniel Zuluaga: theorbo
16. **Xácara 1º tono** (4:50)  
**Juan Cabanilles**  
*E-Bc M 386, pp. 284-88*  
 Elisabeth Wright: harpsichord
17. **Sepan todos que muero** (Jácara) (3:54)  
**José Marín (1618-1699)**  
*Fitzwilliam Museum, Cambridge GB-Cfm Mu ms 727, ff. 43r-45v*  
 Jairo Serrano: tenor  
 Julián Navarro: baroque guitar  
 Daniel Zuluaga: theorbo
18. **Gallardas** (2:29)  
**Gaspar Sanz**  
*Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1674): f. 40r.  
 Julián Navarro: jarana
19. **Dos estrellas le siguen** (Folia) (2:38)  
**Manuel Machado**  
 Jairo Serrano: tenor  
 Andrés Silva: tenor  
 Antonio Santos: baritone
20. **Dos estrellas le siguen** (Folia) (5:19)  
**Manuel Machado**  
 Jairo Serrano: jarana  
 Carlos Serrano: alto recorder  
 Julián Navarro: jarana  
 Daniel Zuluaga: theorbo  
 Elisabeth Wright: harpsichord



**MÚSICA FICTA**

JAIRO SERRANO  
Tenor, jarana, percussion  
CARLOS SERRANO  
Recorders  
JULIÁN NAVARRO  
Baroque guitar, jarana  
ELISABETH WRIGHT  
Harpsichord

With the participation of:  
Andrés Silva: tenor  
Antonio Santos: baritone  
Daniel Zuluaga: theorbo

Recorded in:  
Ex-Church of St. Augustine (1590)  
Villa de Leyva, Boyacá, Colombia  
July 18-23, 2010

Microphones: AKG 414, Earthworks QTCL,  
Earthworks SR77, Neumann KM184, Neu-  
mann TLM 193, Schoeps CMC64  
Microphone preamplifiers: Focusrite Red  
One, Grace Designs, John Hardy M2,  
Millennia HV-3C, Sytek MPX-4A



*Colombia is the country with the largest  
bird biodiversity in the world. Many of these  
live around Villa de Leyva. Our recordings  
were done during the night and until dawn;  
occasionally, their awakening songs leaked into  
the recording. Their musical contribution was  
warmly welcomed.*

Production: Música Ficta  
Sound engineer: Mauricio Ardila  
Musical editing: Jairo Serrano  
Mastering and mix: Mauricio Ardila  
Photography, illustration and design:  
Jairo and Carlos Serrano, María Cristina Olivar

Cover:  
St Mark's Clock  
Venice, c. 1600

Interior:  
Majolica in the cloister of Santa Chiara  
monastery Naples, 18th c.

© 2015 Música Ficta  
© 2015 Música Ficta  
Printed in Colombia

**MÚSICA FICTA**  
Transversal 1 Este, No. 57-98  
Bogotá, Colombia  
Phone +57-314-291-6527  
carlos73co@yahoo.com  
<http://www.musicafictaweb.com>

“Seville is barred, and ten leagues round, to *jácaros*;  
no thief stops in its neighborhood.”  
Miguel de Cervantes, *The Illustrious Kitchen-Maid*, page 162r

In the early eighteenth century, a curious book entitled *Romances de germania de varios autores* was published. Its editor, an unknown Juan Hidalgo, unrelated to the court composer who was to be active several decades later, tells us that the main reason for publishing this book, a work that, in his own words, was “worthy of all reprehension,” was to provide a service to the public. *Germania* was the term used to define the language of ruffians, or rather, the slang generally used by criminals and the underworld in Spain during the sixteenth and seventeenth centuries. Possibly originating from the word *germà*, which means “brother” in the Catalan and Aragonese languages (although Covarrubias, in his *Tesoro de la lengua castellana*, says that it comes from the Latin word *germanus*), *germania* was also the name given to the various associations, or brotherhoods, of thieves and other criminals which were prevalent in the Spanish kingdom from the end of the fifteenth century. Widespread interest in the multifaceted nature of the underworld had an immense impact on the lyrical poetry, novels, and short plays of the Golden Age from the pens of Mateo Alemán, Cervantes, Vicente Espinel, Góngora, and Quevedo, to name but a few.

While Hidalgo’s objective, in his own words, was to present this dark language as anecdotal and cautionary, the truth is that the author, among many others, was responding to the public’s fascination with the ghastly. One of the most interesting aspects of *Romances de germania*, however, is the inclusion of a “vocabulary at the end in alphabetical order for declaration of terms and language,” which provides the reader with some curious definitions; for example, the word “flower” actually means “trick” and the act of “dancing” is understood to mean “stealing,” with “dancer” and “dance,” consequently, both meaning thief.

Of this Juan Hidalgo, little to nothing is known. It has been suggested that it is the pseudonym of the Sevillian, Cristóbal de Chaves, author of several works related to *germania*, but who had died several years earlier than the appearance of the *Romances*. Chaves, an attorney in the *Real Audiencia* of Seville between 1585 and 1597, was in contact with Cervantes during his time in prison and made friends with Mateo Alemán. As to the influence that Chaves had on these authors, we can only conjecture; what is clear, however, is that *Romances de germanía* and its *vocabulario* had a great impact on Golden Age literature. Perhaps the most interesting aspect of the *germania*, *rufianesca*, or *jacarandina* is the way in which it permeates throughout social and literary circles, and its song, both circles alike. This was surely thanks to an instrument that was widely considered to be undignified at the end of the sixteenth century yes, in the words of Covarrubias, one that was ubiquitous and that everyone either knew how to play, or wanted to learn: the guitar. It was there, in the humble and ever-present guitar, where rhythms were born that would change the course of musical development in Europe: rhythmic patterns such as those found in the *chacón*, *zarabanda*, *pasacalles*, and *folia*. This confluence of the guitar and popular rhythms creates the backdrop for this collection. The selected works represent a sampler that captures the enthusiasm of popular music which enticed the sensibility of the scholarly composer, an amalgam that emerged from the convergence of both worlds.

