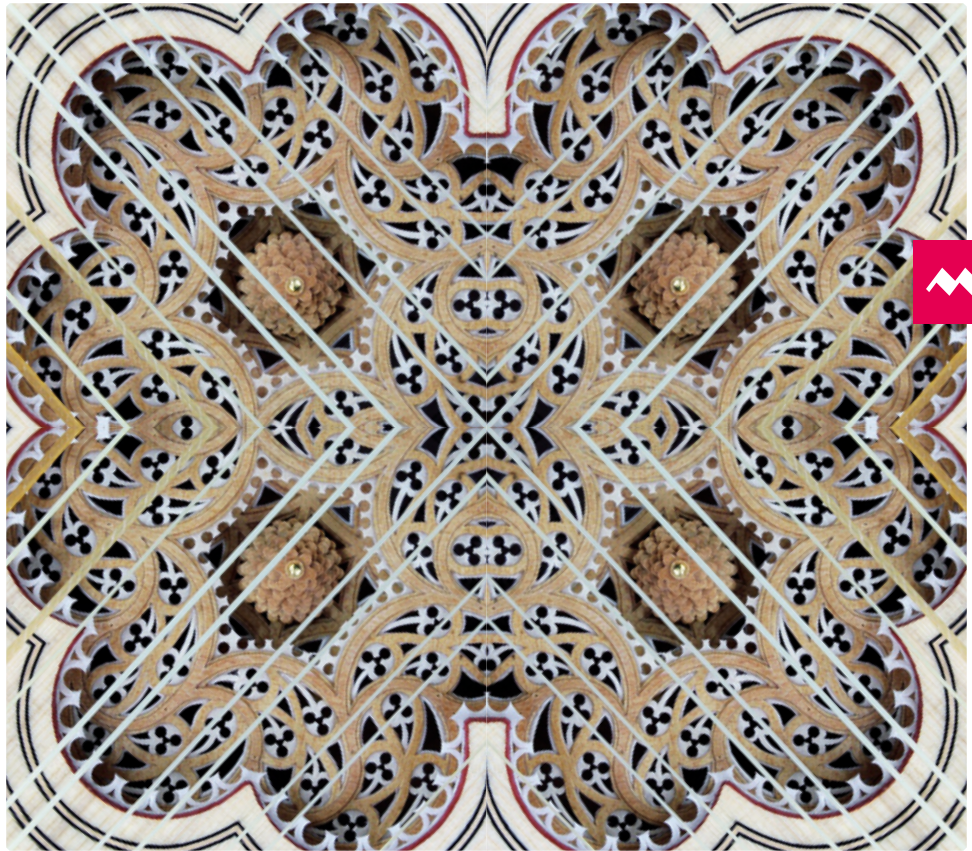




AY FORTUNA CRUEL

L'âge d'or de la musique espagnole

1 Vaya de fiesta – 2'42
JUAN MANUEL DE LA PUENTE

2 Si me llaman a mi – 2'53
JUAN VÁZQUEZ

3 Marizápalos – 5'15
SANTIAGO DE MURCIA

4 Paseábase el rey moro – 4'41
LUIS DE NARVÁEZ

5 Que alegre se viste el ayre – 3'50
ANONYME

6 Fantasía del primero tono – 1'38
LUIS DE NARVÁEZ

7 Gritos daba la morenica – 3'16
ESTEBAN DAÇA

8 Ay fortuna cruel – 4'52
ESTEBAN DAÇA

9 Romanesca – Guárdame las vacas – 2'53
ALONSO MUDARRA

10 Zagales los que me oyen – 2'03
ANONYME

11 Isabel, perdiste la tua faxa – 3'39
ALONSO MUDARRA

12 Fantasía del octavo tono – 3'12
LUIS MILÁN

13 Romerico tú que vienes – 2'29
JUAN DEL ENCINA

14 Claros y frescos ríos – 3'09
ALONSO MUDARRA

15 Sospiró una señora – 1'52
LUIS MILÁN

16 ¿Para qué son las iras? – 3'54
JOSÉ MARTÍNEZ DE ARCE

17 Fantasía de pasos largos – 1'24
ESTEBAN DAÇA

18 Toda mi vida hos amé – 3'57
LUIS MILÁN

19 Luceros volad corred – 4'41
TOMÁS DE TORREJÓN Y VELASCO

Bárbara Kusa, soprano

Eduardo Egüez, guitare & vihuela



A PROPOS DE « AY FORTUNA CRUEL »

Au cœur du vaste univers de l'art du chant accompagné, dans ce que l'on nomme aujourd'hui « musique ancienne », le monde hispanique nous a légué un patrimoine d'une valeur incommensurable. Des poèmes chantés médiévaux d'Alfonso el Sabio, en passant par les Chansonniers de Palacio, d'Uppsala, de Medinaceli, de Colombina – pour ne citer que quelques-uns – puis plus tard la littérature vihuélistique du XVI^e siècle jusqu'au théâtre musical du Siècle d'or espagnol, à travers les *tonos a lo humano y a lo divino* (airs célébrant l'humain et le divin), *zarzuelas* (genre théâtral lyrique), *entremeses* (intermèdes) et opéras. D'innombrables œuvres en langue espagnole, en dialectes ou autres patois ; profanes, religieuses ou sacrées ; monodiques ou polyphoniques ; danses, sonnets, *décimas*, œuvres liturgiques, chants séfarades, elles occupent toutes une place privilégiée dans l'héritage culturel de ce qui fut durant la Renaissance européenne l'une des principales puissances de la planète et dont les territoires annexés à la péninsule ibérique s'étendaient des Philippines jusqu'au Chili : « l'Empire sur lequel le soleil ne se couche jamais » de Philippe II de Habsbourg.

Le répertoire choisi ici appartient à cette culture perpétuée au fil du temps, qui porte encore aujourd'hui de magnifiques fruits musicaux tant en Espagne que dans toute l'Amérique latine. Si, dans les principaux pays européens ayant produit des œuvres musicales durant la Renaissance et le Baroque (Italie, France, Allemagne, Angleterre), il est dorénavant difficile de retrouver des œuvres inédites composées à ces époques, dans la péninsule ibérique et en Amérique latine, bien au contraire, des trésors musicaux dormant dans les archives des cathédrales, monastères et bibliothèques ne cessent d'être découvertes, actualisant en permanence le répertoire hispanique. C'est le cas de plusieurs *tonos humanos* inclus dans ce disque, en particulier *Vaya de fiesta* du compositeur espagnol Juan Manuel de la Puente, une pièce qui a été transcrite par le musicologue Javier Marín López spécialement pour cet enregistrement.

Nous deux interprètes avons le plaisir de présenter ce travail, fruit d'un long parcours commun au sein de l'Ensemble La Chimera au cours duquel nous avons pu nous imprégner de ces merveilleuses sonorités qui font partie de notre culture, de notre langue castillane, celle-là même qui est encore chantée de nos jours à travers notre musique folklorique, toujours actuelle et en continuelle évolution.

Eduardo Egüez



Eduardo Egüez

LES CHANSONS POUR SOLISTES DANS LE MONDE HISPANO-AMÉRICAIN (XVI^E – XVIII^E SIÈCLES) : TRADITIONS AUTOCHTONES VS MODÈLES IMPORTÉS

Javier Marín López

Université de Jaén

Expression mélodique d'un texte à travers la voix, la chanson en solo (qu'elle soit purement vocale ou accompagnée d'instruments, et associée ou non à la danse) est un élément essentiel et indissociable de la vie humaine depuis des temps immémoriaux. Bien que d'une manière générale on entend par « chanson » toute musique chantée, le terme s'utilise dans un sens plus restreint pour désigner une composition musicale, brève et simple, comprenant une mélodie et un poème en vers, entre lesquels sont établies diverses relations de correspondance en termes de structure et de sens. Le Moyen-Âge a vu émerger un important répertoire de chansons séculaires aux formes musicales et littéraires très variées, mais ce n'est qu'au XV^e siècle que se développera une approche plus raffinée favorisant la déclamation du texte et l'illustration musicale de son contenu conformément aux idéaux d'expression rhétoriques de la Renaissance. Depuis l'Espagne jusqu'à l'Amérique coloniale, cet enregistrement présente un échantillon varié du répertoire *cancioneril* (chansonnier) pour soliste vocal avec accompagnement instrumental. Les œuvres sélectionnées peuvent se répartir en deux grandes catégories : d'une part, les chansons profanes pour voix et vihuela du XVI^e siècle, et d'autre part, les *villancicos* (chants de Noël) et les *tonos a lo divino y a lo humano* (musique vocale sacrée et profane), pour soliste et accompagnement, composés par des maîtres espagnols influents au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. Les unes et les autres attestent de la pluralité et de la richesse des techniques de composition, des degrés de sophistication littéraire, des contextes sociaux ainsi que des valeurs symboliques de la chanson soliste dans le monde hispano-américain depuis la Renaissance jusqu'au Baroque.

À l'abri des modèles humanistes décrits par Baldassar Castiglione dans son influent traité *Il Cortegiano* (la traduction espagnole de Juan Boscán est publiée en 1534), la pratique domestique du *cantare alla viola per recitare* (c'est-à-dire, de textes chantés accompagnés de cordophones à manche) deviendra une marque de noblesse, qui en plus de procurer divertissement et plaisir aura une fonction éducative dans les milieux privilégiés des courtisans et des bourgeois. Dans le contexte péninsulaire, cette pratique

jusqu'alors fondée sur une tradition orale improvisée se cristallise en sept recueils imprimés pour vihuela, parus entre 1536 et 1576. Ces ouvrages, qui jouissent d'une large diffusion et seront rapidement embarqués vers le Nouveau Monde, constituent un tournant important dans l'histoire de la musique instrumentale européenne tant par leur originalité que par la qualité de leurs contenus ; les chansons extraites de cinq de ces sept anthologies sont présentées dans ce CD. À l'exception de *Romerico tú que vienes* de Juan del Encina (œuvre conservée dans le *Chansonnier de Palacio*), *Si me llaman a mí* de Juan Vázquez (arrangée par Diego Pisador et publiée dans son premier *Libro de música de vihuela*, Salamanque, 1552) et les pièces de Esteban Daça, les autres chansons semblent avoir été écrites à l'origine pour voix et *vihuela de mano* (jouée à la main).

Du point de vue chronologique, le répertoire le plus ancien est celui du *Libro de música de vihuela de mano intitulado "El Maestro"* de Luis Milán (Valencia, 1536), œuvre pionnière de grande portée historique car elle offre les premiers exemples de musique instrumentale écrite de ce qui n'était alors qu'une tradition improvisée de transmission orale (comme en témoigne l'idiomatique *Fantasia del octavo tono*) ; et les premières chansons (vingt-deux au total) spécialement composées pour la voix et la vihuela, dont deux exemples de ce que Milán nomme « *villancicos* » accompagnées d'indications d'interprétation musicale : d'une part, la chanson de désamour *Toda mi vida hos amé* où « le chanteur doit chanter en *plainchant* et la vihuela un peu '*apessa*' (sic, faut-il comprendre *apriessa*, rapide ?) » et d'autre part *Sospiró una señora* où le chanteur peut « faire gorge » (c'est-à-dire improviser des gloses) et la vihuela doit jouer « *muy a espacio* » (très lentement), cette dernière inspirée d'un sonnet italianisant du Marquis de Santillana. Il convient de mentionner deux autres caractéristiques distinctes du livre de Milán : la présence de versions alternatives ornementées par l'accompagnement de la vihuela, et l'usage d'un système d'écriture en tablature italienne inversée qui diffère de l'écriture utilisée dans les autres livres de vihuela. Milán assigne la ligne supérieure de l'hexagramme à la première corde de la vihuela, tandis que la plupart des vihuelistes utilisent la notation italienne habituelle, c'est-à-dire la première corde de la vihuela assignée à la ligne inférieure de l'hexagramme. Une autre curiosité de sa notation musicale (bien que cet aspect soit commun aux autres recueils écrits pour la vihuela) réside dans sa façon d'intégrer la mélodie vocale à l'hexagramme destiné à la vihuela, moyennant un chiffrage utilisant des couleurs, ce qui implique que le chanteur devait connaître la notation pour la vihuela, et laisse supposer que le vihueliste lui-même chantait alors qu'il exécutait son instrument.

