





SIRVIÓ ESTA MAÑANA EL ALBA

Música española y latinoamericana de los siglos XVII y XVIII

- | | |
|---|---|
| 1. En el Valle del Egido (3:29) ✨
<i>Romance</i>
Diego Gómez de la Cruz, (ca. 1550 - 1618)
Texto: Luis de Góngora y Argote | 8. Il Spiritilo Brando (1:17)
Andrea Falconieri |
| 2. Achas (2:24)
<i>Danza</i>
Lucas Ruiz de Ribayaz y Foncea, (1626)
“Luz y Norte Musical...”, 1677 | 9. Sirvió esta mañana el Alba (2:18)
<i>Romance</i>
Juan de Arañés, (15?? - ca. 1649)
Cancionero de la Casanatense, pp. 54 - 55 |
| 3. °Ay que sí, ay que no! (2:18)
<i>Tono humano</i>
Juan Hidalgo, (ca. 1616 - 1685) | 10. Adagio (3:14) ✨
Anónimo, (Perú, s. XVIII)
Libro de Zifra |
| 4. Por la puente, Juana (5:40) ✨
<i>Romance</i>
Anónimo, (s. XVII)
Cancionero de Turín | 11. Quando muere el Sol (3:29)
Sebastián Durón, (1660 - 1716)
Romanze a Xto. Crucificado
Archivo Capitular Catedral de Bogotá |
| 5. Brando dicho el melo (1:20)
Andrea Falconieri, (1585 - 1656)
“Il primo libro de Canzone...”, 1650 | 12. Correntes à 2 N° 5 (1:42)
Bartolomé de Selma y Salaverde,
(ca. 1595 - ca. 1638) |
| 6. Corrente dicha la Cuella (1:25)
Andrea Falconieri | 13. Gagliarda à 2 (1:25)
Bartolomé de Selma y Salaverde |
| 7. Oigan, escuchen, atiendan (3:35)
<i>Jácara</i>
Manuel de Mesa y Carrizo, (ca. 1725 - 1773)
Jacarilla a tres para la Concepción de Nuestra Señora | 14. Al dormir el Sol en la cuna del Alva (6:09) ✨
<i>Villancico</i>
Sebastián Durón |
| | 15. Corriente dicha La Mota (1:07)
Andrea Falconieri |

16. Disfrazado de Pastor (3:50)

Tonada

Juan Hidalgo

Tonada sola de Octavo Tono

De la Zarzuela “Los Juegos Olímpicos”, 1673

17. Correntes à 2 N° 3 (1:06)

Bartolomé de Selma y Salaverde

18. Corazón causa tenéis (3:14)

Tono a lo divino

Sebastián Durón

Tonada sola con flautas para contralto

**19. La Suave melodía
y su Corrente** (2:40)

Andrea Falconieri

20. Detente asombro veloz (2:05)

Villancico

José Cascante (hijo), (ca. 1646 - 1702)

Villancico a San Nicolás de Tolentino

Archivo Capítular Catedral de Bogotá

21. Guastala (1:37)

Anónimo, (México, s. XVIII)

ms. 1560 Biblioteca Nacional de México

**22. Peynándose estava
un Olmo** (2:32)

Tono

Juan Hidalgo

De la Zarzuela “Los celos hacen estrellas”,

1672

**23. Vengan que lo plegona
la Negla** (4:32)

Villancico negro

Anónimo, (Bogotá, 1702)

Negro de Navidad

Villancico al Nacimiento Negro

Archivo Capítular Catedral de Bogotá



ALBA SONORA

Alicia Santos

Soprano

Sebastián Mariño

Barítono

Ana María Rodríguez

Flautas dulces

Julián Navarro*

Guitarra barroca y Jarana 🎸

Sebastián Vega Q.

Tiorba

Con la participación de:

Andrés Silva** – *Tenor* 🎵

Grabado en:

Capilla de Nuestra Señora del Topo

Catedral Primada de Bogotá, Colombia

abril 24, 25 y 26 – agosto 16 y octubre 24

de 2008

Producción: Ensemble Alba Sonora

Ingeniero de Sonido: Pablo Miranda

Asistente: Alexis Ledesma

Edición musical y mezcla: Pablo Miranda

Fotografía: Natalia Escallón, Sebastián Mariño

y Sebastián Vega

Ilustración y diseño: María Cristina Olivar

**Profesor Departamento de Música- Universidad del
Norte- Barranquilla*

***Profesor Departamento de Música- Universidad de
los Andes- Bogotá*

Portada:

Plato (detalle) Artesanía de Talavera de la

Reina, España

Fotografía: Sebastián Vega Q.

Interior:

Carátula libro y pág. 16

Detalle retablo Altar Mayor, Templo Parroquial

Villa de Leyva.

Página 2 y Página 26

“Un ángel” y “El Niño Dios”

Dibujos de Gregorio Vásquez Arce y Ceballos

(1638 – 1711)

Museo de Arte Colonial. Bogotá

Página 42 y 47

Detalle fresco y detalle techo del coro

Museo-Iglesia Santa Clara. Bogotá

© 2011 Ensemble Alba Sonora

Impreso en Colombia

Contacto

Sebastián Mariño

(+57 1) 274 9859 - Bogotá, Colombia

(+041) 789 216822 - Suiza.

zazzerino@gmail.com

Sebastián Vega Q.

Tel. (+57 1) 249 1436 – 481 7978 - Bogotá,

Colombia

bastianlaudista@gmail.com

<http://www.albasonora.com>

INSTRUMENTOS

Vientos:

Flauta dulce contralto, copia de Jean-Hyacinth-Joseph Rottenburgh (Bruselas, 1672-1765), manufactura de Hermann Moeck, Celle, Alemania, 2000.

Flauta dulce soprano, copia de Jean-Hyacinth-Joseph Rottenburgh (Bruselas, 1672-1765), manufactura de Hermann Moeck, Celle, Alemania, 1996.

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

Flauta dulce bajo, copia de Jean-Hyacinth-Joseph Rottenburgh (Bruselas, 1672-1765), manufactura de Hermann Moeck, Celle, Alemania, 1981.

Cuerdas:

Guitarra barroca, Patrick Hopmans, España, 2000.

Guitarra barroca, Jaume Bosser, 2004
Jarana, Anastasio Utrera, 2008

Tiorba francesa, Nicanor Oporto, Valdivia
– Chile, 2005.

Agradecimientos:

Al Padre Astolfó Moreno por su invaluable apoyo al permitirnos hacer la grabación en los “suigeneris” horarios de la noche y la madrugada y por consiguiente, estar atento al alba, cuando terminábamos las jornadas de grabación. Al Padre César Nieto por apoyar este proyecto. A María Leonor por sus indispensables, bien preparados y exquisitos refrigerios. A Cata por el delicioso hummus. A nuestras familias por el incondicional apoyo para poder hacer realidad el sueño de esta producción discográfica. A Daniel Zuluaga, *Tunil*, por su compromiso y diaphanidad en la elaboración de las notas que acompañan este disco. A Carlos Serrano por su generosa colaboración al hacer fiel traducción de todos los textos al inglés y a Luis Fer Zapata por sus valiosísimos comentarios y correcciones de estilo, redacción y forma.

A María Cristina por su paciencia en las infinitas correcciones de diagramación y texto del libreto, a Pablo por su buen criterio como ingeniero y músico. Finalmente a Jairo Serrano por su invaluable ayuda idiomática de última hora.

Ensamble Alba Sonora

El ensamble de música antigua Alba Sonora fue creado en 2002 con el objetivo de interpretar música del Renacimiento y el Barroco, centrando su actividad en el repertorio latinoamericano y español. Sus integrantes desempeñan una labor constante en el estudio, investigación e interpretación de la música antigua.

Alba Sonora se ha presentado en distintos auditorios, bibliotecas, salas de conciertos e iglesias de Bogotá y el país, entre los que se cuentan el auditorio de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, el Museo de Arte Colonial, el Museo Nacional, la Capilla del Sagrario y la Catedral de Bogotá. El ensamble ha sido elegido en varias oportunidades para participar en el ciclo de conciertos “Jóvenes Músicos Javerianos” organizado por la Universidad Javeriana, el ciclo de “Grupos Universitarios” organizado por la Universidad Jorge Tadeo Lozano y en la “Semana del Barroco Español” organizada por la Embajada de España. En 2008 fue seleccionado dentro de la “Serie de Jóvenes Intérpretes” de la sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango, mostrando un trabajo de alta calidad en la interpretación de la música antigua en Colombia.

Adicionalmente el ensamble ha participado en clases magistrales y talleres con destacados músicos y agrupaciones como Música Ficta de Colombia, el tenor venezolano Carlos Godoy y el tenor francés Raphaël Boulay. Algunos de sus integrantes se han formado con maestros de la prestigiosa Schola Cantorum Basiliensis de Suiza, y otros en diferentes escuelas de Europa y Estados Unidos.