### The composers and their work

“*Dos estrellas le siguen*,” by Portuguese composer Manuel Machado, is characterized by its brevity and symmetrical arrangement, aspects that are closely related to the poetic form of the text. Known as *seguidilla*, it was one of the most common types of poetry from the end of the sixteenth century. The *seguidilla* consists of one stanza of four verses, the first and third verse being longer (seven syllables) than the second and fourth (five syllables). This difference results in a unique rhythm with disparate accentuation of the odd and even verses. The *seguidilla* appeared frequently in poems and songs as a single stanza functioning as a refrain, or, such as in this case, as a series of stanzas (or *seguidillas*), a typical arrangement in popular songs and dances. The strictly homophonic musical texture of “*Dos estrellas le*

*siguen*” is reminiscent of the rhythmic-harmonic scheme of the *folia*, also of popular origin. Although this scheme (or variants thereof) can be found in musical anthologies at the end of the fifteenth century, it was not definitively associated with music written for guitar until the end of the sixteenth century. This music, like the guitar itself, was inevitably associated with the underworld and ill repute. The *folia* dance, Portuguese in origin according to Covarrubias, made “a lot of noise” due to the use of jingles and other accompanying instruments: “so great was the noise and so hurried was the pace that the performers appeared to have lost their minds”. Although the relationship between “*Dos estrellas le siguen*” and the *folia* is clear, its character is diametrically opposed to the description given by Covarrubias. The work has a calm character, full of melancholy, which is more reminiscent of some of the affects found within *folia* settings of a slower tempo at the end of the seventeenth century and early eighteenth century, than the noisy and hurried *folia* that was common at the close of the sixteenth century. Little is known about its composer, Manuel Machado. He was employed as a singer in several royal chapels in Spain and Portugal from 1610 until his retirement in 1642. Only a few of his works are known today, appearing in various Spanish songbooks starting in the first half of the seventeenth century. The manuscript containing “*Dos estrellas le siguen*” is known as *Cancionero de Sablonara*, a collection of polyphonic secular songs played in the courts of Spain, compiled and presented to Wolfgang Wilhelm, Duke of Bavaria and Count of Neuburg, during his visit to the court of Madrid in 1624-25.

Whereas the *folia* dance effortlessly transcended the borders of the Iberian Peninsula and quickly conquered the rest of Europe, the *jácara* was limited to Spain and its colonies, although its influence was just as significant. During the seventeenth and eighteenth centuries, the term “*jácara*” was used in literature, as well as a dance, a vocal *tono*, and a scheme for instrumental music. The “*Xácara*,” which is found in the first of five volumes of music for organ copied by the Franciscan monk, Antonio Martín y Coll, is an anonymous work that presents the rhythmic-harmonic scheme typical of the instrumental *jácara*. This scheme consists of a pattern of four measures in a minor scale, with prolonged emphasis of the tonic or dominant, and with a rather angular rhythmic profile, reinforced by use of the hemiola. The work, “*Pasacalles de primer tono*,” from the same manuscript by Martín y Coll, en-



titled *Flores de música (E-Mn M 1357)*, has contrasting musical characteristics. This work is a typical example of a genre which derived from music written for guitar during the end of the sixteenth century, just like the *folía*, *zarabanda*, and *chacona*. The initial function of the *pasacalles* was to establish a new tonality, or “*pasar la calle*” (cross the street). Over time, this function became secondary, giving way to larger compositions and profound harmonic exploration. “*Jácara por 5 que es la E*,” by Antonio de Santa Cruz, and the anonymous, “*Jácara del cinco*,” from the manuscript, *Libro de diferentes cifras de guitarra (E-Mn M 811)*, match the basic scheme of the instrumental *jácara* used by Martín y Coll, and which is found in numerous other Spanish sources. Nothing is known about Santa Cruz other than a manuscript of his entitled, *Livro donde se verán pasacalles (E-Mn M 2209)*, dedicated to the equally unknown Juan de Miranda. Judging by the content of the manuscript, which refers to a five-string guitar as a “*bigüela ordinaria*,” it was likely copied at the very end of the seventeenth century. Equally mysterious is the *Libro de diferentes cifras*, which was copied in 1705 and contains, by its own description, works “chosen from the best authors”. The first of the two sections of the manuscript is dedicated to plucked guitar, and often utilizes Italian mixed notation (combining tablature with alphabetical characters), introduced to Spain by Gaspar Sanz; the second contains simplified versions of the works from the first part, both strummed and plucked. With the exception of a single work, an *alemanda* by Francesco Corbetta, the works in the manuscript are anonymous, though it has been possible to identify works by Sanz and Corbetta, as well as works of French origin. In both cases, “*por cinco*” identifies the chord of D minor (the tonality of the work), in reference to the early guitar notation known as Castilian or Catalan chord symbols.

“*No hay que decirle el primor*,” the section of four-line stanzas of the vocal composition in four voices, “*Florezitas que al alba salís tan bellas*,” uses the rhythmic-harmonic structure of the *jácara* as a point of departure, creating a piece that shares the spirit and rhythmic contour of the dance, even though the similarity disappears after the first few measures. The feature most reminiscent of the *jácara* is the melodic (and harmonic) turn of the accompaniment during the initial phrase, which consists of a descending tetrachord. Given the popularity of the *jácara* as a song genre in the seventeenth century, it is surprising that

this work is the only secular vocal composition from this period to carry the title of *jácara*. It should be noted that, despite the large number of surviving sacred vocal works that are presumably based on this dance (divine *jácara*s), not a single example is known of the “tone of the *jácara*,” which is to say, the strophic form of the dance in its earliest form. “*No hay que decirle el primor*” comes from a manuscript known as *Libro de tonos humanos (E-Mn M 1262)*, a volume of approximately 230 works, copied between 1655 and 1656. The collection comes from the Convent of El Carmen in Madrid, although its content corresponds completely to the first part of the reign of Philip IV (until c. 1648), which was dominated by the presence of Gaspar de Guzmán, Count-Duke of Olivares. As regent and overseer of all state matters for the Spanish crown, the political interests of the Count-Duke included the establishment of a court that exhibited great artistic splendor. This patronage was evident in anthologies such as the *Libro de tonos humanos*, which reflected a courtly repertoire that blended aristocratic taste and scholarly works, with the widespread fascination with the theater and its music based on popular genres such as the *jácara*.