Dans son ouvrage *Seis libros del Delphin* (Valladolid, 1538), dédié au secrétaire d'Etat du roi Charles Quint, le tout-puissant Francisco de los Cobos, le vihueliste grenadin Luis de Narváez met en évidence

le rapprochement entre le répertoire musical hispanique et l'esthétique de la nouvelle musique italienne cultivée par Francesco da Milano (surnommé *Il divino*), dont il avait fait la connaissance en Italie.

Ses nombreuses intabulations de polyphonie vocale et ses quatorze fantaisies (dont nous offrons ici un aperçu), sont des exemples privilégiés de cette rencontre musicale, révélant une forte influence du contrepoint et des variations caractéristiques de la polyphonie franco-flamande. L'une des pièces les plus célèbres du recueil est l'émouvante romance frontalière *Paseábase el Rey moro* inspirée d'une simple mélodie populaire ornementée par la sensibilité exquise du jeu de la vihuela. Conforme à la tradition narrative du genre, le récit, dont l'action se situe dans la Grenade nasride en pleine reconquête espagnole, relate le désarroi de l'émir Muley Hacén face à la perte de l'Alhama en 1482. On trouve également des versions musicales de ce même texte dans les recueils de Diego Pisador et de Miguel de Fuenllana. Et, de fait, dans les anthologies de vihuela, outre les œuvres vocales en vogue aux intabulations complexes et les fantaisies abstraites nées de l'art de l'improvisation, il y avait toujours de la place pour les formes plus traditionnelles de la romance lyrique, caractérisée par ses mesures lentes et binaires et par son texte utilisant la métrique castillane tant appréciée, la *cuarteta* (quatrain) octosyllabique, se terminant par le vers de lamentation qui revient comme un refrain: "¡Ay, mi Alhama!".

Le parcours professionnel de Alonso Mudarra se distingue de celui de Milán y Narváez. Après avoir travaillé plusieurs années à Guadalajara au service du Palais des ducs de l'Infantado, en 1546 il est nommé chanoine de la Cathédrale de Séville où il mène une vie canoniale exemplaire jusqu'à sa mort en 1580 ; sa condition de vihueliste ecclésiastique ne doit pas surprendre puisque la vihuela – que l'historiographie a longtemps associé exclusivement au domaine civil et laïque – figurait souvent sur les inventaires de biens du clergé, qui l'utilisait pour la récréation spirituelle. En arrivant à Séville, Mudarra publie ses *Tres libros de musica en cifras para vihuela*, dans lesquels il dit avoir emprunté « quelques miettes du meilleur (...) vu dans ce Palais et ailleurs en Espagne et en Italie ». Nous constatons ainsi que les pratiques transalpines seront une référence pour ce vihueliste, dont les chansons s'inspirent d'auteurs classiques tels qu'Ovide ou d'illustres représentants de la métrique italienne comme Pétrarque ou Garcilaso de la Vega. Le *villancico* anonyme *Isabel, perdiste la tu faja* décrit, dans un registre métaphorique, la perte de la virginité (la ceinture est ici symbole de chasteté), alors que la chanson bucolique *Claros y frescos ríos*, d'après le texte de Boscan (l'auteur du poème est signalé dans l'index du Livre 3), évoque avec tendresse la solitude de l'amusé se réfugiant dans les éléments de la nature pour adoucir la peine engendrée par l'absence de sa bien-aimée. Sur le plan littéraire, ces deux pièces représentent la poésie lyrique traditionnelle espagnole et les nouvelles formes italianisantes respectivement, et font preuve d'un style quasi « *résumé* » qui situe

Mudarra comme l'un des principaux précurseurs hispaniques de la monodie accompagnée – typiquement baroque – du *recitar cantando* (réciter en chantant). Pour un enregistrement du répertoire vihuelistique, une chanson espagnole incontournable est la très célèbre *Guárdame las vacas*, à l'origine de la *romanesca* qui illustre une pratique vénérée des vihuelistes de la Renaissance : l'usage tant apprécié de variations ou *diferencias* dans l'écriture de mélodies populaires basées sur des schémas mélodico-harmoniques récurrents. La *romanesca* acquit une popularité sans conteste parmi les instrumentistes espagnols et italiens des XVI^e et XVII^e siècles, et se maintient à ce jour dans la musique traditionnelle de chants d'étrennes encore pratiquée dans le sud-est de la péninsule ibérique.

El Parnasso (Valladolid, 1576) est le dernier recueil de musique pour vihuela à être publié. Son auteur, Esteban Daça, partage avec Mudarra une origine sociale privilégiée, ainsi que la publication de son œuvre en trois livres, dont le troisième rassemble une vingtaine de chants profanes arrangés pour vihuela et voix avec indications spécifiques du registre (soprano pour la plupart). Les informations dont nous disposons laissent penser que Daça y est intervenu en tant qu'arrangeur et intabulateur plutôt que compositeur : les pièces vocales n'ont pas d'attribution d'auteur, mais un travail de concordance avec des livres de chœur a réussi à identifier les auteurs d'environ la moitié d'entre elles (notamment Rodrigo de Ceballos, Francisco Guerrero et Juan Navarro). Par ailleurs, on peut attribuer à Daça les vingt-deux fantaisies, parmi lesquelles *Quatre Fantaisies, en longs passages pour développer les mains*, dont certaines comportent des transitions de gammes présentant quelques difficultés, bien qu'à la portée d'amateurs avisés. Deux exemples du répertoire vocal profane ont été sélectionnés. *Gritos daba la morenica* constitue un exemple de *villancico* anonyme à quatre voix, dont une version avec une concordance partielle est conservée au Musée Lázaro Galdiano de Madrid (Ms. 15411) ; la protagoniste est une jeune amoureuse solitaire au pied d'un olivier, qui fait trembler les branches avec ses plaintes (la structure et le vocabulaire de cette œuvre rappellent l'univers poétique de *Las tres morillas*, bien que le texte ait été légèrement modifié dans cette version). L'œuvre intitulée *Ay fortuna cruel* est un arrangement pour voix et vihuela d'une version polyphonique à quatre voix de Pedro Ordóñez, plus tard identifié comme le chanteur papal éponyme qui finit ses jours comme maître de chapelle de la Cathédrale de Palencia. Son texte est une délicate lamentation en sonnet faisant un usage expressif d'interjections en début de vers, et constitue avec *Ay mudo soy, hablar non puedo* – autre sonnet également arrangé par Daça – le seul témoignage de la création musicale de ce prestigieux musicien.

Au regard de la notoriété du répertoire vihuelistique, bien connu et souvent interprété ou enregistré, la deuxième partie du disque présente plusieurs *tonos* à l'omniprésente mesure ternaire, dont certains n'ont

jamais fait l'objet d'un enregistrement phonographique. En outre, si la plupart des vihuélistes travaillaient au service des princes de la cour et de la noblesse, les compositeurs de *tonos* et *villancicos* déployaient leur activité dans les cathédrales espagnoles les plus importantes, au service d'une classe non moins puissante représentée par les cardinaux. Le premier d'entre eux, du point de vue chronologique, fut le galicien José Martínez de Arce (ca. 1662–1721), maître de chapelle de la Cathédrale de Valladolid, où est conservée une partie de son vaste corpus de presque 900 pièces (d'après le récent catalogue réalisé par Clara Mateo dans le cadre de sa thèse doctorale). Cela permet de suivre pas à pas le fascinant processus de transformation de la musique espagnole au tournant du siècle et l'assimilation progressive d'éléments stylistiques de la musique italienne (et européenne). Le *solo humano ¿Para qué son las iras?* n'a ni attribution ni date, mais la copie est signée par Martínez de Arce, vraisemblablement le compositeur. La pièce présente une structure poético-musicale conventionnelle (un refrain et un seul couplet) avec un ancrage dans la meilleure tradition du répertoire dramatique de la seconde moitié du XVII^e siècle (interprétée à plusieurs occasions dans l'église en versions sacrées) ; pour cette raison, il a été ajouté à cette version une introduction instrumentale brève et poétique qui met en évidence son caractère théâtral. Il convient également de souligner la dimension mélodique de la basse de cette pièce, solidement intégrée à la partie vocale ; l'accompagnement est exécuté par la guitare baroque, vraisemblablement l'instrument de cette pièce, toute comme la harpe qui accompagne les *tonos humanos*.

La rémanence d'éléments stylistiques propres à l'Espagne est également notable chez Juan Manuel de la Puente (1692–1753), auteur ayant des liens professionnels avec la Cathédrale de Jaén. Comme ses autres contemporains, De la Puente est un compositeur syncrétique et parfaitement bilingue, pour qui l'assimilation de nouvelles tendances italiennes n'empêche pas de suivre et de cultiver les formes traditionnelles typiquement espagnoles, comme le démontre la *tonada*, *Vaya de fiesta*. Dédiée au saint-sacrement, il s'agit d'une œuvre de jeunesse composée par l'auteur en 1712 alors qu'il avait à peine 20 ans. La forme poético-musicale de cette pièce consiste en un refrain à six couplets (dont seules les quatre premiers sont enregistrés ici) qui dépeint d'une manière métaphorique les différentes parties du corps du Dieu sacré (visage, yeux, voix, bouche et mains). La poésie de cette œuvre et sa musique véhiculent un ton populaire stylisé, caractéristique des danses chantées du baroque hispanique, tels que les *jácaras* ou les *fandangos*. La structure métrique choisie est la *seguidilla*, forme poétique de prédilection de la poésie lyrique castillane (tout comme le quatrain octosyllabique) et particulièrement adaptée à l'expression de sentiments populaires. La musique est en mesure ternaire et abonde en rythmes de danse (soutenus par le *rasgueado* caractéristique de la guitare baroque), faisant usage du schéma harmonique à quatre notes, autrement appelé « cadence phrygienne » (dans ce cas sur le La phrygien / Ré mineur). Cette séquence

s'est transformée à partir du XVI^e siècle en une composante identitaire de la sonorité hispanique, car bien qu'utilisée par certains compositeurs européens, elle fut surtout développée de manière assidue et privilégiée par les maestros actifs en Espagne et dans ses domaines d'outre-mer ; elle persiste aujourd'hui dans de nombreux genres de la musique populaire des deux rives, ainsi que dans des styles complexes du flamenco tels que le fandango.

Cet enregistrement présente également des exemples provenant de l'Amérique coloniale. En plus de l'érotique *Marizápalos* de Santiago de Murcia (1673–1739) conservée grâce à une source mexicaine et jouée ici en version pour guitare, l'enregistrement comprend deux pièces anonymes en solo dans le style en vogue au XVII^e siècle, conservées dans le Séminaire de San Antonio de Abad de Cusco (Pérou) : le *villancico*, *Que alegre se viste el ayre*, pour la fête de l'Ascension, et le *juguete* de Noël, *Zagales los que me oyen*. Contrairement au fonctionnement des séminaires péninsulaires, à Cusco il y avait une chapelle de musique indépendante avec son propre maître de chapelle. La forte présence de musique dans des comédies et œuvres théâtrales (sacrées et profanes) est l'une des caractéristiques distinctives de ce patrimoine et s'explique sans doute par la représentation quotidienne d'œuvres théâtrales, accompagnée de musique dans le milieu des séminaires. Afin de reproduire en quelque sorte cette teneur dramatique, il a été ajouté aux deux pièces des introductions et intermèdes instrumentaux.