SIRVIÓ ESTA MAÑANA EL ALBA

Música española y latinoamericana de los siglos XVII y XVIII

Daniel Zuluaga

El panorama musical de España y sus colonias en los siglos XVI a XVIII es comparable en riqueza a la extensión misma del reino, que abarcó grandes fragmentos de Italia y Flandes, casi la totalidad del continente americano y partes del sudeste asiático. La riqueza de las Américas no fue sólo material sino también cultural, y un vasto intercambio musical fluyó en ambas direcciones. Su importancia en el desarrollo musical de las corrientes estéticas europeas de vanguardia es indiscutible, si bien los detalles son relativamente nebulosos, dadas las características de transmisión de gran parte de este material musical. Como un ejemplo de este desarrollo podemos citar el hecho de que casi la totalidad del repertorio vocal español que sobrevive de los albores del siglo XVII, se encuentra en cancioneros musicales manuscritos. Uno de estos manuscritos es hoy conocido como el *Cancionero de la Sablonara*, en honor al “scriptor” de la Capilla Real Española, Claudio de la Sablonara, quien recopiló y copió los contenidos del cancionero alrededor de 1625 para Wolfgang Wilhelm, Duque de Baviera y Conde de Neuburgo, en las postrimerías de la visita de éste a la Corte de Madrid. Según las palabras de Sablonara, esta colección recoge los “*mejores tonos que se cantan en esta corte*,” e incluye obras de los compositores más importantes de ella, entre los que se encuentran Juan Blas, Mateo Romero (el flamenco Matthieu Rosmarin, también conocido como *Maestro Capitán*) y Diego Gómez.

Violinista y cornetista, además de compositor, Diego Gómez de la Cruz (ca.1550 - 1618) trabajó para la Capilla Real como instrumentista hasta 1617, cuando perdió la vista. El *Tono En el valle del Egido*, una de tan sólo tres composiciones de Gómez que hoy se conocen, es un *Romance* con estribillo a tres voces sobre un texto pastoril de Luis de Góngora y Argote. Esta obra es típica de la polifonía profana española de la época, la cual cultivó formas poéticas genuinamente autóctonas de tipo ligero y las refinó mediante un

tratamiento musical más elaborado a nivel de contrapunto y armonía. El tono picaresco del texto, que narra cómo la pastorcilla Menga busca los “corales” que ha perdido, con beso como recompensa para quien finalmente los halle, es característico de los *Romances pastoriles* popularizados por Góngora y Lope de Vega. Aunque algo menos picaresco, el *Romance Por la puente Juana* es en cualquier caso otro ejemplo excelente de la poesía amatoria ligera, tan en boga en las primeras décadas del siglo XVII. El admirador secreto de la protagonista se deshace en elogios con bellas metáforas donde la naturaleza refleja su belleza como espejo, al tiempo que le recrimina de manera directa su indecisión en asuntos de amores, advirtiéndole que la primavera pasará y ella marchitará, ya que el tiempo pasa como el agua. Este *Romance* es anónimo, como casi la totalidad de las obras contenidas en la colección de donde proviene, el *Cancionero de Turín*, considerado como el más antiguo que se conoce de aquellos que pertenecen al barroco español temprano, y el cual se estima fue recopilado en la última década del siglo XVI. A diferencia del *Cancionero de la Sablonara*, poco se conoce acerca del *Cancionero de Turín*, nombre que simplemente indica la biblioteca donde hoy reside. Es posible conjeturar el origen de dicho manuscrito en la gran afición del Príncipe del Ducado de Saboya, Carlos Manuel I, por el arte y la música española. El otro *Romance* de comienzos del siglo XVII que aquí se incluye y que da título a este disco, *Sirvió esta mañana el alba*, tiene un origen bastante menos incierto. Obra del compositor catalán Juan de Arañés (+1649), este hace parte de un primer libro de *Tonos y Villancicos* que Arañés publicó y que desafortunadamente no ha sobrevivido. Un segundo volumen de obras suyas, el *Libro segundo de tonos y villancicos*, fue publicado en Roma en 1624, durante su estadía allí como músico de la Capilla de Ruy Gómez de Silva y Mendoza, embajador español ante la Santa Sede. La obra, otro *Romance* con estribillo a tres voces, es una de seis composiciones suyas pertenecientes a dicho primer volumen que se encuentran en otro cancionero musical, el *Cancionero de la Casanatense*. El texto incluye referencias a personajes mitológicos, en este caso Febo, más como una convención poética que como una referencia clásica al estilo de los romances renacentistas, ya que la temática no deja de ser de carácter amatorio ligero. El objeto amoroso del romance, la pastora Belisa, es otra referencia que, dada la autoría incierta del texto, es sin duda mera convención: en la poesía de Lope de Vega, Belisa era un anagrama de Isabel, en referencia a Isabel de Urbina, su esposa.

Casi la totalidad de la información que hoy se conoce acerca de Lucas Ruiz de Ribayaz (fl. segunda mitad del siglo XVII) proviene de su libro titulado *Luz y Norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa*, un método para aprender la guitarra y el arpa sin necesidad de maestro, publicado en Madrid en 1677. Se estima que Ruiz de Ribayaz viajó a Perú en ese mismo año como parte del séquito musical del Conde de Lemos, del cual también hacía parte Tomás de Torrejón y Velasco, compositor de *La Púrpura de la Rosa*, la primera ópera escrita en la América colonial. El contenido musical de *Luz y Norte* consiste fundamentalmente en *danzas y bailes* españoles del período e incluye, sin adjudicación alguna, obras de otros músicos contemporáneos suyos como Andrés Lorente y Gaspar Sanz. Las **Achas**, también conocida como la *Danza del Hacha*, era ya a mediados del siglo XVII considerada una danza pasada de moda, que ocasionalmente hacía parte de máscaras y saraos reales. El elemento fundamental de su coreografía era la antorcha, o *hacha*, que se pasaba de mano en mano hasta llegar finalmente al rey, marcando así la conclusión de la danza y la fiesta.

Dada la amplia presencia de la corona española en la península italiana debido al Virreinato de Nápoles, en Sicilia, Cerdeña y en la gobernación de Milán, es común encontrar un intercambio constante de músicos entre los diferentes territorios italianos y el reino español. En este sentido, una de las figuras más importantes es el napolitano Andrea Falconieri (ca. 1585 - 1656), virtuoso laudista y compositor. Desde muy joven se le encuentra asociado con las cortes de Parma, Mantua, Florencia, Roma y Módena, antes de partir para España y Francia en 1621, dejando tras de sí a su esposa. Se desconoce la fecha exacta de su regreso a Italia, pero ya en 1628 se le encuentra nuevamente participando como tiorbista en distintas festividades en Florencia y Parma. Nombrado laudista de la Capilla Real en Nápoles en 1639, Falconieri sucederá eventualmente al gran Giovanni María Trabaci como *Maestro di capella* en la ciudad. Como compositor, Falconieri llegó a publicar al menos seis volúmenes de música vocal, y aunque existen sendos manuscritos con música instrumental suya, sólo un volumen de su música de cámara llegó a imprimirse, *Il primo libro de Canzone, Sinfonie, Fantasie, Capricci, Brandi, Correnti, Gagliarde Alemane, Volte per Violini, e Virole*. Este extenso título ilustra perfectamente los dos géneros básicos que llenan las páginas de dicha publicación: *Fantastías* de corte abstracto (no existe diferencia real entre las obras que

Falconieri titula *canzonas, sinfonías, fantásticas o caprichos*), y música de danza. A este último género pertenecen obras como el **Brando dicho el Melo**. El *Brando*, específicamente, era un tipo de danza de teatro que frecuentemente formaba parte de los conocidísimos intermedios, extravagantes interludios musicales que figuraban entre los actos de magníficas obras de teatro en las cortes italianas. Falconieri frecuentemente reelabora el material dentro de la misma publicación para obtener dos diferentes. Tal es el caso de **Corrente dicha la Cuella**, que el compositor reescribe a tres voces y titula *La Carilla Corrente*. El uso reiterado de la síncopa en las *Correntes* en general es característico de Falconieri. Los títulos pintorescos para las obras abundan en esta colección, como es el caso de **Il Spiritillo**, otro *Brando* que pertenece sin duda al ciclo de obras con referencias infernales que se incluyen en el volumen como *Riñen y pelean entre Berzebillo con Satanassillo y Caruf y Pantul*, o el *Bayle de los dichos Diábolos*, todas estas batallas que sin duda pertenecieron a alguna *festa a ballo* napolitana. Por su sencillez estructural, este *Brando* recuerda las danzas rasgueadas para guitarra que fueron populares en Italia en la primera parte del siglo. Al parecer, la danza predilecta de Falconieri era la *Corrente*, al menos a juzgar por las 11 que incluye en su libro. En ocasiones se encuentra aislada, como es el caso de la **Corriente dicha la Mota**, escrita para don Pedro de la Mota, seguramente miembro de la corte española en Nápoles; otras veces, se incorpora ya sea tácitamente a otras melodías como una nueva sección en compás ternario, como es el caso de *Il Spiritillo*, o dentro de la arquitectura de una secuencia de movimientos de danza, como en la **Suave melodía y su corrente**, tal vez una de las obras más bellas en la colección y que tiene su origen en la tradición popular napolitana, donde es conocida como *La Bertazzina*.