Within the context of the vocal pieces included in this recording, “*Noble en Tinacria naciste*” stands out as a truly exceptional work, from an historical as well as a musical stand point. This aria pertains to the second act of the opera, “*Celos aún del aire matan*,” written in 1660 by composer Juan Hidalgo (1614-1685), and the first known Spanish opera whose complete score has survived. The libretto, a work by playwright Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), pertaining to the Spanish literary genre of comedy, retells the Greek myth of Cephalus and Procris (Pocris in Calderón’s work), one of the many stories of love and jealousy from Ovid’s *The Metamorphosis*. The opera, a long collaboration between Calderón and Hidalgo, who was the main theatrical composer for the Spanish court in Madrid (no relation to the author of *Romances de germanía* mentioned at the beginning of these notes), consists of three acts, all of which are set to music, a rarity in Spanish music at the time given the public interest in Spain for mixed musical theater forms with abundant narration, such as the semi-opera and the *zarzuela*. Sung by a character named Clarín, a lackey of Cephalus, the aria is notable for its continuous composition; that is to say, it is written without repeating sections or refrains, a style uncommon in Spanish music during

the seventeenth century. Hidalgo's use of a continuous composition for an aria breaks with certain conventions of musical theater, which clearly lends itself more to strophic musical forms. The genius of Hidalgo, however, lies in his use of the *jácara* as the basis for the aria, an essentially strophic street dance. Hidalgo incorporates several elements of the dance's rhythmic-harmonic scheme (the minor tonality and the descending tetrachord, typical of a lamentation, among others), developing them through internal repetitions, sequences, and constant hemiolas, which astutely reflect the confused tone of the narration. Use of the *jácara* served a second, more associative function, as well. A listener in the seventeenth century would have immediately associated the character of Clarín with the *xagues*, which is to say, with the ruffians and thieves to whom the other Juan Hidalgo referred, given his vulgar, broken, disorderly, and discourteous manner of speaking, and this would reflect Clarín's opinion of his master, Cephalus.

*Instrucción de música sobre la guitarra española*, by Gaspar Sanz, is surely one of the most influential publications of instrumental music in Spain during the second half of the seventeenth century. The little that is known about the life of Sanz comes from the prologue and rules presented in the two first books of *Instrucción de música*. Sanz studied in Rome and Naples with Lelio Colista and Cristoforo Caresana respectively, whose influence is felt throughout the entire publication, especially in the section dedicated to the art of accompaniment with the guitar. In fact, it is interesting to observe that Sanz's compositions, while being the cornerstone of instrumental music in Spain, are, stylistically speaking, closely related to Italian music. His familiarity with the works of recognized guitarists, such as Francesco Corbetta, Giovanni Paolo Foscarini, Giovanni Battista Granata, Giovanni Girolamo Kapsberger, or Domenico Pellegrini, is apparent in works like "*Rugero*," "*Gran Duque*," and "*Baile de Mantua*," which were commonly seen in Italian instrumental music publications during the beginning of the seventeenth century. This Italian influence is also demonstrated by his use of the Italian notation system for guitar, known as *a.bi.ci* or *alfabeto* instead of the established system of Castilian or Catalan chord symbols. Of the three works by Sanz included here, the rhythmic-harmonic scheme of "*Chacona*" is more reminiscent of the popular Spanish dance known as "*Mariona*" than the Italian *ciaccona*

of the early seventeenth century, given the short harmonic emphasis on the sixth degree of the scale (which would constitute a broken cadence in tonal harmony). Both the *mariona* and the *chacona* are dances originating from the music of the lower classes. "*Jácara*" has a very similar scheme to other instrumental *jácaras* in the manuscripts of Antonio Martín y Coll or in the previously mentioned *Libro de diferentes cifras de guitarra*. The first written examples of the courtesan dance known as the "*Gallarda*" (or "*Gallardas*") came from Italian choreographic manuals from the last quarter of the fifteenth century, where it appears as *Gagliardi di Spagna*. This dance's binary meter (that is, its common time signature) differs from the *gagliarda* known to the rest of Europe, which used a ternary rhythm. It is worth noting that the choreography of this dance consists of a sequence of five steps, which matches both the *gagliarda* and the Spanish *gallarda*, given the phrase length of the latter. Interestingly, the seventh and eighth editions of *Instrucciones de música* (published in 1697) were dedicated to King Charles II, while the first six printings (which only included the first and second books) were dedicated to the illegitimate son of his predecessor Philip IV, Juan José de Austria, Vicar of Aragon; both cases were a plea for patronage, and whether or not he ever obtained it remains uncertain.

"*Los que fueren de buen gusto*," a "Christmas *xácara*," comes from one of the most important musical collections of the colony of New Spain. The Sánchez Garza Collection is a series of neo-Hispanic manuscripts that include nearly three hundred musical works from the sixteenth to the eighteenth centuries, the majority of which pertained to the no longer extant convent of *La Santísima Trinidad* in Puebla. The manuscripts were compiled by the Mexican historian, Jesús Sánchez Garza (1891-1961), and acquired by the National Museum of Fine Arts of Mexico in 1968 (currently the Carlos Chávez National Center for Music Research, Documentation, and Information, CENIDIM by its initials in Spanish). Little is known about its composer, Francisco de Vidales. The nephew of organist and chapel master of the Cathedral of Mexico City, Fabián Ximeno, Vidales alternated with his uncle's successor, Francisco López Casillas, as organist of the cathedral until 1656. That year, Vidales was contracted as principal organist of the Cathedral of Puebla, a position he would retain until his death in 1702. Of the eight works of Vidales conserved in the collection, "*Los que*

*fuere de buen gusto*” is the only one based on a popular dance, which was common practice for music used in Christmas and Corpus Christi celebrations. As opposed to Clarín’s aria, the features of the dance are subtle in this piece. The major “tonality” contrasts with the first mode (D minor) that is so characteristic of the rhythmic-harmonic scheme of the *jácara*. The text is an invitation to celebrate Christmas in a slightly conceptual poetic tone, a narration in the style of a *romance*, of the birth of the baby Jesus.