Luceros volad corred est un solo dédié à l'Ascension de la Vierge Marie, composé par Tomás de Torrejón y Velasco (1644–1728), musicien de l'Estrémadure qui exerça durant de nombreuses années comme maestro de chapelle à la Cathédrale de Lima. La pièce fait partie d'un recueil de compositions de Torrejón conservé à la Cathédrale de Guatemala. Elle est datée de 1718, mais il n'est pas précisé s'il s'agit de la date de parution ou de composition. Conjointement au solo de soprano et son accompagnement protocolaire de basse continue à une seule voix, il y a une partie pour violon en dialogue libre avec la voix soprano. La présence de ce violon *obligatto*, d'un dynamisme certain, constitue un élément de modernité, bien que les anacrouses, les syncopes, les hémioles, l'illustration musicale de certains mots tels que « *volad* », « *corred* » (renforcée en écho par le violon) et la considérable économie de moyens dans les couplets sont des traits caractéristiques du XVII^e siècle. La version de ce CD est une adaptation chantée avec accompagnement à la guitare, et comme instrument le violon (ici la viole de gambe) qui joue la partie de la basse. On peut ainsi constater qu'aussi bien dans ce solo de Torrejón que dans le reste des œuvres et auteurs réunis dans ce CD se trame un dialogue riche et inclusif entre les traditions autochtones et les modèles importés – un phénomène qui atteint son apogée avec la chanson soliste, genre poético-musical par excellence, et vecteur d'expression qui fait converger tous les courants lyriques de l'époque.



Bárbara Kusa

© Philippe Matas

EDUARDO EGÜEZ

C'est à Buenos Aires qu'Eduardo Egüez naît et fait ses études de guitare avec Miguel Angel Girollet et de composition à l'Université Catholique d'Argentine. Il suit alors l'enseignement du grand luthiste Hopkinson Smith à la Schola Cantorum de Bâle (Suisse) et remporte de nombreux prix dans des concours prestigieux. En dépit d'une intense carrière comme soliste, chef d'opéra baroque ou aux côtés de musiciens tels que Jordi Savall, Gabriel Garrido, Sol Gabetta ou le regretté Claudio Abbado (Orchestre Mozart), recevant des éloges unanimes pour ses interprétations de Weiss, Bach ou De Visée, Eduardo Egüez n'a jamais perdu de vue ses racines musicales et le folklore latino-américain. Il donne corps à cette double passion avec les projets de l'ensemble La Chimera, rendant justice aussi bien à Claudio Monteverdi et Giulio Caccini qu'aux rythmes et mélodies de Buenos Aires. Le premier enregistrement de l'ensemble pour La Música, la *Misa de Indios/Misa criolla*, compte parmi les grandes réussites discographiques de ces dernières années. Eduardo Egüez enseigne le luth et la basse continue à l'École Supérieure de Musique de Zurich, ZHdK (Suisse).

BÁRBARA KUSA

Née à San Luis, Argentine. En 1993 elle s'installe à Buenos Aires où elle commence ses études de chant et obtient parallèlement son diplôme en Direction Chorale à l'Université Catholique Argentine. Arrivée en France en 2004 pour se perfectionner dans le répertoire de la musique ancienne avec Alex De Valera et de clavecin avec Hélène Dauphin à l'École Nationale de Musique de Pantin où elle obtient son DEM en Musique Ancienne. Elle a participé de nombreux stages avec Monique Zanetti, Jean-Claude Malgoire, Max Von Egmond et Jordi Savall entre autres. Elle continue ses études de chant avec Renata Parussel à Würzburg-Allemagne. Depuis l'année 2005 elle est professeur de chant et chant-choral au CRC de Bry-sur-Marne et au conservatoire d'Arcueil. Son répertoire va des œuvres de musique ancienne jusqu'à l'avant-garde en passant par le lied, l'opéra et l'oratorio baroque, classique et romantique. Actuellement, elle est sollicitée par des ensembles comme, l'Ensemble Elyma (Gabriel Garrido, Suisse), La Chimera (Eduardo Egüez, Italie), Coral Cantiga (Josep Prats, Espagne), Ensemble Entheos (Benoît Damant), Il Festino (Manuel de Grange), Canticum Novum (Emmanuel Bardon), Ensemble Coulicam (Mario Raskin) et Cronexos en France.

1 **Vaya de fiesta**
JUAN MANUEL DE LA PUENTE

Estrillo

Vaya de fiesta,
vaya de gozo,
que pintar solicito
al bien que adoro.
Que es tan pulido
que es tan hermoso,
que pintando enamora
los cielos todos.

Coplas

Atencion al retrato
del bien que adoro,
que es un bien que merece
lo adoren todos,
pues en extremo
es perfecto
y del alma es vida y centro

Si una gloria es el rostro
por lo perfecto,
de mi Dios es la cara
de un puro cielo,
pues quien lo goza,
tiene sólo en mirarlo
la gloria toda.

Allez festoyer
JUAN MANUEL DE LA PUENTE

Refrain

Allez festoyer,
allez de plaisir,
je veux en peinture
le bien que j'adore.
Qui est si poli,
qui est si beau,
qui une fois peint rend amoureux
tous les cieux.

Couplet

Prenez soin du portrait
du bien que j'adore,
qui mérite
d'être adulé par tous,
car dans l'absolu
il est parfait,
la vie et le centre de l'âme.

Si une gloire est le visage
de la perfection,
mon Dieu porte les traits
d'un ciel pur,
et qui sait l'apprécier
en un seul regard
acquiert toute la gloire.

O what a feast
JUAN MANUEL DE LA PUENTE

Chorus

O what a feast,
o what joy,
to paint attentively
the good I adore.
It is so polished,
it is so beautiful,
to paint enchants
the whole heavens.

Verses

Look at the painting
of the good I adore,
it is the good that deserves
the adoration of all,
because it is
extremely perfect
and the soul give life and focus.

If glory is the face,
the perfect face
of my God, it is the face
of pure heaven,
because those who rejoice,
only have to look
at all the glory.

Si el halago en los ojos
es privilegio,
ojos tiene admirables,
mi amado dueño,
tan excelentes,
que, aunque allí no los vea,
a todos atiende.

Si es hermosa la boca,
que amor fabrica,
la boca de mi dueño
es peregrina,
pues encarnados,
un amor infinito
muestra en los labios.

2 Si me llaman a mi
JUAN VÁZQUEZ

Si me llaman a mi llaman
que cuido que ma llaman a mi.

En aquella sierra erguida,
cuido que me llaman a mi
llaman a la mas garrida
que cuido que ma llaman a mi

Alma me llaman a mi alma
cuido que me llaman a mi.
Alma me llaman a mi
que cuido que me llaman a mi.

Si la louange dans les yeux
est un privilège,
mon aimable maître
a d'admirables yeux
si excellents,
que bien qu'on ne les voie
il répond à tous.

Si belle est la bouche
qui fabrique amour
la bouche de mon maître
est pèlerine,
car les lèvres incarnées
dépioient
un amour infini

Si l'on me veut
JUAN VÁZQUEZ

Si l'on me veut, que l'on appelle,
et je veux que l'on m'appelle.

Et dans ces collines orgueilleuses,
je veux que l'on m'appelle
C'est la plus belle que l'on veut,
et je veux que l'on m'appelle.

Âme, que l'on appelle mon âme
je veux que l'on m'appelle.
Âme, l'on m'appelle
et je veux que l'on m'appelle.

If there is praise in the eyes,
it is a privilege.
The eyes of my loved master
are exquisite,
so excellent,
that although he does not see us there,
he hears us all.

If the mouth made by love
is beautiful,
the mouth of my master
is holy,
because the lips
are the embodiment
of eternal love.

If they call me
JUAN VÁZQUEZ

If they call me, it's me they call,
and I wait for them to call me.

Even in those steep mountains,
I wait for them to call me.
They call the most beautiful
and I wait for them to call me.

Darling, they call me, darling,
I wait for them to call me.
Darling, they call me
and I wait for them to call me.

Paseábase el rey moro

LUIS DE NARVÁEZ

Paseábase el rey moro
por la ciudad de Granada
desde la puerta de Elvira
hasta la de Vivarrambla.
¡Ay de mi Alhama!

Cartas le fueron venidas
que Alhama era ganada.
Las cartas echó en el fuego
y al mensajero matara,
¡Ay de mi Alhama!

Descabalgó de una mula,
y en un caballo cabalgó;
por el Zacatín arriba
subido se había al Alhambra.
¡Ay de mi Alhama!

Habéis de saber, amigos,
una nueva desdichada:
que cristianos de braveza
ya nos han ganado Alhama.
¡Ay de mi Alhama!

Allí habló un alfaquí
de barba crecida y cana:
Bien se te emplea, buen rey,
buen rey, bien se te empleara.
¡Ay de mi Alhama!

Le roi maure se promenait

LUIS DE NARVÁEZ

Le roi maure se promenait
dans la ville de Grenade,
de la porte d'Elvira
jusqu'à celle de Vivarrambla.
Las, mon Alhama !

Des lettres lui annoncèrent
qu'Alhama fut vaincue.
Il jeta les lettres au feu,
et le messenger il mit à mort.
Las, mon Alhama !

Descendu d'une mule,
il monta sur un cheval ;
par le chemin de Zacatin
jusqu'en haut de l'Alhambra.
Las, mon Alhama !

Amis ! Il faut que vous sachiez !
une si malheureuse nouvelle :
les chrétiens, par leur bravoure,
nous ont gagné notre Alhama.
Las, mon Alhama !

C'est là que parla l'alfaqui
à la barbe longue et blanche :
« Bon roi, tu es justement servi,
Tu l'as bien mérité, bon roi ».
Las, mon Alhama !

The moorish king rides

LUIS DE NARVÁEZ

The moorish king rides up and down
through Granada's royal town
from Elvira's gates to those
of Vivarrambla on he goes.
Woe is me, Alhama!

Letters to the monarch tell
how Alhama's city fell.
In the fire the scroll he threw
and the messenger he slew.
Woe is me, Alhama!

He quits his mule,
and mounts his horse;
and through the street of Zacatin
to the Alhambra spurring in.
Woe is me, Alhama!

Friends! Ye have, alas! To know
of a most disastrous blow:
that the Christians, stern and bold,
have obtain'd Alhama's hold.
Woe is me, Alhama!

Out then spoke old Alfaqui,
with his beard so white to see:
good king, thou art justly served,
good king, this thou hast deserved.
Woe is me Alhama!

Por eso mereces, rey,
una pena muy doblada:
que te pierdas tú y el reino,
y aquí se pierda Granada.
¡Ay de mi Alhama!

5 **Que alegre se viste el ayre**
ANONYME

Coplas

Que alegre se viste el ayre
del encarnado esplendor,
sin duda viste a la noche
que sale de gala el sol.

Tan encendido está el viento
que si en su airosa visión,
no hay átomo que no tenga
de lucero presunción.

Sin duda sube al Olimpo
con la gala del candor,
adornado de finezas
el sacro infinito amor.

De partida está el imperio
y es de su airosa invención,
partirse para la gloria
si entero aquí se quedó.

Pour cela tu mérites, Ô roi,
un double châtement :
perdre la couronne et le royaume
et que se perde Grenade.
Las, mon Alhama !

Joyeux l'air s'habille
ANONYME

Couplet

Joyeux l'air s'habille
d'une splendeur incarnée,
il habille la nuit sans doute
car le soleil s'apprête à sortir.

Si enflammé est le vent
que dans sa brillante apparition,
il n'y a pas d'atome qui échappe
à l'ambition de lumière.

Sans doute à l'Olympe il s'élève
apprêté de candeur,
orné de finesses
l'amour infini sacré.

L'empire est en partance
et c'est sa brillante invention,
que de partir vers la gloire
alors qu'il est encore entier.

And for this, oh king! Is sent
on thee a double chastisement,
thee and thine, thy crown and realm,
one last wreck shall overwhelm.
Woe is me, Alhama!

How happy the air
ANONYME

Verses

How happy the air
of crimson splendor.
No doubt you saw at night
the sun come out in its finest garments.