Bartolomé de Selma y Salaverde (ca.1595 - ca.1638), bajonista nacido en Cuenca, (Castilla La Mancha), trabajó en la corte del Archiduque Leopoldo en Innsbruck. Selma, fraile agustino, publicó un único volumen de composiciones instrumentales, *Canzoni fantasie et correnti da suonar*, en 1638 en Venecia, uno de los centros de imprenta más importantes en Europa durante este período. La colección está compuesta fundamentalmente de danzas y de sonatas, término que entonces se utilizaba simplemente para referirse a música instrumental que no estaba basada en danzas, y que constituyen una muestra de su virtuosismo como intérprete. Se incluyen también danzas como la **Corrente**, muy popular desde fina-

les del siglo XVI, de tempo ligero y carácter rítmico, y frecuentemente considerada como la versión italiana de la *Courante* francesa; y la **Gagliarda**, una danza de corte italiana de tempo moderado que tuvo su origen a finales del siglo XV y que comúnmente se emparejaba con la también italiana *Pavana*. Estas dos formas fueron muy populares en la música instrumental hasta mediados del siglo XVII, cuando cayeron en desuso ante la creciente popularidad de la suite francesa, aunque la ya disminuida fama de la *Corrente* continuó hasta comienzos del siglo XVIII. Selma incluyó en su volumen cinco *Correntes* a dos voces, de las cuales aquí figuran la tercera y la quinta, y una única *Gagliarda*, así mismo incluida.

Los *Tonos* en la música española del período, en particular aquella relacionada con el teatro, suelen seguir un formato relativamente bien establecido según el cual el estribillo es la parte del texto que carga con el afecto, mientras que la narración está limitada a las coplas. Esta separación en la función afectiva de las distintas partes es heredada del romance literario. La zarzuela en sí misma, como género teatral, es difícil de definir en el siglo XVII, ya que es un entramado músico-teatral de gran sencillez, en cierto sentido una extensión de la comedia. A pesar del mayor peso de la música, el género no utilizó diálogos cantados o recitativos, como sucedió en las óperas y semi-óperas de otros países, mostrando por el contrario predilección por los géneros musicales autóctonos. Juan Hidalgo es el compositor más importante relacionado con la zarzuela en el siglo XVII. ***Peynándose estaba un olmo***, pertenece a la *zarzuela* más antigua de la que ha sobrevivido la música, *Los celos hacen estrellas*. Este *Tono* es el tercero de cuatro que sobreviven de la *loa*, el texto poético que típicamente precede a los dos actos dramáticos de la *zarzuela*, y sobresale por sus gestos madrigalistas mediante los cuales Hidalgo pinta musicalmente las risas y murmullos del río. Esta zarzuela es obra del poeta Juan Vélez de Guevara y fue puesta en escena en 1672. La *Tonada Disfrazado de pastor* pertenece a una zarzuela en dos actos de nombre *Los Juegos Olímpicos* sobre un texto de Agustín de Salazar y Torres, respetado poeta de la Corte de la Reina Mariana de Austria, viuda de Felipe IV. La obra fue estrenada para el cumpleaños de ella en diciembre de 1673, y trata la historia mitológica de Paris y su esposa, la ninfa Enone. Esta tonada de Hidalgo es un canto de consolación de la adivina Casandra. A diferencia de *Los celos hacen estrellas*, escrita casi en su totalidad por Hidalgo, se desconoce con certeza qué parte de la obra fue escrita por el compositor. El *Tono Ay que sí, ay que*

no! perteneció en un principio a la zarzuela *El templo de Palas*, de Francisco de Avellaneda, pero como tantos otros, gozó de gran popularidad como obra independiente. La presente versión, a diferencia del tono jocoso del texto encontrado en la zarzuela, es una parábola en miniatura sobre la naturaleza del amor, donde el “enigma de amores” se esclarece en el dolor y la pena que acompañan al sentimiento del amor.

Más tarde, el compositor y organista Sebastián Durón (1660 - 1716) estaría al frente de una generación de compositores españoles que serían testigos de la creciente influencia de la música italiana, y que irían más allá de una pacífica coexistencia musical, absorbiendo e implementando aquellas nuevas texturas y técnicas en los géneros tradicionales españoles. Durón estuvo empleado varios años como Maestro de Capilla en Sevilla, Burgos y Palencia. Su trabajo posterior en la Capilla Real en Madrid como organista bajo las órdenes de Joseph de Torres llegó a un final abrupto cuando en 1706 fue exiliado debido a su oposición al nuevo monarca Borbón, Felipe V, en la llamada Guerra de Sucesión Española. Durón se refugiaría en el sur de Francia en la Corte de Mariana de Neoburgo, donde permanecería hasta su muerte en 1716. Desde muy temprano su música exhibe una gran madurez en el uso de melodías y el uso de instrumentos, utilizando sabiamente todas aquellas innovaciones introducidas por Hidalgo. Durón fue un compositor inmensamente prolífico tanto en géneros sacros como profanos. Sus obras para teatro, mayormente zarzuelas y comedias, gozaron de gran popularidad, y su puesta en escena en Madrid continuó varios años tras su exilio. Su experiencia y afinidad por la música teatral, de hecho, ejercería una gran influencia estilística en su producción sacra. Las dos obras de Durón que en este disco se incluyen son *Tonos a lo divino*, término utilizado en el siglo XVII para referirse a obras vocales con textos en español de naturaleza sacra, diferenciándolos de aquellas obras en latín que, como dichos tonos, no formaban parte de la liturgia. ***Corazón, causa tenéis***, cuyo tema central es el arrepentimiento y el temor a Dios, es un *Tono a solo* para voz y flauta, y un buen ejemplo de las capacidades de Durón para desarrollar sutilezas musicales. La utilización del instrumento solista va más allá de un simple eco a la voz, y elabora un diálogo que en distintos momentos comenta mediante frases en pseudo canon o murmura retrospectivamente los instantes iniciales de la obra, en ocasiones haciendo un comentario más completo, con gestos musicales que hacen las veces de notas al margen. ***Al dormir***

el sol en la cuna del alva, cuyo texto es específicamente un *Villancico*, es una canción de cuna para el niño Dios y una de las muchas obras de Durón que sólo sobreviven en archivos latinoamericanos, ésta específicamente en México.

José Cascante es uno de los músicos más importantes de aquellos que estuvieron asociados a la Catedral en Bogotá, de él inicialmente se estimó que fue Maestro de Capilla durante medio siglo, desde 1649 hasta 1702. Más recientemente se ha esbozado la teoría de que el longevo Cascante Maestro de Capilla era en realidad dos personas distintas, José Cascante padre y José Cascante hijo, y se ha sacado a relucir documentación que apoya esta hipótesis. A José Cascante padre (ca.1618 - 1673), nacido en Murcia, España, se le encuentra en Bogotá ya en 1648 ejerciendo como músico y en 1649, como Maestro de Capilla; José Cascante hijo (ca.1646 - 1702), por su parte, toma la batuta de Maestro de Capilla en la catedral unos pocos años tras la muerte de su padre. Se estima que el *Villancico Detente asombro veloz*, dedicado al fraile agustino del siglo XIII, San Nicolás de Tolentino y fechada en 1690, es obra de Cascante hijo. *Villancico* es un término que inicialmente denotaba una forma poética pero que ya en el siglo XVII se utilizó simplemente para obras religiosas en español, siendo uno de los géneros más populares en la música religiosa latinoamericana de la colonia. Existen un sinnúmero de variantes, y una de las más interesantes es aquella que utiliza textos en dialecto que reflejan características étnicas como es el caso de *gallegos*, *gitanos*, o *negros*. **Vengan que lo plegona la negla**, es un *Villancico negro* para Navidad procedente del archivo de la Catedral de Bogotá y fechado en 1702, que ilustra las características musicales más importantes del villancico étnico, entre ellas el uso más frecuente de la síncopa que en sus contrapartes europeas, y la adición de un *Canario*, una de las danzas más populares del siglo XVII. También perteneciente al archivo bogotano y fechada en 1692, **Quando muere el sol** es una obra anónima para Semana Santa que dramatiza la crucifixión de Jesucristo, y hace parte de un género típicamente español que utiliza “taxonómicamente” los distintos elementos de la naturaleza como pivote narrativo, en este caso, nombrando todos aquellos elementos en el paisaje que lloran la pasión.

Oigan, escuchen, atiendan, de Manuel de Mesa y Carrizo (ca.1725 - 1773) está basada en uno de los bailes españoles más populares del siglo XVII, la *Jácara*. Este baile tuvo su origen en los *Romances* callejeros que narraban las aventuras de criminales del bajo

mundo llamados *jaques*, y que se solían cantar al rasgueo de guitarras. Rápidamente, como en el caso de la *Chacona* o la *Zarabanda*, las cuales incidentemente también tuvieron su origen en la música para guitarra, la *Jácara* se convirtió en una de las formas poético-musicales profanas más populares del reino español. Curiosamente, hacia mediados del siglo XVII la *Jácara* se utilizó frecuentemente en un contexto religioso, y numerosos *Villancicos* se basaron en el esquema rítmico-armónico de este baile.