If there is one key figure in the development of instrumental music in Spain during the seventeenth century, it is undoubtedly the Valencian composer and organist, Juan Cabanilles (1644-1712). Having been named second organist of the Cathedral of Valencia at twenty one years of age, the following year he would rise to the position of first organist, a title he would retain until his death. The work of Cabanilles, disseminated exclusively in manuscript form, demonstrates a clear fascination with Spanish instrumental forms, such as *tientos* and *diferencias*, in keeping with the peninsula’s strong tradition of virtuosic writing for organ that dated back to the middle of the previous century. “*Diferencias de folias p[ri]me[ro] tono*” corresponds to the earliest versions of the scheme of the Spanish *folias*. This work is characterized by its expressive dissonance, and agile, sweeping movement, at least when compared to later French or Italian *folias*, its habitual anacrusis of two beats, and the presence of a harmonic *ritornello* which concludes each variation. “*Xácara de 1º tono*,” on the other hand, proposes a more rhapsodic approximation of the *jácara* scheme, where the harmonic turns are recognizable within a less angular rhythmic profile, and where the compositional complexity responds to a contrapuntal interest.

The French violinist and composer, Michel Farinel or Farinelly (1649-1726), originally from the city of Grenoble, had a great reputation as an itinerant musician in several European courts. A student of composition under Giacomo Carissimi in Rome, Farinel worked in Lisbon and Paris before serving nearly five years as violinist in the English court. His marriage to harpsichordist, Marie-Anne Cambert, daughter of the recognized French composer, Robert Cambert, linked him to stage designer and librettist, Henri Guichard. Guichard’s band of thirty eight musicians was the group that traveled with Marie Louis of Orléans to

Madrid in 1679 for her marriage to King Charles II. Due to the cold reception that they received in the Spanish courts, a majority of the French musicians would stay in Madrid for less than a year. After Guichard’s return to Paris, Farinel was named superintendent of music and baller for Queen Marie Louise. Upon his return to Paris in 1688, Farinel formed part of the ensemble, *Violons du Roi*. His variations on “*La folia*,” taken from the first volume of *The Division Flute* (London: Playford, 1705), are almost exact reprints of those published by the same Playford more than twenty years earlier in *The Division Violin* (London, 1684). Despite being a relatively standard collection of diminutions on the long established pattern of the *folia*, these variations appear under two different names: in the index of the volume, the work is listed as *A Division on Mr. Faronell’s Ground*, while in the heading of the same work, it appears as *Faronells’ Division on a Ground*.

Beyond its music, which is based in the previously mentioned *chacona* scheme, “*Un sarao de la chacona*” stands out for the quantity and quality of the poetic images contained in the text: erotic, mundane, exotic, courtesan, and even mythological. The indecency and lasciviousness are a wink, in a satirical tone, to the taste of the public that frequented the public courtyards of Spain during the sixteenth century, where comedies and interludes were staged. The work itself is a relatively simple homophonic composition in four voices that was published in *Libro segundo de tonos y villancicos* by Juan Arañés. Curiously, the cover of *Libro segundo* advertises the use of guitar notation “in the Roman style,” possibly in reference to the use of *alfabeto* symbols in the volume, a common sight in Italian publications of this time.

“*Oh, qué bien baila Gil*,” an anonymous work in three voices from the manuscript known as *Tonos Castellanos-B* (c. 1612-1620), stands out for its brief use of madrigals to portray the text musically. For example, in the verse that reads, “the chaconne to the tambourine,” the composer makes a subtle reference to the *chacona* scheme with a change to ternary meter and a bass line reminiscent of the *chacona* pattern. This technique is used on the next verse as well: “and the *villano* to the drum,” sketched in miniature upon a dance known as the “villain” or *villano di Spagna*, which appeared frequently in Spanish and Italian music during the beginning of the seventeenth century. This manuscript, currently housed at the Bartolomé

March Foundation in Palma de Mallorca, is one of the few known Spanish songbooks from the time of Philip III and contains mostly secular vocal music. It originally came from the house of the Duke of Medinaceli, offering the listener a hint of the type of music that was heard in the circles of the aristocracy, such as those of the Duke. The text of “*Oh, qué bien que baila Gil*,” attributed to Félix Lope de Vega, the musical version of which has little in common with the version from the *Tonos Castellanos-B* manuscript, also appears to have been very popular in aristocratic Spanish circles on the Italian peninsula, judging by its presence in diverse manuscripts of Italo-Hispanic origin in Modena.

Nearly a contemporary of “*Oh, qué bien que baila Gil*,” although it came from the other side of the ocean, “*Toquen los rabeles*” was written for the Christmas celebration of 1610 in the city of Puebla. The work exhibits similar techniques, especially in certain melodic and rhythmic gestures reminiscent of popular songs. The beginning of the work makes a brief allusion to the bass pattern of the *chacona*, though it quickly changes in favor of homophonic responses and small points of imitation. This first section in three voices, which covers the four-line stanzas (although these only exist in the text), is followed by a response in five voices that imitates and contrapuntally expands the previous section. Structurally, the work is reminiscent of the compositions of Pedro Rimonte, who was active in the Netherlands during the same period, due to its utilization and motivic development of fragments of popular music. “*Toquen los rabeles*” came from a manuscript from the first half of the seventeenth century, originally copied in Puebla, although it is currently in Oaxaca. Alternately known as the Oaxaca Codex or the Gaspar Fernández Songbook, this manuscript contains approximately three hundred polyphonic works from the composer and organist, Gaspar Fernández, and is unique amongst Baroque sources in Latin America in that it contains the work of a single composer. While he was believed for many years to have been born in Portugal, recent research indicates that Fernández was, in reality, creole or born in the last third of the sixteenth century in the province of Guatemala. He was organist and chapel master at the Cathedral of Guatemala and held the same position at the Cathedral of Puebla, where he remained until his death in 1629.

“*Sepan todos que muero*,” a work by Spanish composer, José Marín (1619-1699), shares many similarities with several of the vocal works based on the *jácara* in this collection. Its explicit relation to the dance is tenuous, not going beyond the first few measures. Its rhythmic profile, however, is reminiscent of the dance by its constant fluctuation between binary and ternary rhythms and frequent anacrusis, at least in terms of a musical refrain. The only known version of this work comes from a manuscript dedicated exclusively to the work of Marín (GB-Cfm Mu. Ms. 727). Not much is known about the origin of the manuscript, which was copied by the organist of the Cathedral of Cuenca, Martín García, in the same year as the death of Marín. A renowned singer during his lifetime, Marín is a fascinating character, not only for the quality of his compositions, but also for his dramatic life, worthy of the best *xaques*. Marín, a priest ordained in Rome, was accused of murder, robbery, and assault; he was arrested, tortured, exiled from Madrid, and, nonetheless, had a reputation as such a fine tenor that he was beyond compare. While much is yet to be discovered about his life, we are left with the consolation of nearly a hundred of his songs, true musical gems from seventeenth century Spain.