The wind is so fiery
that in its airy vision
there is not an atom
that does not have radiance.

No doubt, it rises to the Olympus
in garments of candor,
adorned finely
the sacred eternal love.

The empire is departing
with its airy invention,
departing for the glory
it stayed all here.

Estrillo

Si me llevas el alma mi Dios,
vuela a la gloria veloz,
pues a tus pies les calzo las alas
de mi humilde corazón.
Vuela a la gloria veloz.

7 **Gritos daba la morenica** ESTEBAN DAÇA

Gritos daba la morenica sobre el olivar,
que las ramas haze temblar.
La niña cuerpo garrido,
morenica cuerpo garrido,
llorava su muerto amigo,
sobre el olivar,
que las ramas hace temblar

Gritos daba la morenica en las orillas,
que las aguas hace agitar.
Morenica cuerpo lozano,
morenica cuerpo galano,
lloraba su muerto amigo,
en las orillas,
que las aguas hace agitar.

8 **Ay fortuna cruel** ESTEBAN DAÇA

Ay, fortuna cruel! Ay, ciego amor!
Ay, mundo variable!
Ay, triste ado!

Refrain

Mon Dieu si tu prends mon âme
vole véloce vers la gloire,
puisqu'à tes pieds j'enfile les ailes
de mon humble cœur.
Vole véloce vers la gloire.

La brunette poussait des cris ESTEBAN DAÇA

La brunette poussait des cris sous l'olivier,
qui faisaient trembler les branches.
La fillette au corps gracieux,
la brunette au corps gracieux,
pleurait son ami mort,
sous l'olivier
et faisait trembler les branches.

La brunette poussait des cris sur le rivage,
qui faisait trembler les eaux.
La brunette au corps harmonieux,
la brunette au corps élégant,
pleurait son ami mort
sur le rivage,
et faisait trembler les eaux.

Oh, fortune cruelle ! ESTEBAN DAÇA

Oh, fortune cruelle ! Oh, amour aveugle !
Oh, monde changeant !
Oh, triste heur !

Chorus

If my soul rises to my God,
flying to swift glory,
because at your feet, I wear wings
of my humble heart.
Flying to swift glory.

The brown-haired girl was wailing ESTEBAN DAÇA

The brown-haired girl was wailing under the olive tree
and it made the branches tremble.
The girl with a lovely figure,
the brown-haired girl with a lovely figure,
was lamenting her dead friend
under the olive tree
and it made the branches tremble.

The brown-haired girl wailed on the shores,
and it made the water shake.
The brown-haired girl with a vibrant figure,
the brown-haired girl with an elegant figure,
was lamenting her dead friend,
on the shores,
and it made the water shake.

Ah! Cruel fortune! ESTEBAN DAÇA

Ah, cruel fortune! Ah, blind love!
Ah, this inconstant world!
Ah, the sad fate!

Ay de mi, sin ventura!
Ay, desdichado,
ay, desenchado que todo es!
Ay, donde hay tanto dolor?

Pues puesto en alta cumbre del favor.
Do fui sin culpa alguna
derribado.
Por lo qual lloraré
el tiempo pasado
que segun siento
siempre fue mejor!

Levantaron muy alto
mi esperanza,
amor, fortuna,
mundo, el hado y suerte
sobre las alas
de mi pensamiento.
Y fue tan repentina su mudanza
que en el centro mas alto del tormento
estoy llamando a gritos a la muerte!

10 **Zagales los que me oyen**
ANONYME

Estrillo
Zagales los que me oyen.
Ay, quién me quiere escuchar.

Coplas
Un sacristán soy zagales
que vengo desde Tetuán,
con la voz como un puño

Pauvre de moi, malchanceux !
Oh, malheureux,
Oh, que tout est désolant !
Oh, d'où vient tant de douleur ?

Puisque du sommet de la grâce,
où sans faute aucune
je suis tombé.
Pour cela je pleurerai
le temps passé
qui selon moi
fut toujours meilleur !

Très haut se sont levés
mon espérance,
mon amour, ma fortune,
le monde, destin et hasard
sur les ailes
de ma pensée.
Et ma mue fut si soudaine
qu'au cœur de ma tourmente
j'appelle en criant la mort !

Enfants vous qui m'entendez
ANONYME

Refrain
Enfants, vous qui m'entendez
Las, qui donc voudra bien m'écouter.

Couplet
Enfants, je suis sacristain,
je viens de Tétouan,
la voix comme un poing

Ah, unlucky me!
Ah, the wretched,
Ah, the wretched everything!
Ah, where is all this pain?

I was placed in such high favor,
and from that peak,
pushed out without any blame.
This is why I cry
about the past
that I feel
was always better!

They raised very high
my hopes,
love, fortune,
the world, destiny and fate
on the wings
of my thoughts.
And the change was so sudden
that at the highest peak of my torment,
I am crying out for death!

Lads who hear me
ANONYME

Chorus
Lads who hear me.
Ah, who wants to listen to me.

Verses
Lads, I am a sexton
and I come from Tetuán,
with my vice like a fist

reventado por cantar.
Ay, quién me quiere escuchar.

A cantar maitines vengo
esta noche en el portal,
y he de gargantear mejor
que la burra de balan.
Ay quién me quiere escuchar.

Un villancico de gusto
llevo allá que repicar,
pero al doble será malo
si acaso les suena mal.
Ay, quién me quiere escuchar.

Y sepan todos que vengo
a cantar mal y porfiar,
que para echarlo a perder
tengo lindo natural.
Ay, quién me quiere escuchar.

Mas aunque el niño que nace
sabe del bien y del mal,
no ha de saber de mi canto
si es cantar o rebuznar.
Ay, quién me quiere escuchar.

Porque el eco de mi voz
mientras lo suavizo más,
es como el canto de piedra
que llega a descalabrar.
Ay, quién me quiere escuchar.

exténué par mon chant.
Las, qui donc voudra bien m'écouter.

Je viendrai chanter les matines
cette nuit au portail,
je dégoiserai mieux
que l'ânesse de Balaam.
Las, qui donc voudra bien m'écouter.

Un villancico de bon gré
là-bas je fredonnerai,
car à deux fois sera fâcheux
si cela vous sonne mal
Las, qui donc voudra bien m'écouter.

Et sachez tous que si je viens
à mal chanter et à m'obstiner,
c'est que pour estropier
j'ai un don naturel.
Las, qui donc voudra bien m'écouter.

Même si l'enfant qui naît,
connaît le bien et le mal,
il ne saura pas si ma voix
chante ou braît.
Las, qui donc voudra bien m'écouter.

Car l'écho de ma voix,
même si je l'adoucis,
est un chant de pierre
qui fini par assommer.
Las, qui donc voudra bien m'écouter.

bursting to sing.
Ah, who wants to listen to me.

I come to sing matins
this night at the gate,
and I have to quaver better
than the bleating sheep.
Ah, who wants to listen to me.

A villancico in good taste
I need to sing,
but it would be twice as bad,
if it happens to sound bad.
Ah, who wants to listen to me.

And everyone knows I am coming
to sing badly and to insist
because I am a natural
at spoiling it.
Ah, who wants to listen to me.

But even if a baby is born
knowing what is good and what is bad,
he does not have to know of my signing
if it is singing or braying.
Ah, who wants to listen to me.

Because the echo of my voice,
even if I soften it more,
is like the edge of a rock,
splitting your head open.
Ah, who wants to listen to me.

11 Isabel, perdiste la tua faxa
ALONSO MUDARRA

Isabel, Isabel,
perdiste la tu faxa.
Héla, por do va, nadando por el agua.
Isabel la tan garrida.

Isabel, Isabel,
perdiste la tu falda.
Héla, por do va, meneando por el agua.
Isabel la flor erguida

13 Romerico tú que vienes
JUAN DEL ENCINA

Romerico tú que vienes
de donde mi vida está,
las nuevas della me da.
Romerico tú que vienes
de donde mi vida está,
las nuevas della me da.
Dame nuevas de mi vida
las nuevas della me da.
Ay si Dios te dé placer!
las nuevas della me da.

Si tú me quieres hacer
alegre con tu venida,
las nuevas della me da.
Si tú me quieres hacer
alegre con tu venida,
las nuevas della me da.

Isabelle, tu as perdu ta ceinture
ALONSO MUDARRA

Isabelle, Isabelle,
tu as perdu ta ceinture.
Elle va de-ci, de-là, se baignant dans l'eau.
Isabelle, la si belle.

Isabelle, Isabelle,
tu as perdu ta jupe.
Elle va de-ci, de-là, ondulant dans l'eau.
Isabelle, la fière fleur

Pèlerin, toi qui viens du pays
JUAN DEL ENCINA

Pèlerin, toi qui viens du pays
où est ma vie,
donne-moi des nouvelles d'elle.
Pèlerin, toi qui viens du pays
où est ma vie,
donne-moi des nouvelles d'elle.
Donne-moi des nouvelles de ma vie
donne-moi des nouvelles d'elle.
Ah, que Dieu puisse te combler !
donne-moi des nouvelles d'elle.

Si tu veux me réjouir
avec ta venue,
donne-moi des nouvelles d'elle.
Si tu veux me réjouir
avec ta venue,
donne-moi des nouvelles d'elle.

Isabel, you have lost your girdle
ALONSO MUDARRA

Isabel, Isabel,
you have lost your girdle.
There it is, there it goes, swimming in the water.
Isabel, the pretty one.

Isabel, Isabel,
you have lost your girdle.
There it is, there it goes, swaying in the water.
Isabel, the pretty one.

Pilgrim, you who come
JUAN DEL ENCINA

Pilgrim, you who come
where my love is from,
tell me how she is.
Pilgrim, you who come
where my love is from,
tell me how she is.
Tell me how my love is,
tell me how she is.
Ah! Let God bring you joy!
Tell me how she is.

If you want to make me happy
that you have come,
tell me how she is.
If you want to make me happy
that you have come,
tell me how she is.

Que despues de mi partida,
las nuevas della me da,
de mal en peor me va,
las nuevas della me da.

Véome triste, aflegido
mas que todos desdichado,
las nuevas della me da.
Que en el tiempo ya pasado
solía ser conocido,
las nuevas della me da.
Mas agora con olvido,
las nuevas della me da,
in memoria muerta está,
las nuevas della me da.

14 Claros y frescos ríos

ALONSO MUDARRA

Claros y frescos ríos
que mansamente vais
siguiendo vuestro natural camino,
desiertos montes míos,
que'n un estado estáis
de soledad muy triste, de contino,
aves en quien ay tino
de estar siempre cantando;
árboles que bivís,
y al fin también morís,
perdiendo a veces tiempos y ganando,
oídmе juntamente
mi voz amarga, ronca y tan doliente.

Après mon départ,
donne-moi des nouvelles d'elle.
Je vais de mal en pis
donne-moi des nouvelles d'elle.

Je me trouve triste, affligé
et plus que tous infortuné,
donne-moi des nouvelles d'elle.
Dans le temps passé,
cela m'était connu,
donne-moi des nouvelles d'elle.
Mais à présent avec l'oubli,
donne-moi des nouvelles d'elle,
dans ma mémoire elle est morte,
donne-moi des nouvelles d'elle.

Clares et fraîches rivières

ALONSO MUDARRA

Clares et fraîches rivières
qui suivez doucement
le chemin qui vous est naturel,
mes monts déserts
qui êtes dans un état
de solitude si triste, éternel,
oiseaux, qui avez le don
de pouvoir toujours chanter ;
arbres qui vivez,
et à la fin aussi mourez,
perdant parfois du temps et le gagnant,
écoutez-moi unanimement
ma voix amère, rauque et si dolente.

Since my departure,
tell me how she has been,
I have been worse and worse,
tell me how she is.

I am said, afflicted,
more wretched than the rest,
tell me how she is.
In the times past,
I was known,
tell me how she is.
But now, being forgetting,
tell me how she is,
I am dead in her memory,
tell me how she is.