Es difícil subestimar el papel de la guitarra en la música en España y Latinoamérica, pues existen numerosos documentos que demuestran la ubicua presencia de este instrumento en el continente americano desde comienzos del siglo XVI. El mismo Ruiz de Ribayaz se disculpa en la publicación del método antes mencionado por repetir lo que cualquier niño en las calles de Madrid ya sabe. No obstante, su repertorio solista parece haber sido muy escaso en España hasta finales del siglo XVII, cuando aparecen los primeros impresos y manuscritos. Unas décadas más tarde comienzan a aparecer manuscritos similares en Latinoamérica; uno de los más importantes lo podemos ubicar a mediados del siglo XVIII, signatura ms. 1560, que hoy se encuentra en la Biblioteca Nacional de México y contiene obras de numerosos compositores, entre los que se incluyen arreglos para el instrumento de la música de violín de Corelli. La **Guastala** aparece en este manuscrito como anónimo, pero es en realidad copia de una pieza original del guitarrista español Santiago de Murcia perteneciente a su obra *Resumen de acompañar la parte*, que apareció publicada en Madrid en 1717. Se conjetura que Murcia pasó sus últimos años en México, ya que una copia de este impreso y otros manuscritos de su música se han encontrado en México, pero no se han encontrado pruebas que corroboren esto. Algo más tardío es el manuscrito conocido como *Libro de Zifra*, actualmente conservado en el Museo Nacional de Historia de Lima, Perú, de donde procede el **Adagio**. Este manuscrito es, como el anterior, una colección para guitarra solista, dividida en dos partes: una primera escrita en tablatura para guitarra de cinco órdenes y una segunda en moderna para guitarra de seis. Aunque sus contenidos son anónimos, la primera parte pertenece a la segunda mitad del siglo XVIII pues la segunda parte está fechada en 1805.

La presente recopilación sonora nos ofrece así una muestra musical que abarca más de dos siglos de historia, una ilustración de la riqueza de los repertorios sacro y profano que fueron eje central y punta de lanza en la historia cultural del imperio español.



Ensamble Alba Sonora

The early music ensemble Alba Sonora was formed in 2002 concentrating its efforts on the interpretation of Spanish and Latin American Renaissance and Baroque repertoire. For this purpose its members undergo continuous studies and research on the interpretation of the repertoire.

Alba Sonora has performed in many concert halls, auditoriums, libraries and churches in Bogotá and Colombia, among others, the Jorge Tadeo Lozano University auditorium, the Colonial Art Museum, the National Museum, Sagrario Chapel, and Bogotá's Cathedral. Alba Sonora was selected on several occasions to participate in the "Jóvenes Músicos Javerianos" concert cycle organized by Javeriana University, the "Grupos Universitarios" cycle, organized by Jorge Tadeo Lozano University, and the "Spanish Baroque Week", organized by the Spanish embassy in Colombia. In 2008, the ensemble was selected to take part in the prestigious "Serie de Jóvenes Intérpretes" concert series organized by the Luis Ángel Arango Library, setting a high quality standard in the Colombian early music scene.

The ensemble has taken master classes and seminars with distinguished musicians and ensembles such as Música Ficta of Colombia, the Venezuelan tenor Carlos Godoy and the French tenor Raphaël Boulay. Some of Alba Sonora's members have undergone studies with professors at the Schola Cantorum Basiliensis in Switzerland as well as other renowned schools in Europe and the United States.

DAWN HELPED THIS MORNING

Spanish and Latin-American music of the 17th & 18th centuries

Daniel Zuluaga

The musical panorama of Spain and its colonies, from the 16th to the 18th centuries, is comparable in richness to the extension of its empire, which encompassed large portions of Italy and Flanders, almost the entire American continent, and parts of Southeast Asia. The richness of the Americas was not just material, but cultural as well, and a vast musical exchange flowed in both directions. Its importance in the musical development of the European avant-garde aesthetic trends is indisputable, although the details are relatively vague, given the characteristics of transmission of a great part of this musical material. For example, of the surviving Spanish vocal repertoire from the beginning of the 17th century, for example, is found in manuscript songbooks. One of these manuscripts is known today as *Cancionero de la Sablonara*, after the “scriptor” of the Royal Chapel, Claudio de la Sablonara, who compiled and copied the contents of this collection around 1625 for Wolfgang Wilhelm, Duke of Bavaria and Count of Newburgh, when he was about to visit the court at Madrid. According to the words of Sablonara, this collection consists of “the best ‘tonos’ [art songs] sung in this court,” and it includes works from the most important composers of the court, among which are Juan Blas, Mateo Romero (the Flemish Matthieu Rosmarin, also known as *Maestro Capilán*), and Diego Gómez.

The violin and cornetto player, as well as composer, Diego Gómez de la Cruz (c.1550-1618) worked for the Royal Chapel as an instrumentalist until 1617, when he became blind. The tone *En el valle del Egido*, one of the only three compositions by Gómez known today, is a 3-part romance with refrain, which uses a pastoral text by Luis de Góngora y Argote. This work is typical of the Spanish secular polyphony of the time, which cultivated genuinely indigenous light poetic forms and refined them through a more

elaborate musical treatment at the level of counterpoint and harmony. The picaresque song from the text, narrated by the little shepherdess Menga, who looks for the “corals” she has lost, offering a kiss as the reward to the one that finally finds them, is characteristic of the pastoral romances popularized by Góngora and Lope de Vega. Though less roguish, the romance *Por la puente Juana* is, in any case, another excellent example of the light amatory poetry so in fashion during the first decades of the 17th century. The secret admirer of the protagonist praises her to the skies with beautiful metaphors, in which nature reflects her beauty like a mirror, and at the same time he directly reproaches her indecisiveness regarding issues related to love, warning her that spring will end and she will begin to wilt, because time passes like water. This song is anonymous, as are almost all of the works from the collection where it is contained, the *Cancionero de Turín*. This is the oldest songbook known of those belonging to the early Spanish Baroque, and it is estimated that it was compiled in the last decade of the 16th century. Unlike the *Cancionero de la Sablonara*, little is known about the *Cancionero de Turín*, a name that indicates only the library in which it resides today. It is possible to guess that this manuscript originated from the great fondness of the prince of the Duchy of Savoy, Carlos Manuel I, for Spanish art and music. The origin of the other romance from the beginning of the 17th century included here, and after which this CD is entitled, *Sirvió esta mañana el alba*, is much more certain. A work by the Catalanian composer, Juan de Arañés (+1649), this song is part of the first book of songs and villancicos that Arañés published and that unfortunately has not survived. A second volume of his works, *Libro segundo de tonos y villancicos*, was published in Rome in 1624 during his stay there as a musician at the chapel of Ruy Gómez de Silva y Mendoza, Spanish ambassador to the Vatican. The work, another 3-part romance with refrain, is one of six of his compositions belonging to the first volume that can be found in another songbook, the *Cancionero de la Casanatense*. The text includes references to mythological characters, in this case Phoebus, more like a poetic convention than a classical reference to the style of the Renaissance romances, since the subject matter continues to be lightly love-related. The subject of the romance, the shepherdess Belisa, is another reference that, given the unknown authorship of the text, is undoubtedly mere convention: in the poetry of Lope de Vega, Belisa was an anagram of Isabel, in reference to Isabel de Urbina, his wife.

Almost all of the information known today about Lucas Ruiz de Ribayaz (fl. second half of the 17th century) comes from his book entitled *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa*, a method for learning to play the guitar and the harp without the need for a teacher, published in Madrid in 1677. It is estimated that Ruiz de Ribayaz traveled to Peru that same year as part of the musical entourage for the Count of Lemos, in which Tomás de Torrejón y Velasco, composer of *La Púrpura de la Rosa*, the first opera written in colonial America, also took part. The musical content of *Luz y Norte* consists basically of Spanish *danzas* and *bailes* of the time period and includes, without any arbitration, works from others of his musical contemporaries, such as Andrés Lorente and Gaspar Sanz. **Achas**, also known as *Danza del hacha*, was already considered, by the middle of the 17th century, an out of style dance that was occasionally heard at royal masquerades and balls. The fundamental element of its choreography was the torch, or *hacha*, that was passed from hand to hand until reaching the king, thereby signaling the conclusion of the dance and the celebration.