*Daniel Zuluaga*

*English translation: Carlos Serrano & Elisabeth Wright*



## MÚSICA FICTA

Música Ficta is an ensemble passionately devoted to early Latin American and Spanish repertoire. The quality of its performances and its experience have made it the most distinguished early music ensemble in Colombia, having recorded seven CDs for European and American labels, such as Arts Music, Milan-Jade, Arion, and Centaur. Several of its recordings have received five stars and special honors from specialized publications, such as *Klassik Magazin*, *Muzyka 21*, *Pizzicato Awards*, *Crescendo*, *American Record Guide*, *Audiophile Audition* and *Le Monde de la Musique*.

Música Ficta has uncovered and premiered many forgotten and unpublished pieces of Latin American colonial repertoire. Performances of this vast and contrasting music are approached with a profound respect for the relationship between poetry and music, using period instruments, as well as Latin American traditional instruments, which are used based upon strict musicological criteria and the latest research.

Its concerts have been heard in more than twenty-five countries in four continents,

receiving warm praise from critics and being broadcast by Radio France International, Radio Nederland, SWR Südwestrundfunk and Cologne Radio (Germany), National Russian Radio, and National Public Radio (USA).



### Jairo Serrano *Tenor, jarana, percussion*

Obtained a Masters degree in voice at the Early Music Institute of Indiana University, under the guidance of Alan Bennett. He had previously earned a degree in Music Composition at Universidad de los Andes in Bogotá, Colombia. His performances have been acclaimed by reviewers in *Goldberg*, *Allmusic.com*, *Audiophile Audition*, and *American Record Guide*, highlighting his knowledge of style, excellent diction and versatility as percussionist. In addition to his work in the early music field, he is a sound editor for classical music projects, and composer of popular music, the latter with his band *filigranas*, based in the USA, and with which he has released three CDs. He

has offered workshops on vocal technique and early music performance practice in Colombia, Ecuador, Peru, Brazil and Mexico.



### Carlos Serrano *Recorders*

His first early music studies were done in Colombia, complemented by recorder and performance courses at Mannes College in New York, Oberlin Conservatory in Ohio, and Urbino, Italy, with Philip Levin, Pedro Memelsdorff and Robert Ehrlich. Recipient of a scholarship from the Early Music Institute of Indiana University, he completed a Performer Diploma in recorder and dulciana, under the guidance of Eva Legene and Michael McCraw. He founded *Música Ficta* in Colombia, an ensemble on which he has focused his research and creativity, specialized in the performance of renaissance and baroque Latin American and Spanish repertoire. He has directed early music radio programs in Bogotá, and taught at Javeriana, Andes and Pedagógica universities in the same city.



### Julián Navarro *Baroque guitar, jarana*

Having graduated as guitarist from Universidad Javeriana in Bogotá, he continued his studies at Escuela de Artes Musicales Luthier and the ESMUC in Barcelona. His *Cum Laude*-honored doctoral dissertation at Universidad de Barcelona dealt with pedagogy of the baroque guitar. Additional to Música Ficta, he is also member of the ensembles *Alfabeto*, *Esfera Armoniosa* and *Alba Sonora*, with which he has recorded CDs and performed internationally. In 2012 he recorded a solo CD, *Música para guitarra de mi señora doña Carmen Cayzedo*, of 19th century music from Bogotá. He taught at Universidad Javeriana in Bogotá, and Universidad del Atlántico in Barranquilla, Colombia. He is currently director of the Music Department at Universidad del Norte in Barranquilla.



### **Elisabeth Wright** *Harpsichord*

Is noted for her versatility as soloist and chamber musician, and for her expertise in basso continuo improvisation. Following graduate studies with Gustav Leonhardt at the Amsterdam Conservatory, she has maintained a distinguished international career performing in such noted venues as Boston and Berkeley Early Music Festivals, Mostly Mozart, Tanglewood, Aston Magna, Lufthansa of London, Vancouver Early Music, Tage alter Musik, Sydney Festival, Santa Fe Festival, Musica Antica Bolzano, and festivals throughout South America. She has performed and recorded with violinist Stanley Ritchie as Duo Geminiani and collaborates with numerous artists of international renown. Soloist with Tafelmusik, Lyra, Seattle, Portland, Bloomington and Indianapolis baroque orchestras, she has been broadcast on four continents. In addition to her releases with *Música Ficta*, she has recorded for Focus labels. Professor at the

Early Music Institute of Indiana University in Bloomington, she has taught and adjudicated at the Koninklijk Conservatorium in the Hague and is in frequent demand for master classes pertaining to performance practices of music from the late 16th-18th century. A perpetual student of languages and interested in the relationship between music and text, she has done extensive research about musical settings of poetry by Giambattista Marino, a chapter about which was published in *The Sense of Marino: Literature, Fine Arts and Music*. Translator for Max Sobel's scholarly edition of the Complete Works of Francesco Bonporti, she has written reviews for *Early Keyboard Journal* and evaluated submissions to Oxford University and Indiana University Press. Founding member of The Seattle Early Music Guild and Bloomington Early Music, she has served on the board of Early Music America, and as panelist for the National Endowment for the Arts, PEW and PennPat.

### **Other CD recordings by *Música Ficta*:**

#### **“Cuando muere el sol”**

Art Songs by Sebastián Durón, 1660-1716  
Arion ARN68825 (France)  
2010, p. 2011

#### **“Flores de música”**

17th century Spanish keyboard music  
by Juan Cabanilles and from the  
collections of Antonio Martín y Coll  
*Música Ficta* MF006 (Colombia)  
2009, p. 2009

#### **“Del mar del alma”**

Music and Poetry in Colonial Bogotá  
(17th-18th c.)  
Arion ARN68789 (France)  
2007, p. 2008

#### **“Esa Noche Yo Bailá”**

Feast and Devotion in High  
Peru of the 17th Century  
Arts Music No. 47727-8 (Germany)  
2005, p. 2006

#### **“Sepan Todos Que Muero”**

Music of Peasants and Courtiers  
in the Viceroyalty of Peru, 17th-18th c.  
Centaur Records CRC 2797 (USA)  
2004, p. 2006

#### **“De Antequera Sale Un Moro”**

Music of the Christian, Moorish  
and Jewish Spain c. 1492  
Éditions Jade No. 74321-79256-2 (France)  
1999, p. 2000

#### **“Romances & Villancicos from Spain and the New World”**

Éditions Jade No. 198-142-2 (France)  
1996, p. 2001

### **INSTRUMENTS**

#### **Woodwinds:**

- Soprano recorder, copy of Jan Steenbergen (The Netherlands, 1676-c. 1730), Jean-Luc Boudreau, Canada, 2004.
- Alto recorder, copy of Thomas Stanesby Junior (England, 1692-1754), Friedrich von Huene, USA, 2005.
- Great bass in F recorder, copy of renaissance originals in the museums of Vienna and Brussels, Jonathan Swayne, England, 1993.