Clear and cool rivers

ALONSO MUDARRA

Clear and cool rivers
that flow gently on and on,
following your natural course,
my bleak mountains
that are in a state
of perpetual and sad solitude,
birds that out of habit
are always singing;
trees that live
but also die in the end,
sometimes losing time and sometimes gaining,
listen all together
to my bitter, hoarse and sorrowful voice.

Pues quiso mi ventura
 que uviese d'apartarme
 de quien jamás osé pensar partirme,
 en tanta desventura
 conviene consolarme,
 que no es agora tiempo de morirme;
 el alma ha destar firme,
 que en un tan baxo estado
 vergonçosa es la muerte;
 si acabo en mal tan fuerte,
 todos dirán que voy desesperado;
 y quien tan bien amó
 no es bien que digan que tan mal murió.

15 Sospiró una señora
 LUIS MILÁN

Sospiro una señora que yo vi,
 ora ya fuese por mi!
 Sospiro una señora,
 ye me dado a entender

Yo ya se que es burladora
 y aunque assi,
 ora ya fuese por mi!

Sospiro una señora
 ye me dado a entender,
 que sospira por tener
 gran pesar de quien lo llora.

Puisque mon sort décida
 que je devais m'éloigner
 de qui jamais je n'osais penser me séparer,
 dans une si grande infortune
 il convient de me consoler
 car il n'est pas encore temps de mourir ;
 l'âme doit être ferme
 étant en un si bas état ;
 honteuse est la mort
 si elle conduit vers un mal si fort ;
 tous diront que je suis désespéré
 et de qui aimait tant la vie
 il ne faut dire qu'il eut une si triste mort

Une dame soupira
 LUIS MILÁN

Une dame que je vis soupira
 Oh, si c'était pour moi !
 Une dame que je vis soupira,
 elle m'a fait comprendre.

Je sais qu'elle est tricheuse
 et même ainsi,
 Oh, si c'était pour moi !

Une dame soupira,
 elle m'a fait comprendre
 qu'elle soupirait
 de chagrin pour celui qui pleure.

For my fate wanted
 to separate me from
 the one I never dared to think of leaving,
 amidst such misfortune
 I need to console myself,
 for now is not the time to die;
 the soul must be strong,
 for in such a low state
 death is shameful;
 if I come to such a bad end,
 everyone will say that I was desperate;
 and of the one who loves so well
 they should not say he died in such a bad state.

A lady sighed
 LUIS MILÁN

A lady I saw sighed,
 I wish it were for me!
 A lady sighed
 and gave me a hint.

I do know that she's a seductress,
 and even so,
 I wish it were for me!

A lady sighed
 and gave me a hint,
 that she sighs for having
 profound sorrow for the one she mourns.

16 **¿Para qué son las iras?**
JOSÉ MARTÍNEZ DE ARCE

Estrillo

Para qué son las iras,
tirano dueño,
si me mata el martirio
de mis deseos!
No, no, tirano dueño,
a un rendido corazón amante
muestra tu cielo.

Copla

Divino imposible mío,
pues que siempre mi respeto
se alimenta aprisionado
en la cárcel del silencio,
no tan severo,
a un rendido corazón amante
muestra tu cielo.

18 **Toda mi vida hos amé**
LUIS MILÁN

Toda mi vida hos amé
si me amais yo no lo sé.
Bien se que teneis amor
al desamor y al olvido.

Y por siempre hos amaré
si me amais yo no lo sé.
Se que soy aborrecido
ya que sabe el disfavor

A quoi bon les colères
JOSÉ MARTÍNEZ DE ARCE

Refrain

A quoi bon les colères,
maître tyran,
si le martyre
de mes désirs me tue !
Non, non, maître tyran
au cœur vaincu d'un amant
montre ton ciel.

Couplet

Mon divin impossible,
toujours mon respect
se sustente, condamné
à la geôle du silence.
Avec plus de bonté
au cœur vaincu d'un amant
montre ton ciel.

Toute ma vie
LUIS MILÁN

Toute ma vie je vous ai aimée
si vous m'aimez, je ne le sais.
Je sais que vous avez de l'amour
pour le désamour et l'oubli.

Et toujours je vous aimerai,
si vous m'aimez je ne le sais.
Je sais que je suis abhorré
car je sens la défaveur

Why the wrath
JOSÉ MARTÍNEZ DE ARCE

Chorus

Why the wrath,
tyrant master,
if the martyrdom is killing me
and my desires!
No, no, tyrant master,
show your heavens
to a tired lover's heart.

Verses

Oh, the unbearable divine,
because my reverence
is fed, trapped
in the prison of silence,
not as harsh.
Show your heavens
to a tired lover's heart.

All my life I have loved you
LUIS MILÁN

All my life I have loved you,
if you love me, I don't know it.
I know well you feel love
for indifference and disregard.

And I have loved you always,
if you love me, I don't know it.
I know that I am loathed
for I have felt your disfavor.

Estríbillo

Luceros volad, corred!
 si el riesgo temeis
 en rayos, en flechas,
 en luz y en ardor.
 Si el riesgo temeis
 de la que ilustra
 el oriente mejor
 pero si mirais
 quereis su puro candor.
 Venid, llegad,
 que os solicita su amor
 en rayos, en flechas,
 en luz y en ardor.

Coplas

Ya los campos producen flores bellas
 que marchita sacrilego deseo,
 cuyo delito muchos siglos llora.
 Ronco el mar, triste el ave, el aire inquieto.

Ya la tierra feliz es blanco oriente
 al claro sol le usurpa el claro imperio,
 porque amanece la que al alto solio,
 viste luces, ciñe rayos, pisa cielo

Refrain

Etoiles volez, courez !
 Si vous craignez le danger
 du rayons, des flèches
 de la lumière et de l'ardeur.
 Si vous craignez le danger
 de celle qui enlumine
 mieux l'Orient,
 mais si vous regardez
 vous désirerez sa pure candeur.
 Venez, arrivez,
 son amour vous sollicite
 en rayons, en flèches
 en lumière et en ardeur.

Couplet

Déjà, les champs donnent de belles fleurs
 qu'un désir sacrilège a fané,
 dont la faute durant des siècles se pleure.
 La mer enrôlée, l'oiseau triste, l'air inquiet.

Déjà, la terre bien-heureuse est l'Orient blanc
 le soleil clair est usurpé par le clair empire
 car se lève celle qui de son haut trône
 se vêtît de lumières, lance éclairs, arpenle le ciel.

Chorus

Stars, fly, run!
 If you fear
 in rays, in arrows
 in light and in fervor.
 If you fear
 the east
 will light up better.
 But if you look,
 you want his pure candor.
 Come, come,
 his love needs you,
 in rays, in arrows,
 in light and in fervor.

Verses

The fields produce beautiful flowers
 withering sacrilegious desire,
 whose crime is crying for centuries.
 The sea is hoarse, the bird is sad, the air is restless.

And happy land is the white east,
 in the sun's brightness usurps the clear empire,
 because the one on the high throne wakes up,
 shining light, spreading rays, reigning the skies.

A PROPÓSITO DE “AY FORTUNA CRUEL”

Dentro del vasto universo del canto acompañado de lo que hoy llamamos “música antigua”, el mundo hispánico nos ha dejado un legado de incommensurable valor. Desde las cantigas medievales de Alfonso el Sabio, pasando por los Cancioneros de Palacio, Uppsala, Medinaceli o Colombine, por nombrar solo unos pocos, más tarde la literatura vihuelística del XVI hasta llegar, en pleno Siglo de Oro español, al teatro musical, tanto a través de tonos a lo humano y a lo divino como de zarzuelas, entremeses y óperas. Innumerables obras en lengua castellana, dialectos y afines; profanas, religiosas y sacras; monódicas o polifónicas; danzas, sonetos, décimas, oficios religiosos, cantos sefardíes, ocupan un lugar de privilegio en el acervo cultural de la que durante el Renacimiento europeo fuera una de las principales superpotencias del planeta, con territorios anexados a la península ibérica que iban desde Filipinas hasta Chile: “el imperio donde nunca se pone el sol” de Felipe II Habsburgo.

El repertorio escogido para el presente registro pertenece a esa cultura que aún se sigue perpetuando en el tiempo dando maravillosos frutos musicales en España y en toda América Latina. Mientras que en los principales países europeos productores de música durante el renacimiento y el barroco (Italia, Francia, Alemania, Inglaterra) es muy difícil encontrar en nuestros días obras inéditas compuestas en esos períodos, en la península ibérica y en América Latina, por el contrario, continuamente se siguen descubriendo tesoros musicales que duermen en archivos de catedrales, monasterios y bibliotecas que dan al repertorio hispánico una constante actualidad. Este es el caso de varios tonos humanos del disco adjunto, en particular la pieza “Vaya de fiesta” del compositor español Juan Manuel de la Puente, que ha sido transcrita especialmente para la grabación por el musicólogo Javier Marín López.

Nos complace presentar este trabajo fruto de una larga trayectoria en común en el seno del grupo La Chimera donde, ambos intérpretes, hemos tenido la oportunidad de embebernos de estas maravillosas sonoridades que forman parte de nuestra cultura, de nuestra lengua castellana, que es la misma que aún cantan nuestros géneros folklóricos, siempre actuales y en continua evolución.

Eduardo Egüez

LAS CANCIONES PARA SOLISTA EN EL MUNDO HISPANO-AMERICANO (SS. XVI-XVIII): TRADICIONES AUTÓCTONAS VS. MODELOS IMPORTADOS

Javier Marín López

Universidad de Jaén

Como expresión melódica de un texto a través de la voz, la canción a solo (ya sea puramente vocal o con acompañamiento instrumental, asociada o no con la danza) constituye un elemento esencial e inseparable de la vida humana desde tiempos inmemoriales. Aunque de una manera genérica se entiende por “canción” cualquier música que se cante, el concepto se usa en un sentido más restringido para referirse a una composición musical, breve y sencilla, que consta de una melodía y un poema en verso entre los que se establecen variadas relaciones de correspondencia en términos de estructura y significado. Desde la Edad Media surgió un importante repertorio de canciones seculares en una gran variedad de formas musicales y literarias, pero no será hasta el siglo XV cuando se desarrolle una actitud más refinada hacia la declamación del texto y la ilustración musical de su contenido, en consonancia con los ideales renacentistas de expresión retórica. Partiendo de España y llegando a la América colonial, esta grabación presenta una variada muestra del repertorio cancionero para solista vocal con acompañamiento instrumental. Las obras seleccionadas se dividen en dos grandes bloques: por un lado, canciones profanas para voz y vihuela del siglo XVI; por otro, villancicos y tonos a lo divino y a lo humano, para solista con acompañamiento, compuestos por maestros españoles activos en el tránsito del siglo XVII al XVIII. Unas y otros evidencian la pluralidad y riqueza de técnicas compositivas, niveles de sofisticación literaria, contextos sociales y valores simbólicos de la canción solista en el mundo hispano-americano del Renacimiento al Barroco.

Al abrigo de los modelos humanistas descritos por Baltasar Castiglione en su influyente tratado *Il Cortegiano* (divulgado en España en 1534 en traducción de Juan Boscán), la práctica doméstica del “cantare alla viola per recitare” (es decir, canto recitado con acompañamiento de cordófonos de mango) se convertirá en un signo de distinción aristocrática que, además de proporcionar entretenimiento y placer, asumía una función educativa en el selecto entorno cortesano y burgués. En el ámbito peninsular dicha práctica, hasta entonces basada en una tradición oral e improvisada,

crystalizó en siete publicaciones impresas para vihuela editadas entre 1536 y 1576. Estos libros, que gozaron de una amplia difusión y rápidamente fueron embarcados al Nuevo Mundo, constituyen un hito en la historia de la música instrumental europea por la originalidad y calidad de sus contenidos; se ofrecen en este CD canciones de cinco de estas siete antologías. Con la excepción de “Romerico tú que vienes” de Juan Vázquez (obra conservada en el Cancionero musical de Palacio), “Si me llaman a mí” de Juan Vázquez (arreglada por Diego Pisador y publicada en su primer *Libro de música de vihuela*, Salamanca, 1552) y las piezas de Esteban Daça, el resto parecen ser canciones originales para voz y vihuela de mano.