Given the widespread presence of the Spanish crown in the Italian peninsula due to the viceroyalty of Naples, Sicily, Sardinia and to the government of Milan, it is common to find a constant exchange of musicians among the various Italian territories and the Spanish kingdom. In that sense, one of the most important figures is the Neapolitan, Andrea Falconieri (c.1585-1656), lute virtuoso and composer. From a very early age he was associated with the courts of Parma, Mantua, Florence, Rome and Modena, before taking off to Spain and France in 1621, leaving his wife behind. The exact date of his return to Italy is unknown, but in 1628 he was found once again participating as a theorbo player in various festivities in Florence and Parma. Named lutenist of the royal chapel in Naples in 1639, Falconieri would eventually succeed the great Giovanni Maria Trabaci as chapel master in the city. As a composer, Falconieri came to publish at least six volumes of vocal music, and even though manuscripts exist with his instrumental music, only one volume of his chamber music, *Il primo libro de Canzone, Sinfonie, Fantasie, Capricci, Brandi, Correnti, Gagliarde Alemane, Volte per Violini, e Virole*, was ever printed. This lengthy title perfectly illustrates the two basic genres that fill the pages of this publication: Abstract fantasias (no real difference exists between the works that Falconieri calls canzonas, symphonies, fantasias

or caprices), and dance music. Works such as **Brando dicho el Melo** belong to this last genre. The *brando*, specifically, was a type of theater dance that frequently formed part of the famous intermissions, extravagant musical interludes that took place between the acts of the magnificent plays in the Italian courts. Falconieri frequently reproduces the material within one publication to obtain two different ones. Such is the case of **Corrente dicha la Cuella**, in which the composer rewrites in 3 parts and entitles *La Carilla Corrente*. The repeated use of syncopation in the *correntes* is generally characteristic of Falconieri. This collection is full of works with picturesque titles, such as *Il Spiritillo*, another *brando* that belongs, undoubtedly, to the cycle of works with infernal references that are included in the volume, such as *Riñen y pelean entre Berzebillo con Satanassillo y Carus y Pantul*, or *Bayle de los dichos Diabolos*, all of these battles that undoubtedly belonged to some Neapolitan *festa a ballo*. Due to its structural simplicity, this *brando* is a reminder of the dances strummed for guitars that were popular in Italy in the first half of the century. Apparently, Falconieri's favorite dance was the *corrente*, at least judging from the 11 of these that he includes in his book. On occasions they are found isolated, as is the case with **Corriente dicha la Mota**, written for don Pedro de la Mota, surely a member of the Spanish court in Naples; other times they are incorporated tacitly into other melodies as a new section in ternary meter, as is the case with *Il Spiritillo*, or within the architecture of a sequence of dance movements, as in **Suave melodía y su corrente**, perhaps one of the most beautiful works in the collection, that originates from Neapolitan popular tradition, where it is known as *La Bertazzina*.

Bartolomé de Selma y Salaverde (c.1595-c.1638), a dulcian player born in Cuenca, worked in the court of Archduke Leopold in Innsbruck. Selma, an Augustinian friar, published a single volume of instrumental compositions, *Canzoni fantasie et correnti da suonar*, in 1638 in Venice, one of the most important printing centers in Europe in that time period. The collection is mostly made up of dances and sonatas, the latter being a term that was then used simply to refer to instrumental music that was not based on dances, and demonstrates his giftedness as a performer. Also included are dances such as the **Corrente**, a very popular dance since the end of the 16th century, with a light tempo and rhythmic character, which is frequently considered the Italian version of the French *courante*; and the **Gagliarda**, a dance from the Italian court with a moderate tempo that originated

towards the end of the 15th century and that was commonly paired with the also Italian *pavana*. These two forms were very popular in instrumental music until the middle of the 17th century, when they fell into disuse due to the growing popularity of the French suite, though the diminished popularity of the *corrente* continued until the beginning of the 18th century. Selma included in his volume five 2-part *correntes*, of which the third and the fifth are included here, and one single *gagliarda*, included as well.

The *tonos* in Spanish music of the time period, in particular those related to the theater, tend to follow a relatively well-established format in which the chorus is the part of the text holding the affect, while the narration is limited to the verses. This separation in the effective function of the various parts was inherited from literary romance. The zarzuela itself, as a theatrical genre, is difficult to define in the 17th century since it is a musical-theatrical structure of great simplicity; an extension of the comedy, in a sense. Despite the greater weight of the music, the genre did not use sung or recited dialogue, as in the operas and semi-operas of other countries, demonstrating preference, on the contrary, for native musical genres. Juan Hidalgo is the most important composer related to the *zarzuela* in the 17th century. *Peynándose estaba un olmo*, belongs to the oldest *zarzuela* of those with surviving music, ‘*Los celos hacen estrellas*.’ This song is the third of four that survive from the *loa*, the poetic text that typically precedes the two dramatic acts of the *zarzuela*, and that stands out because of its madrigal gestures, by which Hidalgo musically paints the laughter and whisper of the river. This zarzuela is the work of the poet Juan Vélez de Guevara and was put on stage in 1672. The ballad *Disfrazado de pastor* belongs to a zarzuela in two acts called ‘*Los Juegos Olímpicos*,’ upon a text by Agustín de Salazar y Torres, a respected poet from the court of Queen Mariana of Austria, widow of Phillip IV. The play opened for the queen’s birthday in 1673 and is about the mythological story of Paris and his wife, the nymph Enone. This ballad by Hidalgo is a piece sung as consolation to the fortune-teller Casandra. Unlike ‘*Los celos hacen estrellas*,’ written almost entirely by Hidalgo, it is uncertain as to what parts were written by the composer. The song ‘*Ay que sí, ay que no!*’ belonged at first to the *zarzuela*, ‘*El templo de Palas*,’ by Francisco de Avellaneda, but just as so many others, it enjoyed great popularity as an independent work. The present version, unlike the humorous song of the text found in the *zarzuela*, is a miniature parable about the nature of

love, in which the ‘enigma of love’ is clarified in the pain and sorrow that accompany the feeling of love.

A generation later, the composer and organist Sebastián Durón (1660-1716) would face a generation of Spanish composers that would be witnesses to the growing influence of Italian music, and that would go even further than a pacific musical coexistence, absorbing and implementing those new textures and techniques from the traditional Spanish genres. Durón was employed for several years as chapel master in Seville, Burgos and Palencia. His later position in the royal chapel in Madrid as organist under the orders of Joseph de Torres came to an abrupt end when, in 1706, he was exiled due to his opposition to the new Bourbon monarch Phillip V, during the War of the Spanish Succession. Durón would take refuge in the south of France in the court of Mariana of Newburgh, where he would stay until his death in 1716. From very early on his music exhibited great maturity in the use of instruments, wisely utilizing all of the innovations introduced by Hidalgo. Durón was an immensely prolific composer in religious as well as secular genres. His theatrical works, generally zarzuelas and comedies, enjoyed great popularity and his fine reputation on the stage in Madrid continued for several years following his exile. His experience and fondness for theatrical music would actually have great stylistic influence on his religious productions. The two works from Durón included on this CD are *tonos a lo divino*, a term used in the 17th century to refer to vocal works with text in Spanish of a religious nature, differentiating them from those works in Latin that, like the mentioned songs, did not form part of the liturgy. *Corazón, causa tenéis*, whose main themes are repentance and fear of God, is a soloist song for a vocalist and flute, and a good example of Durón’s capabilities in developing musical subtleties. The use of the soloist instrument goes further than a simple echo of the voice, and creates a dialogue that at various moments expresses through phrases in pseudo canon or murmurs retrospectively the initial moments of the work, on occasions making a more complete expression, with marginal musical gestures. *Al dormir el sol en la cuna del alva*, whose text is specifically a *villancico*, is a lullaby for baby Jesus, and is one of many of Durón’s works that survive in Latin American archives; this one in particular in Mexico.

José Cascante is one of the most important musicians of those that were associated with the cathedral in Bogotá, and was initially thought to have been chapel master during half a century, from 1649 to 1702. More recently the supposition has been suggested that the long-lived chapel master Cascante was, in reality, two different people, father José Cascante and son José Cascante, and documentation has surfaced that supports this hypothesis. Father José Cascante (c.1618-1673), born in Murcia, Spain, was found in Bogotá in 1648 working as a musician, and in 1649 as maestro of the chapel. Son José Cascante (c.1646-1702), on the other hand, takes over as chapel master a few years following the death of his father. The *villancico* **Detente asombro veloz**, dedicated to the Augustinian friar of the 18th century, San Nicolás de Tolentino, dated 1690, is thought to be the work of son Cascante. *Villancico* is a term that initially denoted a poetic form but in the 17th century it was used simply for religious works in Spanish, being one of the most popular genres in colonial Latin American religious music. An infinite number of variations exist, and one of the most interesting ones uses texts in dialect that reflect ethnic characteristics, as is the case with *gallegos*, *gitanos* or *negros*. **Vengan que lo plegona la negla**, a black *villancico* for Christmas originating from the archives of the cathedral of Bogotá, dated 1702, illustrates the most important musical characteristics of the ethnic *villancico*, such as the more frequent use of syncopation than its European counterparts and the addition of a *Canario*, one of the most popular dances of the 17th century. Also belonging to the Bogotá archives and dated 1692, **Quando muere el sol** is an anonymous work for Holy Week that dramatizes the crucifixion of Jesus Christ, and belongs to a typical genre in Spanish music that “taxonomically” uses the various elements of nature as a narrative pivot, in this case, naming all of the elements of the landscape that cry the passion.