#### **Strings:**

- Baroque guitar, modeled after Spanish 17th c. iconography, Jaume Bosser, Spain, 2004.
- Jarana jarocha in G, Tacho Utrera, Veracruz, Mexico, 2008.

-Jarana jarocho in E, Tacho Utrera, Veracruz, Mexico, 2009.

-Theorbo, modeled after 17th c. Italian models, Klaus Toft Jacobsen, England, 1995.

**Harpichord:**

Copy of 17th c. Italian models, Guido Bizzi (Italy), 2005.

**Percussion:**

- Bass drum, traditional Colombian.
- Castanets, traditional Spanish.

**THANKS:**

To Ana María Rodríguez, Armando Fuentes and Luis Fernando Zapata, for lending various musical instruments. To Daniel Herrera, for the audio toys. To the Instituto Humboldt in Villa de Leyva, for access to the ex-Church of St. Augustine.



**Textos (original - español) / Texts (English)****Dos estrellas le siguen**

Dos estrellas le siguen,  
morena, morena,  
y dan luz al sol.  
Va de apuesta, señora,  
morena, morena,  
que esos ojos son.

**No hay que decirle al primor**

No hay que decirle al primor,  
ni con el valor que se sale,  
que yo sé que es la zagala  
de las que rompen el aire.

Tan bizarra y presumida,  
tan valiente es y arrogante,  
que ha jurado que ella sola  
ha de vencer al dios Marte.

Si sale, que la festejen  
las florecillas y aves,  
juzgará que son temores  
lo que hacéis por agradecerle.

**Dos estrellas le siguen**

Two stars follow the sun,  
brunette, brunette,  
and shine light upon it.  
It goes without saying, lady,  
brunette, brunette,  
that those stars are your eyes.

**No hay que decirle al primor**

Do not call her beautiful  
nor praise the valor she exhibits,  
for I know she is a maiden  
of the sort who destroys the air.

She is so proud and presumptuous,  
so bold and arrogant,  
that she has sworn she will  
single-handedly defeat the God Mars.

If she goes out, let  
the birds and little flowers celebrate her,  
but she will judge as weakness  
whatever you do to please her.

Muera con la confusión  
de su arrogancia, que se trae  
por blasón de la victoria,  
rayos con que ha de abrazarse.

No la deis a entender, flores,  
ni vosotras, bellas aves,  
que este amoroso festejo  
sólo por ella se hace.

Que como deidad se juzga,  
de su hermosura se vale  
y quiere que el mundo sepa  
que no hay beldad que la iguale.

Que aunque su valor es mucho,  
y su beldad es tan grande,  
si la mira acreditada,  
¡bien pueden todos guardarse!

Si ella de cruel se aprecia,  
merece a manos de crueldades,  
acabe como ingrata,  
ya que yo muero de amante.

May she die amid the confusion  
of her arrogance, since,  
as her pennant of victory, she carries  
the thunderbolts that will scorch her.

Neither you flowers, nor you,  
beautiful birds, lead her to believe,  
that this amorous celebration  
takes place only for her.

Since she believes she is a deity,  
she flaunts her splendor  
and wants the world to know  
there is no equal to her beauty.

Since her valor is great  
and her beauty so grand,  
if you deem her worthy,  
all beware!

If proud of being cruel,  
she deserves by cruel hands  
to fall as an ingrate,  
since, as a lover, I die.



**Noble en Tinacria naciste**

Noble en Tinacria naciste,  
y como nunca se aúnan  
de la fortuna y la sangre  
las varias solitudes,  
cansando al mundo vivías  
por lo mal que en él se sufre,  
sobre escaseces de pobre,  
las vanidades de ilustre.

Quiso Dios y tu ventura  
que en este estado te acude  
la herencia de un tío que en Lidia  
mataron sus senectudes,  
con cuyas nuevas, alegre,  
por estar puesto en costumbre  
que se regocije el vivo  
de lo que el muerto se pudre,  
a tomar la posesión venías,  
cuando en la cumbre de aquel monte,  
los cielos quisieron que el eco  
escuches de una desmayada voz,  
y que de oírla resulte  
que una ninfa pague en sangre  
lo que otra en aire consume.

Volvimos, porque no sea  
la relación pesadumbre,  
a buscar nuestros caballos

**Noble en Tinacria naciste**

You were born a noble in Sicily,  
and since the various demands  
of fortune and lineage  
never unite,  
you lived, tiring of the world,  
because poverty's deprivations  
are suffered badly by  
the vanities of nobility.

God and your fortune desired  
that to you should come  
the inheritance of an uncle,  
killed by old age in Lydia;  
with such good news, happy,  
for customarily  
the living rejoice  
as the dead rot,  
you came to take possession of it,  
when, on the summit of that mountain,  
the heavens wanted you to hear  
the echo of a distressed voice,  
and the result of your hearing it  
is that one nymph pays in blood  
for what consumes another in air.

We returned, to get back to my story  
so that it doesn't become boring,  
to look for our horses, which were

que por esos cerros huyen,  
cuando otra vez nos hallamos,  
sin saber para qué use  
de voces contigo amor;  
pues en lo tierno y lo dulce  
de tu condición, no dudé  
cuánto es diligencia inútil,  
quien siempre tuvo buen pleito,  
ver que a voces lo reduce.