Desde el punto de vista cronológico, el repertorio más temprano es el contenido en el *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El Maestro* de Luis Milán (Valencia, 1536), obra pionera de enorme trascendencia histórica por contener los primeros ejemplos, como género de música instrumental escrita, de lo que hasta entonces solo era una tradición improvisada de transmisión oral (como acredita la idiomática “Fantasía del octavo tono”) y las primeras canciones (veintidós en total) compuestas expresamente para voz y vihuela, de las que se incluyen dos muestras que Milán denomina “villancicos” y que acompaña de indicaciones de expresión: la canción de desamor “Toda mi vida hos amé” (en la que “el cantor ha de cantar llano y la vihuela algo apessa [*sic*, ¿aprisa?])” y “Sospiró una señora” (“el cantor puede hacer garganta [es decir, glosas improvisadas] y la vihuela ha de ir muy a [d]espacio”), esta última basada en un soneto italianizante del marqués de Santillana. Cabe señalar otras dos características distintivas del libro de Milán: la presencia de versiones alternativas glosadas por el acompañamiento vihuelístico y el uso de un sistema de escritura en tablatura italiana invertido, distinto al de los demás libros de vihuela impresos. Milán asigna la línea superior del hexagrama de la tablatura a la primera cuerda de la vihuela mientras que los restantes vihuelistas utilizan la notación italiana habitual, es decir, con la primera cuerda de la vihuela en la línea inferior del hexagrama. Otra curiosidad notacional (aunque este es un aspecto que *El Maestro* comparte con el resto de colecciones de vihuela) consiste en la incorporación de la melodía vocal en el mismo hexagrama de la vihuela mediante cifras coloradas, lo que implica que el cantante debía conocer la notación para vihuela y apunta al hecho de que era el propio vihuelista el que cantaba mientras tañía.

Con sus *Seis libros del Delphin* (Valladolid, 1538), dedicados al todopoderoso Francisco de los Cobos, secretario de estado del rey Carlos V, el vihuelista granadino Luis de Narváez evidencia la incardinación del repertorio instrumental hispánico con la estética de la nueva música italiana cultivada por *il divino* Francesco da Milano, a quien pudo conocer personalmente en Italia. Ejemplo privilegiado

de ellos son sus numerosas intabulaciones de polifonía vocal y sus catorce fantasías (de las que se brinda un ejemplo), fuertemente influenciadas por los recursos contrapuntísticos y de variación típicos de la densa polifonía franco-flamenca. Una de las piezas más conocidas de la colección es el emotivo romance de frontera “Paseábase el Rey moro”, basado en una melodía popular de gran sencillez glosada por la vihuela con una exquisita sensibilidad. Acorde con la tradición narrativa del género, el texto, ambientado en la Granada nazarí en proceso de reconquista, relata la angustia que produce en el rey Muley Hacén la pérdida de Alhama en 1482. Las colecciones de Pisador y Fuenllana también presentan versiones musicales de este texto, y es que en las antologías de vihuela, junto a las intrincadas intabulaciones de obras vocales de moda y a las abstractas fantasías nacidas de la práctica improvisatoria, había espacio para las formas tradicionales del romancero lírico, con su lento compás binario y su característico texto en la forma preferida de la métrica castellana, la cuarteta octosílaba, rematada en este caso por un verso suelto de lamento que actúa como estribillo: “*¡Ay, mi Alhama!*”.

El perfil profesional de Alonso Mudarra fue algo distinto al de Milán y Narváez. Tras trabajar algunos años en Guadalajara al servicio de la Casa Ducal del Infantado, se afincó en la Catedral de Sevilla donde llevó una ejemplar vida de canónigo desde 1546 hasta su muerte en 1580; su condición de vihuelista eclesiástico no debe sorprender ya que la vihuela –durante años asociada de manera exclusiva por la historiografía al ámbito civil y laico– figuraba con frecuencia en los inventarios de bienes de clérigos y era utilizada por ellos como forma de esparcimiento espiritual. Nada más llegar a Sevilla, Mudarra dio a las prensas sus *Tres libros de música en cifras para vihuela*, donde recopilaba “algunas migajas de tanto bueno como he visto en aquella Casa y en otras partes de España y en Italia”. Vemos, pues, que las prácticas transalpinas serán un referente para este vihuelista, cuyas canciones se basan en textos de autores clásicos como Ovidio o en eximios representantes de la nueva métrica italiana como Petrarca o Garcilaso de la Vega. El texto anónimo del villancico “Isabel, perdiste la tua faja” describe, en clave metafórica, la pérdida de la virginidad (la faja es aquí símbolo de la castidad), mientras que la bucólica canción “Claros y frescos ríos”, sobre un texto de Boscán (la autoría poética se señala en el índice del libro 3), narra de manera conmovedora la soledad del amante que se refugia en los elementos de la naturaleza para apaciguar la pena producida por la ausencia de su amada. Ambas piezas, representantes en el terreno literario de la lírica tradicional castellana y las nuevas formas italianizantes, respectivamente, hacen gala de un estilo *quasi* recitado que sitúa a Mudarra como uno de los principales precursores en el ámbito hispano de la monodía acompañada, típicamente barroca, del *recitar cantando*. No podía faltar en una grabación con repertorio vihuelístico la celebrísima “Guárdame las vacas”, nombre que en España se dio a la romanesca

y que acredita una venerada práctica de los vihuelistas renacentistas: la escritura de variaciones o *diferencias* sobre melodías populares basándose en patrones melódico-armónicos recurrentes. La romanesca adquirió una enorme popularidad entre los instrumentistas españoles e italianos de los siglos XVI y XVII y aun sigue viva en la música tradicional de los aguinaldos que se practica en el sureste peninsular.

El Parnasso (Valladolid, 1576) es la última colección impresa de música para vihuela. Su autor, Esteban Daça, compartía con Mudarra su elevada extracción social y la publicación de su obra en tres libros, el tercero de los cuales contenía una veintena de canciones profanas arregladas para vihuela y voz con indicación específica de su registro (“tiple” en su mayoría). Las evidencias disponibles apuntan a que la labor de Daça no fue tanto de compositor, sino de arreglista e intabulador: las piezas vocales no presentan atribución, pero un estudio de concordancias con libros de facistol ha revelado la autoría de aproximadamente la mitad de ellas (entre otros, de Rodrigo de Ceballos, Francisco Guerrero o Juan Navarro). Sí que son obras originales de Daça las veintidós fantasías, entre las que figuran cuatro “de pasos largos para desenvolver las manos” con algunos pasajes escalísticos de cierta dificultad, aunque al alcance de aficionados cultivados. Del repertorio vocal profano se han seleccionado dos ejemplos. “Gritos daba la morenica” constituye un ejemplo de villancico anónimo a cuatro voces del que se ha conservado una concordancia parcial en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid (Ms. 15411); la protagonista es una solitaria niña enamorada que grita al pie de un olivo haciendo temblar sus ramas (su estructura y vocabulario recuerda el universo poético de las *Tres morillas*, aunque su texto se ha modificado levemente en esta versión). La pieza que da título a esta grabación, “Ay fortuna cruel”, es un arreglo para voz y vihuela de una versión polifónica a cuatro voces de Pedro Ordóñez, quien se ha venido identificando con el cantor papal del mismo nombre que acabó sus días como maestro de capilla en la Catedral de Palencia. Su texto es un delicado lamento en forma de soneto que recurre al juego expresivo de incorporar interjecciones al inicio de los primeros versos; junto con “Ay mudo soy, hablar non puedo” –otro soneto también arreglado por Daça–, constituye el único testimonio de la ciencia musical de este prestigioso músico.

Frente a la popularidad del repertorio vihuelístico, bastante conocido y frecuentemente interpretado y grabado, el segundo bloque contiene una serie de tonos en el ubicuo compás ternario, algunos fonográficamente inéditos. Además, si la mayoría de los vihuelistas trabajaron al servicio de la principes cortesanos y miembros de la nobleza, los compositores de tonos y villancicos desarrollaron su actividad en algunas de las catedrales españolas más notables, al servicio de un estamento no menos

poderoso como era el de los príncipes de la Iglesia. El primero de ellos, cronológicamente hablando, es el gallego José Martínez de Arce (ca. 1662-1721), maestro de capilla de la Catedral de Valladolid, donde se conserva la mayor parte de su extenso catálogo, que se aproxima a las 900 obras (según la reciente catalogación realizada por Clara Mateo en el marco de su tesis doctoral). Ello permite seguir paso a paso el fascinante proceso de transformación de la música española en el cambio de siglo y la progresiva incorporación de elementos estilísticos de la música italiana (en realidad europea). El solo humano “¿Para qué son las iras?” no presenta atribución ni fecha, aunque la copia es autógrafa de Martínez de Arce, su probable compositor. La pieza presenta una estructura poético-musical convencional (estribillo y una sola copla escrita) y se encuentra anclada en la mejor tradición del repertorio dramático de la segunda mitad del siglo XVII (en muchas ocasiones interpretado dentro de la iglesia en versiones “a lo divino”); por ese motivo en esta versión se ha añadido una breve y poética introducción instrumental que subraya su carácter teatral. Resulta también reseñable en esta pieza la dimensión melódica del bajo, que muestra un elevado grado de integración con la parte vocal; el acompañamiento está a cargo de la guitarra barroca, acaso el más popular instrumento acompañante de los tonos humanos junto con el arpa.

La pervivencia de elementos estilísticos propiamente hispanos es igualmente notable en Juan Manuel de la Puente (1692-1753), autor vinculado profesionalmente a la Catedral de Jaén. Y es que, como otros maestros coetáneos, De la Puente era un compositor sincrético y absolutamente bilingüe a quien la asimilación de las nuevas tendencias venidas de Italia no le impidió seguir cultivando las formas tradicionales típicamente españolas, como ejemplifica su sabrosa tonada “Vaya de fiesta”. Dedicada al Santísimo Sacramento, es una obra de juventud compuesta por el autor en 1712, cuando contaba con apenas 20 años. Su forma poético-musical consiste en un estribillo y seis coplas (de las que se graban las cuatro primeras) que retratan de manera metafórica las distintas partes del cuerpo de Dios Sacramentado (rostro, ojos, voz, boca y manos). Tanto la poesía como la música presentan un tono popularizante estilizado, típico de los bailes cantados del Barroco hispano como las jácaras y los fandangos. La estructura métrica elegida es la seguidilla, forma poética predilecta de la lírica castellana (junto a la cuarteta octosílaba) y particularmente apta para la expresión de sentimientos populares. Por su parte, la música está en compás ternario, abunda en ritmos danzarios (subrayados por el rasgueado característico de la guitarra barroca) y hace uso del esquema armónico de cuatro notas conocido como cadencia frigía (en este caso sobre el La frigio/Re menor). Dicha secuencia se convirtió desde el siglo XVI en un elemento identitario de la sonoridad hispana pues, aunque conocida y utilizada por otros compositores europeos, fue cultivada de manera asidua y predilecta

por maestros activos en España y sus dominios ultramarinos, manteniéndose aún viva en multitud de géneros de la música popular de ambas orillas, así como en algunos complejos genéricos del flamenco como el fandango.

La grabación incluye también ejemplos procedentes de la América colonial. Junto a la erótica “Marizápalos” de Santiago de Murcia (1673-1739), conservada en una fuente mexicana y escuchada aquí en versión guitarrística, se registran dos piezas anónimas a solo, en el estilo en boga del Seiscientos hispano, conservadas en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco (Perú): el villancico “Que alegre se viste el ayre” para la Ascensión del Señor y el juguete navideño “Zagales los que me oyen”. A diferencia de lo que ocurría en los seminarios peninsulares, el de Cusco contaba con una capilla de música independiente con su propio maestro de capilla. La abundante presencia de música para comedias y obras teatrales (tanto sacras como profanas) es una de las características distintivas de este acervo y se vincula, de forma inequívoca, con la práctica cotidiana de representar obras teatrales con música en el ámbito seminarista. Para recrear de alguna manera ese contexto dramático, en ambas piezas se han agregado introducciones e intermedios instrumentales.