Oigan, escuchen, atiendan, by Manuel de Mesa y Carrizo (c.1725-1773) is based on one of the most popular Spanish dances of the 17th century, the *jácara*. This dance originated in the street romances that narrated the adventures of criminals of the underworld called *jaques*, and that tended to sing to the strumming of guitars. Quickly, as in the case of the *chacona* or the *zarabanda*, which incidentally also originated from music for guitars, the *jácara* became one of the most popular secular poetic-musical forms of the Spanish kingdom. Curiously, towards the middle of the 17th century, the *jácara* was used

frequently in religious contexts, and numerous *villancicos* were based on the rhythmic-harmonic scheme of this dance.

It is difficult to overestimate the role of the guitar in the music of Spain and Latin America. Numerous documents exist that demonstrate the ubiquitous presence of this instrument on the American continent since the beginning of the 16th century. Ruiz de Ribayaz himself apologizes in the publication of the previously mentioned method for repeating what any child in the streets of Madrid already knows. However, his soloist repertoire seems to have been very scarce in Spain until the end of the 17th century, when the first prints and manuscripts appear. Some decades later, similar manuscripts begin to appear in Latin America. One of the most important sources in this sense is a manuscript from the middle of the 18th century, mark ms. 1560, that today can be found in the National Library of Mexico, and that contains works from many composers, among which include arrangements for guitar of violin music by Corelli. The **Guastala** appears in this manuscript as anonymous but is actually a copy of an original piece from the Spanish guitarist Santiago de Murcia, belonging to his work *Resumen de acompañar la parte*, which appeared published in Madrid in 1717. It is thought that Murcia lived his last years in Mexico, since a copy of this print and other manuscripts of his music have been found in Mexico, but no proof has been found that corroborates this. From later is the manuscript known as *Libro de Zifra*, currently in the National Museum of History of Lima, Peru, from where the **Adagio** comes. This manuscript is, like the previous one, a collection for soloist guitar, divided in two parts: the first for a five-course guitar written in tablature and the second for a six-course guitar, written in modern notation. Although their content is anonymous, the second part is dated 1805, with what can be assumed that the first part is from the second half of the 18th century.

The present compilation offers us a musical sample that encompasses more than two centuries of history, an illustration of the richness of the secular and religious repertoires that were the focal point and forefront in the cultural history of the Spanish empire.

Daniel Zuluaga

English translation: Amy Post & Carlos Serrano

English



EN EL VALLE DEL EGIDO

Romance

Diego Gómez de la Cruz, (ca. 1550 – 1618)

Téxto: Luis de Góngora y Argote

En el valle del Egido,
nunca Menga fuera al baile!,
Perdió sus corales Menga
el disanto por la tarde.

Los corales no tenían
los extremos que ella hace
y porque de cristal fuessen,
lloró Menguilla cristales.

Estrivo

*¿Quién oyó, zagales,
desperdicios tales?*

*¿Que derrame perlas,
quien busca corales?*

Veinte los buscan perdidos,
que no es mucho, en casos tales,
que un perdido haga veinte
pues un loco ciento haze.

Cuando albricias pidió a voces
Bartolillo con donaire,
por haver hallado Menga
en sus labios sus corales.

¿Quién oyó, zagales...

IN THE EGIDO VALLEY

Romance

Diego Gómez de la Cruz, (ca. 1550 – 1618)

Poetry: Luis de Góngora y Argote

In the Egido valley,
Menga should have never gone to the ball!,
Menga lost his corals
that holiday afternoon.

The corals did not have
her zeal, and even if
they were made of crystal,
Menguilla wept crystals.

Estrivo

*Youngsters, who heard
of such waste?*

*The one who searches for corals,
spills pearls?*

Twenty look for what is lost,
and in such cases that is not much,
since one lost is for twenty
as a madman is for one hundred.

Until Bartolillo, with arrogance,
bequeathed the news,
having found the corals
in Menga's lips.

Youngsters, who heard...

AY QUE SÍ, AY QUE NO!

Tono humano

Juan Hidalgo, (ca. 1616 – 1685)

Texto del Manuscrito Guerra

Estribillo

Ay que sí, ay que no!,

Todo soy enigma de amores, y aún me ignoro yo.

*Que soy jilguerillo de dulce voz
que quando canta mi pena de sí misma se enajena,
y al eco de mis suspiros se suspende mi atenzión.*

Coplas

Quién sabe de un jilguerillo
de dulce y sonora voz,
que por hallar lo que adora
anda perdido de amor.

En las ramas de un jazmín solía esperar
al sol,
para quejarse a su luz de la pena de su
amor.

Tal vez le vieron las rosas
al desplegar su votón,
veber en sus carmesíes
perlas que el alba lloró.

Ay que sí, ay que no...!

OH YES, OH NO!

Tono humano

Juan Hidalgo, (ca. 1616 – 1685)

Poetry in the Manuscrito Guerra

Estribillo

Oh yes, oh no!

I am all love's enigma, and don't even know myself.

*I am the goldfinch with a sweet voice
who goes mad when singing about my own pains,
and whose attention dangles on the echo of my sighs.*

Coplas

Who knows of a goldfinch
with sweet and deep voice,
who in order to find his adoration
is lost amidst love.

In the branches of a jasmine he awaited
the sun,
to bemoan his heartbreak under the
sunshine.

Maybe the roses saw him
when spreading their flower buds,
drinking from their deep red,
pearls that dawn had wept.

Oh yes, oh no..



Coplas

Herido va el jilguerillo
de una flecha que tiró
para quitarle la vida
el mismo que se la dio.

A dónde vas aveçilla
si te sigue tu afición,
si para huyr tienes alas,
también tiene alas Amor.

Buélbete pues pajarillo,
que es desayrar tu dolor,
querer que el ayre te alibie
lo que el fuego te causó.

Ay que sí, ay que no!

Coplas

The little goldfinch flies on,
wounded by the arrow shot
- to seize his life -
by the one who gave him life.

Where are you heading to, little bird,
if the pain follows you,
if to run away you have wings,
but Love also has wings.

Thus come back, little bird,
wanting the air to ease
what fire has caused you,
would spurn your pain.

Oh yes, oh no..



POR LA PUENTE, JUANA

Romance

Anónimo, (s. XVII)

Cancionero de Turín

Estribillo

*Por la puente Juana,
que no por el agua.*

Coplas

Agora qu'el tiempo
con las manos francas
de jazmín y rosa
componen tu cara.

Y da a tus cavellos
el oro de Arabia,
a tus dientes perlas
y a tus labios grana.

Tu provecho busca,
mira que t'engañan
de mancebos locos
las promesas falsas.

No aguardes qu'el mismo,
con la mano clada,
marchite las rosas,
buelba el oro en plata.

Vas por agua agora,
desnuda y descalza,
sin ver que los tiempos
passan como el agua.

OVER THE BRIDGE, JUANA

Romance

Anonymous, (17th c.)

Cancionero de Turín

Estribillo

*Over the bridge, Juana,
not over the water.*

Coplas

Now that time
with its hands full
of jasmine and roses
fills your face.

And gives your hair
the gold of Arabia,
and pearls to your teeth,
and body to your lips.

Search for your advantage,
beware of false promises
with which mad youths
will deceive you.

Do not wait for time,
with its frozen hand,
to wither the roses
and to turn gold into silver.

You now go for water,
naked and barefoot,
without perceiving that time
goes by like water.

Tiene el interés
una puente larga,
que llega a las Yndias
sin llevar armada.

Paso de discretas
y puentes que pasan.
Los cuerpos vestidos,
enjuatas las almas.

Por la puente Juana...

Si a la primavera
de tu edad dorada,
en tierras baldías
siembras esperanzas.

El estío ardiente
coxerás turbada.
Arrugas del rostro,
del cabello canas.

Los papeles tiernos
no t'engañen, Juana,
que al fin son papeles,
plumas y palabras.

Si llovieren ojos,
echiceras ansias,
tápate, en los tuyos
que no pase el agua.

Interest is
a long bridge,
which reaches the Americas
without need of an army.

Walk discreetly
and cross the bridges.
Bodies well dressed,
the souls shriveled.

Over the bridge, Juana...

If you plow hope
in bald lands
during the spring
of your golden age.

The scorching summer
you will cover with anxiety.
The face wrinkled,
hair white.

Juana, do not be deceived
by juvenile prose,
after all it is just paper,
quills and words.

If eyes would rain,
bewitching anxieties,
close your eyes, do not let
the water go through them.

Y si por ventura
sirenas te cantan,
a sus dulces versos,
los oydos tapan.

Porque no ay sonido
de bigüela y harpa
que ygual al que haze
la plata con armas.

La puente que digo
las tiene en la entrada.
Agora esa abierta,
cerrarán, si tardas.

Por la puente Juana...

If by chance
you hear the song of mermaids,
close your ears
to their sweet verses.

Because there is no sound
of vihuela nor harp
that matches that produced by
silver and weapons.

The bridge I am talking about
has these at its gate.
It is now open,
and it will close if you delay.

Over the bridge, Juana...



OIGAN, ESCUCHEN, ATIENDAN

Jácara

Manuel Mesa y Carrizo, (ca. 1725 – 1773)

Jacarilla a tres para la Concepción de Nuestra Señora

*Oigan, escuchen, atiendan,
que allá va un jacarilla,
hecha una niña que es grande,
desde el instante que es niña.
Óiganla, escúchenla,
vaya de jacararilla.*

Ya sabrán sus mercedes,
de aquella manzana antigua
en que Dios puso el precepto,
y el hombre la golosina.