Segunda vez la tal ninfa viste  
y en vez de que busques  
los caballos y te vayas  
donde acomodado triunfes,  
veo que en una alquería te albergas,  
y en ella, el lustre de tu esplendor  
disfrazado en tosco sayal escondes.  
¿Qué es esto, señor?

running through these hills,  
when here again we find ourselves  
without knowing why love  
uses voices to affect you; given  
the tenderness and sweetness of your  
condition, I did not doubt that my  
diligence would be useless;  
and now, as always, he who has the better  
case is reduced to shouting.

You saw the nymph a second time,  
and instead of looking for the  
horses and going to where you might  
comfortably triumph,  
I see that you are lodged in a farmhouse,  
and you hide the luster of your splendor,  
disguised in coarse sackcloth.  
What is this, sir?



**Los que fueren de buen gusto**

Los que fueren de buen gusto,  
¡óiganme, óiganme!  
Una jacarilla nueva  
que he de cantar en Belén.

Siempre el garbo y la voz  
yo la cantaré también.  
¿Como qué, como qué?

A que eso me toca a mí,  
y el porqué yo me lo sé.  
¿Como qué, como qué?

Pues quitémonos de ruidos  
y cantemos a las tres.  
Tres a tres y una a una,  
¡vaya, vaya de jácara pues!

En el mesón de la luna  
junto a la puerta del sol,  
del cielo de una doncella  
en tierra un lucero dio.  
A ser galán de las almas  
el Verbo al hielo nació,  
que lo tomó con fineza  
pero con poco calor.  
Sin duda el jayán divino  
ya nace a morir de amor,

**Los que fueren de buen gusto**

Those with good taste,  
listen to me, listen to me!  
I shall sing a new jacarilla  
in Bethlehem.

Always with flare and voice  
I will sing it, as well.  
How so, how so?

To this end, it is up to me,  
and the reason I know myself.  
How so, how so?

Let's stop making noise  
and let us sing at the count of three.  
Three at three and one at one,  
come on, come on, let us sing the jácara!

In the moon's realm  
next to the sun's gates,  
from a heavenly lady  
a star was born on earth.  
To be prince of the souls,  
God's word was born on ice,  
that he took it delicately  
yet with little warmth.  
No doubt the divine giant  
was born to die for love,

pues cuando se emboza el rostro  
me descubre el corazón.  
Por ser de la Trinidad,  
vino por la redención.  
Metiose en Santa María,  
ya dado en San Salvador.

Metiose en cuna de nieve,  
que no es nuevo en su afición,  
dejarse llevar del agua  
el espíritu de Dios.  
Al soberano Cupido  
desde que nace le hirió  
la flecha, que en el desnudo  
hiere más presto el arpón.  
A matar vino a la Muerte,  
picado de que el amor  
le dio una herida mortal,  
y fue porque le encarnó.  
Que no se caiga el portal  
es un milagro de Dios.  
Bien puede el jayán hacer  
cuenta que ha nacido hoy.

Se anda perdonando vidas,  
muypreciado de león,  
y le suele hacer llorar  
el más pobre pecador.  
El nacer en la campaña  
es prueba de su valor,

since hiding his face,  
he reveals his heart unto me.  
As one of the Trinity,  
he came to redeem us.  
He came through Holy Mary,  
as our Holy Savior.

He settled into a cradle of snow,  
for nothing is new in his love,  
to let the spirit of God  
flow like water.  
To the sovereign Cupid  
the arrow wounded,  
as to the naked,  
the dart wounds more quickly.  
He came to slay Death,  
spurred by love's  
mortal wound,  
and for this he was embodied in it.  
That the gate did not fall,  
is a miracle of God.  
Well may the prince say that  
today he was born.

He sets forth saving lives,  
with the power of a lion,  
but even the poorest sinner  
will make him weep.  
Being born in the countryside  
is proof of his valor,

y esperarle cuerpo a cuerpo  
 es cosa de confesión.  
 El sangriento acero esgrime  
 Herodes, que en su región  
 con tener mala conciencia  
 deseaba ver de Dios.  
 Bien haya la jacarilla  
 y el padre que le engendró,  
 y a las que también las cantan,  
 ¡buenas Pascuas las dé Dios!



and to await him face to face  
 is a thing of confession.  
 The bloody sword wielded by Herod,  
 who in his domain,  
 with bad conscience,  
 wanted to destroy God.  
 Long live the jacarilla  
 and the father who gave birth to it;  
 may God grant a happy Christmas  
 to those who sing them as well!

### Un sarao de la chacona

Un sarao de la chacona  
 se hizo el mes de las rosas.  
 Hubo millares de cosas,  
 y la fama lo pregona:  
 A la vida vidita bona,  
 vida, vámonos a chacona.

Porque se casó Almadán,  
 se hizo un bravo sarao.  
 Danzaron hijas de Anao  
 y los nietos de Milán.  
 Un suegro de don Beltrán  
 y una cuñada de Orfeo  
 comenzaron un guineo,  
 y acabolo una amazona,  
 y la fama lo pregona:  
 A la vida, vidita bona...

Salió la zagala gorda  
 con la mujer del enclenque,  
 y de camorra el palenque  
 con la pastora Lizarda.  
 La mezuina doña Albarda  
 trepa con pata a Gonzalo,  
 y un ciego dio con un palo  
 tras de la braga lindona,  
 y la fama lo pregona:  
 A la vida, vidita bona...

### Un sarao de la chacona

A chacona fiesta  
 was held during the month of the roses.  
 Thousands of things happened,  
 and fame spread far and wide:  
 Here is to the good, sweet life,  
 darling, let us go dance the chaconne.

Because Almadán got married  
 a great fiesta was held.  
 The daughters of Aeneas  
 danced with the grandsons of Milán.  
 The father-in-law of Beltrán  
 and the sister-in-law of Orpheus  
 began to dance a guineo,  
 which was followed by an Amazon,  
 and fame spread far and wide:  
 Here is to the good, sweet life...

The fat lass appeared  
 with the wife of the cripple,  
 and the noisy party went  
 with Lizarda, the shepherdess.  
 The stingy Madame Albarda  
 climbs over Gonzalo,  
 and a blind man poked the behind  
 of a pretty girl with his stick,  
 and fame spread far and wide:  
 Here is to the good, sweet life...

Salió el medico Galeno  
con chapines y corales,  
y cargado de atabales  
el manso Diego Moreno.  
El engañador Vireno  
salió tras la tragamalla,  
y el amante de Cazalla  
con una amazona de Arjona,  
y la fama lo pregona:  
A la vida, vidita bona...