Luceros volad corred es un inspirado solo a la Asunción de María de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), músico extremeño que ejerciera durante muchos años como maestro de capilla de la Catedral de Lima. La pieza forma parte de un lote de composiciones de Torrejón conservadas en la Catedral de Guatemala y está fechada en 1718, no pudiendo precisarse si se trata del año de composición o de copia. Junto al tiple solista y al protocolario acompañamiento continuo “a la voz sola” hay una partichela para violón, que dialoga abiertamente con el tiple. La presencia de esta parte de violón obligado, de notable dinamismo, constituye un elemento de modernidad, aunque las frecuentes anacrusas, sínkopas y hemiolas, la ilustración musical de determinadas palabras como “volad”, “corred” (reforzada en eco por el violón) y la considerable economía de medios de las coplas son rasgos característicos del siglo XVII. La versión presente en el CD es una adaptación para canto con acompañamiento de guitarra, tocando el violón (una viola da gamba en la grabación), la parte del bajo para así reforzar su carácter cantáble y suplir las limitaciones de la guitarra en este sentido. Vemos, pues, que también en este solo de Torrejón –como en el resto de autores y obras reunidos en este CD– se produce un fructífero e integrador diálogo entre tradiciones autóctonas y modelos importados, fenómeno que adquirió su plenitud en la longeva canción solista, género poético-musical por excelencia y vehículo expresivo en el que confluyen todas las corrientes líricas del periodo.

EDUARDO EGÜEZ

Nace en Buenos Aires, ciudad donde realiza sus estudios de guitarra con Miguel Ángel Girollet y de composición en la Universidad Católica Argentina. Más tarde, en Europa, continua sus estudios de laúd en la Schola Cantorum Basiliensis (Suiza) bajo la guía del gran laudista Hopkinson Smith. Al mismo tiempo obtiene numerosos premios en prestigiosos concursos internacionales. Ya sea como solista, director de ópera barroca o acompañando artistas de fama internacional como Jordi Savall, Gabriel Garrido, Sol Gabetta o el recientemente desaparecido Claudio Abbado (Orquesta Mozart), recibiendo paralelamente elogios unánimes por sus grabaciones de Weiss, Bach o De Visée, Eduardo Egüez dedica una gran atención a sus raíces musicales y el folklore latinoamericano. De esta manera despliega una doble pasión a través de los proyectos de su grupo La Chimera, rindiendo honor tanto a Monteverdi o Caccini como a los ritmos y melodías de su país. El primer álbum para el label La Música, la « Misa de Indios / Misa Criolla » se ubica entre los grandes logros discográficos de estos últimos años. Actualmente enseña laúd y bajo continuo en la universidad de música de Zurich, ZHdK (Suiza).

BÁRBARA KUSA

Originaria de San Luis, Argentina, luego de haber transcurrido su juventud en su ciudad natal, se traslada en el 1993 a Buenos Aires donde estudia canto y dirección coral obteniendo su diploma en la Universidad Católica Argentina. En el 2004 continua sus estudios de música antigua en Francia donde se perfecciona en la « École Nationale de Musique » de Pantin bajo la guía de Alex de Valera y Hélène Dauphin. Allí obtiene el título DEM en música antigua. A continuación se perfecciona en canto con Renata Parussel en Würzburg – Alemania. Durante sus primeros años en Francia participa en numerosos cursos y masterclasses con Monique Zanetti, Jean-Claude Malgoire, Max Von Egmond, Jordi Savall, entre otros. Desde el 2005 es profesora de canto y dirección coral en el “CRC de Bry sur Marne” y en el “Conservatoire d’Arcueil”. Su repertorio abarca desde la música antigua hasta la contemporánea pasando por el lied, la ópera y el oratorio barroco, clásico y romántico. Actualmente es frecuentemente invitada a exhibirse junto a grupos de fama internacional como el Ensemble Elyma (Gabriel Garrido, Suiza), La Chimera (Eduardo Egüez, Italia), Coral Cantiga (Josep Prats, España), Ensemble Entheos (Benoît Damant), Il Festino (Manuel de Grange), Canticum Novum (Emmanuel Bardon), Ensemble Coulicam (Mario Raskin) y Cronexos (Francia).

ABOUT “AY FORTUNA CRUEL”

In the vast universe of songs with accompaniment in what we refer to as “early music” today the Hispanic world left us an invaluable legacy: from medieval *cantigas* of Alfonso el Sabio to Cancioneros de Palacio, Upsala, Medinaceli, Colombina, just to name a few, through 16th century vihuela literature and ultimately the musical theater of the Spanish Golden Age, with both *tonos a lo humano* and *tonos a lo divino* as well as *zarzuelas*, *entremeses*, and operas. Countless works in Spanish, its dialects and related languages – secular, religious and sacred; monodic and polyphonic; dances, sonnets, *décimas*, church services, Sephardic songs – all occupy a privileged position in the cultural heritage of what was one of the main superpowers on the planet during the European Renaissance, with territories from the Philippines to Chile annexed to the Iberian Peninsula. It was Philip II of Habsburg’s “Empire where the sun never set”.

The repertoire chosen for this recording is part of this culture, which still lives on in time, bearing splendid musical fruit in Spain and through Latin America. Whereas nowadays it is hard to find unpublished works from the Renaissance and Baroque eras in the European countries that produced much of the music during these periods (Italy, France, Germany, England), in contrast, on the Iberian Peninsula and in Latin America untouched musical treasures continue to be discovered in the archives of cathedrals, monasteries, libraries, constantly replenishing the Spanish musical repertoire. This is the case with many *tonos humanos* on this CD and in particular with “Vaya de fiesta” by the Spanish composer Juan Manuel de la Puente, which was transcribed especially for this recording by the musicologist Javier Marín López.

We are pleased to present this work, the fruit of a long shared journey by ensemble La Chimera, during which both performers had the opportunity to soak up these magnificent sounds that are part of our culture, our Spanish language – the same language that is still used in our folk genres, always keeping with the times and continuously evolving.

Eduardo Egüez

THE SONGS FOR SOLO VOICE IN THE HISPANO-AMERICAN WORLD (16TH – 18TH C.): AUTOCHTHONOUS TRADITIONS VS. IMPORTED MODELS

Javier Marín López

Universidad de Jaén

As a melodic expression of a text through a voice, songs for solo voice (only vocal or with instrumental accompaniment, with or without dance) are an element that has been both the essence and an inseparable part of human existence since time immemorial. Although in a generic way a “song” implies any music that is sung, in a more restricted sense the concept refers to a musical composition, short and simple, consisting of a melody and a poem in verse, which are related in various ways in their structure and meaning. Starting from the Middle Ages, an important repertoire of secular songs began to emerge in a great variety of musical and literary forms, but it was not until the 15th century that the approach to the declamation of text and the musical portrayal of its content started to become more sophisticated in consonance with the rhetorical expression ideals of the Renaissance. On a journey from Spain to Colonial Spanish America, this recording presents a varied selection from the repertoire of songs for solo voice with instrumental accompaniment. The chosen works are divided into two main parts: on the one hand, 16th century secular songs for voice and vihuela; and on the other hand, *villancicos* and *tonos a lo divino* and *tonos a lo humano* for solo voice with accompaniment, composed by Spanish masters active in the late 17th and early 18th centuries. Both parts evidence the diversity and richness of compositional techniques, literary sophistication levels, social contexts, and symbolic values of the song for solo voice in the Hispano-American world of the Renaissance and Baroque periods.

Under the protection of the humanist models described by Baldassare Castiglione in his influential treaty *Il Cortegiano* (published in Spain in 1534, translated by Juan Boscán), the domestic practice of “*cantare alla viola per recitare*” (recited song accompanied on chordophones with a neck) would turn into a sign of aristocratic distinction, which, in addition to providing entertainment and pleasure, assumed an educational function in select courtier and bourgeois circles. In Peninsular Spain, this practice, based on oral and improvised tradition up until then, was registered in seven printed

publications for vihuela, edited between 1536 and 1576. These books, which enjoyed wide dissemination and quickly made it to the New World, are a milestone in the history of European instrumental music due to the original nature and quality of their content; songs from five of these seven anthologies are featured on this CD. With the exception of “Romerico tú que vienes” by Juan del Encina (a work from *Cancionero musical de Palacio*), “Si me llaman a mí” by Juan Vázquez (arranged by Diego Pisador and published in his first *Libro de música de vihuela*, Salamanca, 1552), and the pieces by Esteban Daça, all others appear to be original songs for voice and vihuela.

From the chronological point of view, the earliest repertoire is that of *Libro de música de vihuela de mano*. *Intitulado El Maestro* by Luis Milán (Valencia, 1536), a pioneering work of immense historical importance because it contains the first examples, such as the written instrumental music genre, of what was solely an improvised oral tradition until then (as evidenced by the idiomatic “Fantasía del octavo tono”) and the first songs (twenty-two in total) composed specifically for voice and vihuela. This CD features two of these latter pieces, titled “*villancicos*” by Milán, which are accompanied by expression markings: the song of disaffection “Toda mi vida hos amé” (which “the singer should sing as a plainsong and the vihuela play somewhat *apessa* [sic: swiftly?])” and “Sospiró una señora” (“the singer can do throat articulation [i.e., improvised diminutions] and the vihuela has to go very slowly”). The latter song is based on a sonnet in Italian style by Marquis of Santillana. Two other distinct characteristics of Milán’s book are worth mentioning: the presence of alternative diminution versions for accompaniment on the vihuela and the use of the inverted Italian tablature notation system, different from other printed books for vihuela. Milán assigns the top line of the six-line tablature to the first string of the vihuela, whereas the other vihuelists used regular Italian notation, i.e., with the first string of the vihuela on the bottom line of the six-line tablature. Another curiosity of the notation (although *El Maestro* shares this aspect with the rest of the collections for vihuela) is the incorporation of the vocal melody in the vihuela tablature using colored figures, which implies that the singer could read vihuela notation and points to the fact that it was the vihuelist himself who sung while playing.

In his *Seis libros del Delphin* (Valladolid, 1538), dedicated to the almighty Francisco de los Cobos, Secretary of State under Emperor Charles I of Spain, Luis de Narváez, the vihuelist from Granada, testifies to the adoption by the Hispanic instrumental repertoire of the new Italian music esthetic cultivated by *il divino* Francesco da Milano, whom he had the opportunity to meet in person in Italy. Exceptional examples from these books are his numerous intabulations of vocal polyphony and his

fourteen *fantasías* (one of which is part of this CD), heavily influenced by contrapuntal and variation techniques typical of the dense Franco-Flemish polyphony. One of the most well-known pieces from the collection is the emotional *romance de frontera* “Paseábase el Rey moro”, based on a very simple popular melody, with exquisitely delicate diminutions for the vihuela. In keeping with the narrative tradition of the genre, the text set in Nasrid Granada during the *Reconquista* relates the anguish of Abu l-Hasan Ali after he lost Alhama in 1482. The collections of Pisador and Fuenllana also contain musical versions of this text, and the reason is that vihuela anthologies, alongside the intricate intabulations of vocal works in fashion at the time and the abstract *fantasías* born out of the improvisational practice, had room for the more traditional forms of Spanish lyrical romance, with its slow double meter and its characteristic text in the preferred Spanish poetic meter, the *cuarteta octosílaba*, ending in this case with a single-standing verse of lamentation that is used as a refrain: “¡Ay, mi Alhama!”.