Y vea aquí la manzana,
cundió aunque comida,
que alcanzó entre los vivientes
a cada cual su pedita.

Oigan, escuchen, atiendan...

Mas viendo el Dios soberano
que esto se remediaría,
dándolo infinita deuda,
satisfacción infinita.

LISTEN UP, HEAR ME NOW, PAY ATTENTION

Jácara

Manuel Mesa y Carrizo, (ca. 1725 – 1773)

Jacarilla in 3 parts, for the Conception of the Virgin Mary

*Listen up, hear me now, pay attention,
that here goes a jacarilla,
now a big girl,
a girl right from the beginning
Hear it, listen to it,
what a jacararilla.*

Respected listeners, you already know
about that ancient apple
in which God placed the rule,
and men indulgence.

And see now how that apple
spread despite being eaten,
reaching among the living,
to each its sin.

Listen up, hear me now, pay attention...

But the sovereign God foresaw
this would be solved,
with infinite debt
and infinite satisfaction.

Verbo de ser hombre
y por madre le destina,
el espíritu su esposa,
y el padre eterno su hija.

Concibióse esta señora,
pero la informan y animan
sin que lo sepa la Tierra,
porque todo es de arriba.

Oígan, escuchen, atiendan...

Este asombro de más luces
que arroja el infierno chispas,
pone hoy la culpa al fuego
y al demonio se tira.

Oígan, escuchen, atiendan...

The Verb to be a man,
and as mother he predestines,
the spirit, his wife,
and the eternal father, his daughter.

This lady was conceived,
but she is informed and encouraged
without the world knowing about it,
because it is all heavenly mandated.

Listen up, hear me now, pay attention...

This revelation shines more light
than hell expels sparkles,
it burns offenses
and it banishes the devil.

Listen up, hear me now, pay attention...

SIRVIÓ ESTA MAÑANA EL ALBA

Romance

Juan de Arañés, (15?? – ca. 1649)

Cancionero de la Casanatense

Sirvió esta mañana el alva
para dos soles, pues quando
Phebo su carroça muestra,

Belisa pisa los campos.

Dad la vaya a la aurora que l'an burlado,
porqué el sol á perdido todos sus rayos,
y aora el prado le da el sol de Belisa
todo el descanso.

DAWN HELPED THIS MORNING

Romance

Juan de Arañés, (15?? – ca. 1649)

Cancionero de la Casanatense

Dawn helped this morning
for two suns, since when
Phebus shows his carriage,

Belisa steps on the fields.

Give the fruit to the deceived daybreak,
because the sun has lost its rays,
and now the lawn gives all rest
to Belisa's sun.



QUANDO MUERE EL SOL

Sebastián Durón, (1660 – 1716)

Romance a Cristo crucificado

Archivo Capitular Catedral de Bogotá

Quando muere el sol,
triste luto arrastra,
cielos, astros, flores, plantas.
Lloran las fuentes,
jimen las auras,
sienten los montes,
las ondas braman,
y el corazón humano
se queda en calma.

Coplas

La noche funesta extiende sus alas,
referida imagen de mi culpa ingrata.
Ay de la ignorancia que huye las luces,
y las sombras ama.

Fluctúa la vida de la eterna llama,
inmortal se juzga la pavesa humana.
Ay de la confianza, que del remedio
su veneno labra.

Expira pendiente de un árbol sin ramas
y un sol que a las rosas de púrpuras malta.
Ay que la desgracia del que en su hoguera
es florida braza.

Lo inmóvil afecta dolorosas ansias
y a los corazones suspiros le faltan.
Ay de la esperanza que a un punto fía
un mal que no alcanza.

WHEN THE SUN SETS

Sebastian Durón, (1660 – 1716)

Romance a Cristo crucificado

Music archives of the Cathedral of Bogotá

When the sun sets,
it hauls gloomy mourning,
skies, stars, flowers, plants.
Springs cry,
dawns moan,
mountains suffer,
waves roar,
and the human heart
remains in peace.

Coplas

The funeral night spreads its wings,
image of my ungrateful fault.
Alas, ignorance that flees from light,
and loves shadows.

The life of eternal flame fluctuates,
human misery seems immortal.
Alas, confidence that sculpts
its poison from remedy.

The sigh of a tree without branches
and a sun that kills purple roses.
Alas, disgrace for whom its flame
is florid ember.

Permanence produces painful anxiety
and the hearts run out of sighs.
Alas, hope that trusts
an ill it cannot anticipate.

AL DORMIR EL SOL EN LA CUNA DEL ALVA

Villancico

Sebastián Durón

Estribillo

Al dormir el sol
en la cuna del alva,
con arrullos, con halagos, con olores,
le mezen, le aplauden, le cantan
los ángeles puros, las fértiles flores,
las rápidas aves, las débiles auras,
los zéfiros gratos, las líquidas fuentes;
y todos humildes dicen a una voz:
ro, ro, dormid, niño Dios.

Coplas

Los ángeles puros, con dulce canción,
la cuna le mezen al dormido amor.
No le despertéis, no,
pues su amante voz
el aire repite con leve rumor:
ro, ro, dormid, niño Dios.

Los zéfiros gratos, con huella velós,
moviendo las plantas, no pisan la flor.
No le despertéis, no,
pues su acorde unión
se inflama y entona con tierno favor:
ro, ro, dormid, niño Dios.

WHEN THE SUN FALLS ASLEEP IN DAWN'S CRADLE

Villancico

Sebastian Durón

Estribillo

When the sun fall asleep
in dawn's cradle,
he is swayed, praised, sung upon,
with hums, cuddling and odors,
by pure angels, fertile flowers,
swift birds, gentle daybreaks,
pleasant winds, liquid springs;
and humbly, they altogether repeat:
ro, ro, sleep, baby Jesus.

Coplas

Pure angels, with sweet song,
they rock the cradle of sleeping love.
Do not wake him up, no;
their loving voice
is quietly repeated by the wind:
ro, ro, sleep, baby Jesus.

Pleasant winds, with hasty trace, they move
the plants, but do not step on the flowers.
Do not wake him up, no;
their harmonious alliance is aroused
and they sing with tender sympathy:
ro, ro, sleep, baby Jesus.

Las fértiles flores, con salvas de olor,
perfumes exalan en suave prisión.
No le despertéis, no,
pues su inspiración,
el catre le mullen cantando a una voz:
ro, ro, dormid, niño Dios.

Las líquidas fuentes, con músico son
de blandos murmullos dormecen oy.
No le despertéis, no,
pues en su canción
con voces de perlas repiten sin voz:
ro, ro, dormid, niño Dios.

Las rápidas aves, con diestro primor,
motetes entonan al ynfante sol.
No le despertéis, no,
pues en su región,
con quiebros repiten trinando el loor:
ro, ro, dormid, niño Dios.

Las débiles auras, templado el ardor
le halagan, le arrullan con vital moción.
No le despertéis, no,
pues su resplandor,
el sueño le inspira cantando en unión:
ro, ro, dormid, niño Dios.

Fertile flowers, with bursts of scent,
perfumes exhale in sweet bewitchment.
Do not wake him up, no;
their inspiration softens his bed
and altogether they sing:
ro, ro, sleep, baby Jesus.

Liquid springs, with soothing music
of soft whisper, they now set him to sleep.
Do not wake him up, no;
their song, with pearly voices,
is repeated without a voice:
ro, ro, sleep, baby Jesus.

Swift birds, with master affection,
they sing to the baby sun.
Do not wake him up, no;
in their freedom, warbling,
they repeat with trills the praise:
ro, ro, sleep, baby Jesus.

Gentle daybreaks, ardor under control,
they please and sway him with spirited
movement.
Do not wake him up, no;
their glow inspire his sleep,
singing in unison:
ro, ro, sleep, baby Jesus.

DISFRAZADO DE PASTOR

Juan Hidalgo, (ca. 1616 – 1685)
Tonada sola de octavo tono, de “Los Juegos Olímpicos”
(1673)

Estribillo

Disfrazado de pastor,
vaja el Amor,
a ver a Siquis yngrata,
que con desdenes le mata.

*Mas, ay, qué rigor!, que lloran las aves,
que sienten las fuentes,
al ver que de amores se queja el Amor!*

Coplas

Qué humilde está Cupido, depuesta la
arrogancia,
midiendo la distancia de herir a ser herido,
de Siques ofendido, aún adora el sol.
Mas, ay, qué rigor, que lloran las aves...

Él, que selbas y espumas
con plumas penetraba,
rendido, sustentaba yerros
en vez de espumas;
ya no temen
las lunas esferas su rigor.
Mas, ay, qué rigor, que lloran las aves...

DISGUISED AS PEASANT

Juan Hidalgo, (ca. 1616 – 1685)
Solo song, 8th tone, in “The Olympic Games”
(1673)

Estribillo

Disguised as peasant,
so goes Cupid,
to meet ungrateful Psyche,
whose disdain is killing him

*Still, oh how harsh!, the birds are weeping,
as springs see how
Cupid grieves about love!*

Coplas

Cupid seems so humble, his arrogance
dethroned,
assessing whether to wound or be wounded,
upset by Psyche, he still adores the sun.
Still, oh how harsh, the birds are weeping..