Salió una carga de Aloe  
con todas sus sabandijas,  
luego vendiendo alelijas  
salió la grulla en un pie.  
Un africano sin fe,  
un negro y una gitana  
cantando la dina dana,  
y el negro la dina dona,  
y la fama lo pregona:  
A la vida, vidita bona...

Entraron treinta Domingos  
con veinte lunes a cuestras,  
y cargado con estas cestas,  
un asno dando respingos.  
Juana con tingo y los mingos,  
salió en las bragas enjutas,  
y más de cuarenta putas  
huyendo de Barcelona,

Galen the physician appeared  
with wooden shoes and corals,  
and then, loaded with kettledrums,  
came the ball-less Diego Moreno.  
Vireno, the trickster,  
appeared behind the gluttonous woman,  
and Cazalla's lover  
with an Amazon girl from Arjona,  
and fame spread far and wide:  
Here is to the good, sweet life...

A cargo of Aloe appeared  
with all its vermin,  
and a crane perched on one foot appeared  
selling remedies.  
An African without faith,  
a black man and a gipsy girl  
singing the dina dana,  
and the black man singing the dina dona,  
and fame spread far and wide:  
Here is to the good, sweet life...

Along came thirty Sundays  
with twenty Mondays on their backs,  
and a neighing donkey  
bearing the load of these packs.  
Juana with powders and potions  
appeared dressed scantily in panties,  
and more than forty whores  
fleeing from Barcelona,

y la fama lo pregona:  
A la vida, vidita bona...

### **Oh qué bien que baila Gil**

Oh qué bien que baila Gil,  
con las mozas de Barajas.  
La chacona a las sonajas  
y el villano al tamboril.

Fue a Madrid por San Miguel  
y el demonio se soltó,  
que chaconero volvió,  
si iba villano en él.  
Salgan cuatrocientos mil,  
que con todas se hará rajas.  
La chacona a las sonajas  
y el villano al tamboril.

Un olmo, que el son agudo  
en medio del ejido oyó,  
con las hojas le bailó,  
ya que con el pie no pudo.  
Con airecillo sutil  
las altas movió y las bajas.  
La chacona a las sonajas  
y el villano al tamboril.

and fame spread far and wide:  
Here is to the good, sweet life...

### **Oh qué bien que baila Gil**

Oh, how wonderfully dances Gil  
with the girls of Barajas.  
The chaconne to the tambourine  
and the villano to the drum.

He went to Madrid for the feast  
of St. Michael, and the devil cut loose,  
that he came back as a chaconero,  
if a villain was inside him.  
Four hundred thousand, come out  
for with all there will be a feast!  
The chaconne to the tambourine  
and the villano to the drum.

An elm who heard the loud music  
in the middle of the prairie  
danced with the leaves  
since with a foot he could not.  
With gentle breeze it moved  
the high and the low leaves.  
The chaconne to the tambourine  
and the villano to the drum.

Baile tan extraordinario  
nadie le ha visto de balde.  
Varas le costó al alcalde  
y bodigos al vicario.  
El capón del alguacil  
ha gastado sus alhajas.  
La chacona a las sonajas  
y el villano al tamboril.

### **Toquen los rabeles**

Toquen los rabeles,  
Pablito con las sonajas,  
saltarán los cabritillos,  
y nos haremos rajás.  
Toquen los rabeles

Such an extraordinary party  
no one has seen for nought.  
It cost the mayor a fortune  
and grooms to the vicar.  
The ball-less constable  
spent all his riches.  
The chaconne to the tambourine  
and the villano to the drum.

### **Toquen los rabeles**

Play the rebecs,  
Pablito with the tambourine,  
the goats will jump,  
and we will share a feast.  
Play the rebecs.



### **Sepan todos que muero**

Sepan todos que muero  
de un desdén que quiero.

Quiero un desdén apacible  
y si hay ángeles acá,  
un ángel que quiero  
está más allá de lo imposible.  
Quiero sufrir lo insufrible  
de amar y no perecer,  
de sembrar y no coger  
pues he de morir primero.

Al sol le cuento las venas  
lucientes que llaman rayos,  
y temo menos desmayos  
contando rayos por penas.  
Ya de mi amor las cadenas  
arrastran mi libertad,  
y en el cielo de piedad  
aún no he mirado un lucero.

### **Sepan todos que muero**

All of you, know that I die  
for a disaffected love.

A peaceful disaffection I want,  
and if here on earth there are angels,  
an angel that I love  
is far beyond my reach.  
I willingly suffer the unbearable pain  
of loving and not perishing,  
of sowing and not harvesting,  
because sooner I will die.

I count the veins of the sun,  
those shining ones they call rays,  
and counting rays as pains  
I am less afraid of fainting.  
The chains of my love  
strain my liberty,  
and in the firmament of grace  
I still have not traced a morning star.

De altura tan singular  
es la causa de mi empleo,  
y con el vano deseo  
aún no la llego a igualar.  
De mí me puedo quejar,  
si conociéndome humano,  
de amor lo que es soberano  
prudente no desespero.

From such a lofty source  
comes my plight,  
and with vain desire  
I still cannot attain her.  
About myself I can lament,  
since I am but human,  
to the sovereignty of love  
I am resigned and do not despair.

*English translation: Carlos Serrano & Elisabeth Wright*



## Other CD recordings by Música Ficta:



*Romances & Villancicos  
from Spain and the New World*  
Éditions Jade No. 198-142-2 (France)  
1996, p. 2001



*Esa noche yo bailá*  
Feast and Devotion in High Peru of the 17th Century  
Arts Music No. 47727-8 (Germany)  
2005, p. 2006



*De Antequera sale un moro*  
Music of the Christian, Moorish and Jewish Spain c. 1492  
Éditions Jade No. 74321-79256-2 (France)  
1999, p. 2000



*Del mar del alma*  
Music and Poetry in Colonial Bogota, 17th-18th c.  
Arion No. ARN68789 (France)  
2007, p. 2008



*Sepan todos que muero*  
Music of Peasants and Courtiers  
in the Viceroyalty of Peru, 17th-18th c.  
Centaur Records CRC 2797 (USA)  
2003, p. 2006



*Cuando muere el sol*  
Art Songs by Sebastián Durón  
(1660-1716)  
Arion ARN68825 (France)  
2010, p. 2011