The professional life of Alonso Mudarra was somewhat different from those of Milán and Narváez. After working in Guadalajara for several years in the service of the House of the Duke of the Infantado, he established himself in Seville Cathedral, where he led an exemplary life of a canon from 1546 until his death in 1580; the fact that he was an ecclesiastic vihuelist should not be surprising, since the vihuela – for years associated exclusively with the civil and laic sphere by historiographers – frequently appeared in the clergy’s inventory of assets and was used by them as a form of spiritual recreation. Immediately after arriving in Seville, Mudarra published his *Tres libros de música en cifras para vihuela*, a collection of “some crumbs of all the good things I saw in that House and in other parts of Spain and Italy”. So we see that the transalpine practices would be a reference for this vihuelist, whose songs are based on texts by classic authors, such as Ovid, or by distinguished representatives of the new Italian meter, such as Petrarca or Garcilaso de la Vega. The text of the *villancico* “Isabel, perdiste la tua faza”, by an anonymous author, describes, in metaphorical terms, the loss of virginity (here, the belt is a symbol of chastity), whereas the pastoral song “Claros y frescos ríos”, set on a text by Boscán (the authors of the poems are listed in the index to Book 3), movingly tells the story of a lover in solitude, taking refuge in nature’s elements to soothe the pain caused by the absence of his love. The two pieces, representative of the literary field of traditional Spanish poetry and of the new forms in Italian style, respectively, demonstrate a *quasi*-recited style that makes Mudarra one of the main precursors in the Hispanic world of the typically Baroque accompanied monody, the practice of *recitar cantando*. A recording of vihuela repertoire would not be complete without the celebrated “Guárdame las vacas”, a title that was given to the *romanesca* in Spain, which attests to a

revered practice of Renaissance vihuelists: the writing of variations or *diferencias* on popular melodies based on recurrent melodic and harmonic formulas. The *romanesca* became extremely popular among Spanish and Italian instrumentalists in the 16th and 17th centuries and it is still alive in the traditional music of *aguinaldo* practiced in the peninsular southeast.

El Parnasso (Valladolid, 1576) is the last printed collection of music for vihuela. Its author, Esteban Daça, just as Mudarra, was of high social extraction and published his works in three books, the third of which contained twenty secular songs arranged for vihuela and voice with specific register marking (mostly “soprano”). Available evidence indicates that Daça’s work was not so much in composing, but in arranging and intabulating: the vocal pieces are not attributed, but a comparison study with polyphonic books revealed the authors of approximately half of them (Rodrigo de Ceballos, Francisco Guerrero, and Juan Navarro, among others). However, the twenty-two *fantasías* are original works by Daça, which include four “with big jumps to exercise the hands” with some relatively difficult scale passages, although within the reach of cultivated amateurs. Two examples were selected from secular vocal repertoire. “Gritos daba la morenica” is a *villancico* for four voices by an anonymous author and a partial match of it is preserved in the Museum of Lázaro Galdiano in Madrid (Ms. 15411); the protagonist is a lonely young girl in love, who screams at the foot of an olive tree, making its branches tremble (the structure and vocabulary reminds of the poetic universe of *Tres morillas*, although the text has been slightly modified in this version). The piece that lends its name to this recording, “Ay fortuna cruel”, is an arrangement for voice and vihuela of a polyphonic version for four voices by Pedro Ordóñez. He was identified as the Papal singer by the same name who served as *maestro de capilla* in Palencia Cathedral until the end of his life. The text is a delicate lament in sonnet form, which uses the expressive trick of incorporating interjections in the beginning of the first few verses; together with “Ay mudo soy, hablar non puedo”, another sonnet arranged by Daça, it is the only written record of the musical skill of this illustrious musician.

In contrast to the popularity of the vihuela repertoire, fairly well-known and frequently performed and recorded, the second part contains a series of *tonos* in the ubiquitous triple meter, some recorded now for the first time. Furthermore, while most of the vihuelists worked in the service of the princes of the court and the nobility, the composers of *tonos* and *villancicos* were active in some of the most important cathedrals in Spain, that is, in the service of an establishment no less powerful: the princes of the Church. The first of these, chronologically speaking, was the Galician José Martínez de Arce (ca. 1662–1721), in the service of Valladolid Cathedral, where most of his extensive catalogue

of nearly 900 works (according to the recent catalogue put together by Clara Mateo in the scope of her doctoral thesis) is preserved today. This enables us to retrace step-by-step the fascinating transformation of Spanish music at the turn of the century and the progressive incorporation of elements from the Italian (or actually European) music style. The *solo humano* “¿Para qué son las iras?” bears neither an attribution nor a date, although the copy is an autograph of Martínez de Arce, who likely composed it. The piece has a conventional poetic and musical structure (a refrain and just one written *copla*) and it is anchored in the best traditions of the dramatic repertoire of the second half of the 17th century (on many occasions performed in church in the “*a lo divino*” version); this explains why this recording contains an added short poetic instrumental introduction that emphasizes its theatrical character. Another noteworthy aspect of this piece is the melodic dimension of the bass, which demonstrates a high degree of integration with the vocal part; the accompaniment is entrusted to the Baroque guitar, which happens to be the most popular accompaniment instrument in *tonos humanos* together with the harp.

The continued presence of truly Hispanic stylistic elements is equally notable in the work of Juan Manuel de la Puente (1692–1753), an author professionally linked to Jaén Cathedral. In particular, just as other masters who were his contemporaries, de la Puente was a syncretic and completely bilingual composer, who was not prevented by the assimilation of new Italian traditions from continuing to cultivate typically Spanish, traditional forms, as illustrated by his delightful *tonada* “Vaya de fiesta”. Dedicated to the Blessed Sacrament, this work is from the author’s early days, composed in 1712 when he was just 20 years old. Its poetic and musical form consists of a refrain and six *coplas* (the first four of which were recorded), portraying in a metaphoric way the different parts of the sacramentalized body of Christ (face, eyes, voice, mouth, and hands). Both the poetry and the music are characterized by the popular style typical of the sung dances of the Hispanic Baroque such as the *jácara* and the *fandango*. The chosen metric structure is the *seguidilla*, a favorite poetic form in Spanish poetry (alongside the *cuarteta octosílaba*) particularly suitable for expressing popular sentiments. In turn, the music is in triple time, full of dance rhythms (stressed by the typical strumming of the Baroque guitar), and uses the four-note harmonic figure known as the phrygian cadence (in this case in A phrygian/d minor). Since the 16th century, this sequence became the defining element of the Hispanic sonority, because, although it was known and used by other European composers, it was frequently preferred by the masters active in Spain and its overseas territories, and it is still alive in various genres of popular music on both sides of the Atlantic and in some elaborate standard flamenco forms, such as the *fandango*.

The recording also features examples from Colonial Spanish America. Alongside the erotic “Marizápalos” by Santiago de Murcia (1673–1739), preserved in a Mexican source and presented here in a version on guitar, there are two solo pieces by anonymous composers in the style in fashion in the 1600s in the Hispanic world, preserved in the Seminary of San Antonio Abad in Cusco (Peru): the *vilancico* “Que alegre se viste el ayre” for the Lord’s Ascension and the Christmas-time song “Zagales los que me oyen”. Unlike the situation in seminaries in Peninsular Spain, the one in Cusco had an independent *capilla de música* with its own *maestro de capilla*. The abundant presence of music for comedies and theatrical works (both sacred and secular) is one of the distinctive characteristics of this repertoire, and it is unequivocally linked to the everyday practice of putting on theatrical works with music in the seminary. To recreate this dramatic setting in some manner, instrumental introductions and interludes were added in both pieces.

“Luceros volad corred” is an inspired solo for the Assumption of Mary by Tomás de Torrejón y Velasco (1644–1728), a musician from Extremadura, who was *maestro de capilla* in Lima Cathedral for many years. The piece is part of a batch of compositions from Torrejón, preserved in Guatemala Cathedral, and dates to 1718, although it could not be determined whether this is the year of composition or the date of the copy. Together with the soprano soloist and the formal continuo accompaniment “of the solo voice”, there is a small part for *violón* in open dialogue with the soprano. The presence of this rather dynamic part for the obbligato *violón* is a modern element, although the frequent pickups, syncopes and hemiolas, the musical illustration of certain words, such as “*volad*”, “*corred*” (reinforced in echo by the instrument), and the considerable economy of means of the coplas are characteristic features of the 17th century. The version recorded for this CD is an adaptation for voice with accompaniment on guitar, with the *violón* (a viol in the recording) playing the bass part to reinforce its cantabile character and make up for the limitations of the guitar in this sense. So we see that, much like the rest of the authors and works compiled for this CD, this solo by Torrejón results in a fruitful and integrating dialogue between autochthonous traditions and imported models, a phenomenon that reached its full prime in the long-lived songs for solo voice, a poetic and musical genre *par excellence* and a means of expression in which all the lyrical movements of the period converged.

EDUARDO EGÜEZ

Born in Buenos Aires, Argentina, where he studied guitar with Miguel Ángel Girollet and composition in the Catholic University of Argentina. Later on, in Europe, he pursued further studies on the lute in Schola Cantorum Basiliensis (Switzerland) with the great lute player Hopkinson Smith. During this time, he was the winner of various prestigious international competitions. Parallel to his intense career as a soloist, directing baroque opera or accompanying internationally-renowned artists, such as Jordi Savall, Gabriel Garrido, Sol Gabetta or the recently deceased Claudio Abbado (Orquestra Mozart), as well as recording widely-acclaimed CDs of the music of Weiss, Bach, and De Visée, Eduardo Egüez dedicates much attention to his musical roots and Latin American folklore. In this way, in the projects of his ensemble La Chimera he pursues two passions at once, paying his respects both to Monteverdi or Caccini and to the rhythms and melodies of his country. The first album for La Música label entitled “Misa de Indios / Misa Criolla” is among the greatest recording successes in recent years. He currently teaches lute and figured bass in the Zurich Music Academy ZHdK (Switzerland).

BÁRBARA KUSA

Born and raised in San Luis, Argentina, she moved to Buenos Aires in 1993 to study singing and choral conducting, graduating from the Catholic University of Argentina. In 2004, she continued her studies in early music at the École Nationale de Musique de Pantin in France under the guidance of Alex de Valera and Hélène Dauphin, graduating with a DEM degree in Early Music. This was followed by advanced singing training with Renata Parussel in Würzburg, Germany. During her first few years in France she participated in various courses and masterclasses with Monique Zanetti, Jean-Claude Malgoire, Max Von Egmond, Jordi Savall, and others. Since 2005, she has taught singing and choral conducting at the CRC de Bry sur Marne and the Conservatoire d’Arcueil. Her repertoire ranges from early to contemporary music, encompassing lieder, as well as baroque, classical and romantic operas and oratorios. She now frequently performs with internationally-renowned groups, such as Ensemble Elyma (Gabriel Garrido, Switzerland), La Chimera (Eduardo Egüez, Italy), Coral Cantiga (Josep Prats, Spain), Ensemble Entheos (Benoit Damant), Il Festino (Manuel de Grange), Canticum Novum (Emmanuel Bardon), Ensemble Coulicam (Mario Raskin), and Cronexos (France).



Enregistrement les 29, 30 juin et 1^{er} juillet 2016 au Temple Saint-Pierre, Paris

Instruments :

Vihuela Nicanor Oporto, Valdivia, Chile 2015

Guitare baroque Peter Biffin, Armidale, Australia 1994

Direction artistique, prise de son, montage : François Eckert

Photos : © Philippe Matsas (Bárbara Kusa, Eduardo Egüez), © Leemage

Livret : Javier Marín López

Traductions : The Eloquent Words (anglais), Luz Cosset (français)

© La Música pour l'ensemble des textes et traductions

Création graphique : Fred Michaud

Coordination éditoriale : Claire Vachon

Remerciements : Excmo. Cabildo Catedral de Jaén

La Música SAS

Philippe Maillard

21, rue Bergère

75009 Paris

www.lamusica.fr

© Les Concerts Parisiens © La Música LMU006