He, who was able to penetrate jungle
and darkness with feathers,
exhausted, instead of darkness
he carried a load;
the moon and its spheres
no longer fear his sternness.
Still, oh how harsh, the birds are weeping..

Llora Cupido en vano
 quando en su cautiverio
 le destierra su ymperio
 a ymperio más tirano;
 al ímpetu ynhumano
 venció ynhumano ardor.
Mas, ay, qué rigor, que lloran las aves...

Cupid cries, in vain,
 when in his captivity,
 he is banished from his empire
 to an empire more desolate;
 inhuman drive was defeated
 by inhuman fervor.
Still, oh how harsh, the birds are weeping..



CORAZÓN CAUSA TENÉIS

Sebastián Durón

Tonada sola con flautas para contralto

Estríbillo

*Corazón, causa tenéis,
 si sentís, si suspiráis,
 si tembláis, si padecéis.*

Pues el Dios a quien teméis
 es el que injusto agraváis,
 y estrecha cuenta daréis.

Corazón, causa tenéis.....

Si teméis la estrecha cuenta
 del severísimo juez,
 más del caso es enmendar
 que gastar tiempo en temer.

*Si lloráis y padecéis,
 corazón, causa tenéis.*

Si padecéis sus pesares,
 el medio más digno es,
 desengañándonos del mundo,
 crucificaros con Él.
Si lloráis y padecéis...

El verle crucificado
 os haga llorar por ver
 quan mal vuestra ingratitud
 paga tan constante fe.

HEART, REASONS YOU HAVE

Sebastian Durón

Solo song for alto, with flutes

Estríbillo

*Heart, reasons you have,
 for feeling, for sighing,
 for trembling, for suffering*

Because the God for whom you are afraid
 is the one you unfairly blame,
 and to whom you will be held accountable.

Heart, reasons you have...

If you are afraid to be rendered
 to the severe judge,
 you should mend now
 rather than spend time in fear.

*For crying, for suffering,
 heart, reasons you have.*

If you suffer for his grieves,
 the most dignified deed is,
 having been deceived by the world,
 to be crucified along with Him.
For crying, for suffering..

That seeing Him crucified
 will make you weep, so you can see
 how poorly your ungratefulness
 recompenses such constant faith.

Si lloráis y padecéis...

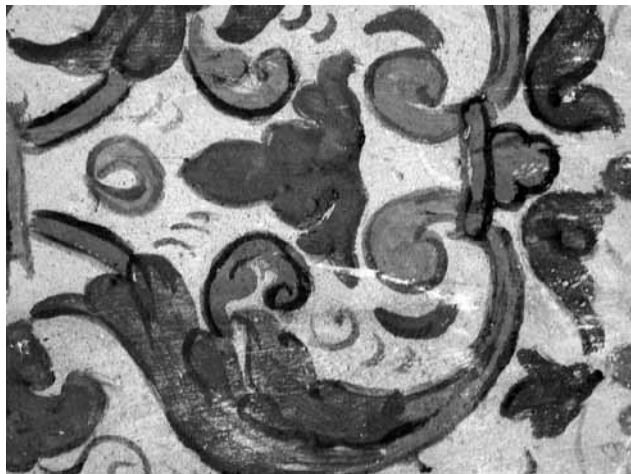
Si sentís el propio error,
sentís, corazón, muy bien,
y será eterno vivir
momentáneo padecer.

Si lloráis y padecéis...

For crying, for suffering..

If you feel your own faults,
heart, you are feeling right,
and momentary suffering
will be eternal life.

For crying, for suffering...



DETENTE, ASOMBRO VELOZ

José Cascante (hijo), (ca. 1646 – ca. 1702)
Villancico a San Nicolás de Tolentino

*Detente, detente, asombro veloz. Detente.
Espera que os quiere, registrar la admiración.*

A tantas luces radiante,
decidnos qué monstruo sois,
que naturaleza y gracia
no unen tal perfección.

Es un hombre que del cielo,
sube a trono superior,
la carne que a penitencias,
el suelo, mortificó.

No es sino angélico espíritu,
que lleno de perfección,
siendo horror para el infierno,
llena el cielo de esplendor.

Pues no es sino San Nicolás,
sagrado feliz de amor,
que gracia y naturaleza,
hombre y ángel engendró.

Detente....

STOP, STOP, SWIFT WONDER

José Cascante (Jr.), (ca. 1646 – ca. 1702)
Villancico for Saint Nicolás de Tolentino

*Stop, stop, swift wonder. Stop.
Wait, that admiration wants to witness you.*

Amidst radiant lights,
tell us what colossus you are,
whom nature and grace
cannot fuse with such perfection.

It is a man whom from heavens
ascends to a higher throne,
the flesh that through penitence,
the earth mortified.

It is nothing else than angelical spirit,
whom full of perfection,
feeling the horror of hell,
fills the heavens with splendor.

It is no other than Saint Nicholas,
sacred and full of love,
whom grace and nature,
engendered man and angel.

Stop....

PEYNÁNDOSE ESTABA UN OLMO

Tono

Juan Hidalgo

De la Zarzuela "Los celos hacen estrellas", 1672

Peynándose estaba un olmo
sus nuevas guedejas verdes,
y se las rizava el ayre
al espejo de una fuente.

*Y viéndole alegre,
se iba de risa, cayendo una fuente de cristal,
murmurando entre dientes.*

Por verle galán del prado,
las flores se desvanecen,
que vanidades infunden
aún la hermosura silvestre.

Y viéndole alegre...

El tiempo las vanidades
destruye con brazo ciego,
mas sin daño permanece
la dicha del galanteo.

AN ELM WAS DRESSING ITS HAIR

Tono

Juan Hidalgo

In Zarzuela "Los celos hacen estrellas", 1672

An elm was dressing its hair,
its new young branches,
and it would rake them into the air
using the fountain as mirror.

*And watching his happiness,
the crystal fountain would laugh,
murmuring silently.*

Watching the handsomest in the field,
the flowers faint,
because vanity can be encouraged
even among natural beauty.

And watching his happiness...

With blind force,
time destroys vanity,
but the cheerfulness of flirt
remains unharmed.

VENGAN Q LO PLEGONA LA NEGLA

Villancico negro

Anónimo, (Bogotá, ca. 1702)

*Negro de Navidad - Villancico al Nacimiento, Archivo
Capitular de la Catedral de Bogotá*

Vengan, vengan, vengan,
que lo plegona la negla,
que la negla lo plegona
con bosc de charamela.
Vengan, vengan, vengan,
a ver la comería nueva
que la negla representa
del Dioso recién nació
y su madre elmosa y beya.
La que ya empiesas:
cayar, cayar!
Que ya salen a cantar.

Coplas

Pulque Flacica se empiece
canto do re mi fa sol,
Miguel puso un fascistol
con un motete de a trece.

Salió Antoña bizarra
a echar la copla plimela,
vestida de saya entela,
con tamboril y guitarra.

COME, THE BLACK GIRL PROCLAIMS

Villancico negro

Anonymous, (Bogotá, ca. 1702)

*Black slave song for Christmas - Villancico on the birth
of Jesus, Music Archive of the Cathedral of Bogotá*

Come, come, come,
me, the black girl, proclaims,
the black girl proclaims,
with the voice of the shawm.
Come, come, come,
to see the new comedy
that the black girl is showing,
about the newborn Jesus,
and his beautiful and lovely mother.
And it begins with:
Be quiet, be quiet!
Singing is to begin.

Coplas

For Flacica to begin,
she sang do re mi fa sol,
Miguel installed the facsimile
with a motet for 13 voices.

Odd Antoña came
to sing the first copla,
dressed in full attire,
with drum and guitar.

Un rabel y un almilece,
y un coro de sinfonía,
y un tenor de chirimía,
para qué, para ayudar.

El Alfonse de Mudarra
metido en un tahalí,
acicate y borceguí,
y ropa de levantar.

Flaciquilla de puntilla
hace el papel de galán,
vestida de tafetal,
media pelo y golilla.

Lleva lingorra amarilla
con garzota y martinete,
y un vizcaino machete,
pala il haciendo lugar.

Linda la comeria fue
y lo alumento beya,
de una parira y donsella
en la pulta de Belé.

La mula hizo su papé,
sin ponerse tú por tú,
habló el bucy y dijo mu,
y no puro más ablá.

A rabel and an almicele,
and a large choir,
and a tenor like a shawm,
no more help is needed.

The Alfonso de Mudarra
in a jewel box,
spur and boot,
dressed in costume.

Flaciquilla walking on tiptoes
has the role of the gallant,
dressed in silk,
groomed and splendid.

She carries a yellow ornament,
with feathers and crest,
and a Biscayan machete,
to clear up the path.

The parade was so nice,
and the play so beautiful,
about a group and a damsel
at the gateway to Bethlehem.

The mule played its role,
without condescension;
the ox said *mou*,
and was unable to say anything else.



