

A black and white photograph of a flooded street. In the background, a classical building with multiple windows is reflected in the water. In the foreground, a sculpture of a reclining, nude figure is partially submerged in the water. The text is overlaid on the image.

MÚSICA SICCA

si a la muerte imita el sueño

tonos humanos de JOSÉ MARÍN (1618-1699)

en memoria de / in loving memory of:
bertica gonzález y marcial navarro

si a la muerte imita el sueño

TONOS HUMANOS DE JOSÉ MARÍN (1618-1699)



MÚSICA FICTA

JAIRO SERRANO

tenor, percusión / tenor, percussion

CARLOS SERRANO

flautas dulces / recorders

JULIÁN NAVARRO

guitarra barroca, jarana / baroque guitar, jarana

REGINA ALBANEZ

teorba, jarana / theorbo, jarana

1. **chacona (2:47)**
Anón. Martín y Coll (1709)
E Mn M.1359, pp. 591-93l
 Carlos Serrano: voice flute
 Regina Albanez: teorba
2. **válgate, amor, por gileta (3:49)**
José Marín (1618-1699)
Santiago de Compostela, ff. 29v-30
 Jairo Serrano: tenor
 Julián Navarro: guitarra barroca
 Regina Albanez: teorba
3. ***Así moriré (3:40)**
José Marín
E-Vc 71/20; Barcelona 1585, f.14v
 Jairo Serrano: tenor
 Regina Albanez: teorba
4. **españoletas por la e (2:19)**
Gaspar Sanz (1640-1710)
Instrucción de música sobre la guitarra española (1674): Tomo 2, f.5.
 Julián Navarro: guitarra barroca
 Regina Albanez: teorba
5. **Jácara por la e (1:36)**
Santiago de Murcia (1673-1739)
Códice Saldivar No. 4, f.1-2v
 Carlos Serrano: flauta dulce contralto
 Julián Navarro: guitarra barroca
 Regina Albanez: teorba
 Jairo Serrano: pandero
6. ***hizo paces con anarda (2:58)**
José Marín
GB-Cfm Mus MS 727
 Jairo Serrano: tenor
 Julián Navarro: guitarra barroca
 Regina Albanez: teorba
7. **de los ceños del diciembre (6:48)**
José Marín
San Francisco 1, f.8
 Jairo Serrano: tenor
 Regina Albanez: teorba
8. **hachas (2:18)**
Lucas Ruiz de Ribayaz (1626-1677)
Luz y Norte Musical, 1677
 Julián Navarro: guitarra barroca
 Regina Albanez: teorba
9. **tarantela (3:45)**
Diego Fernández de Huete / Santiago de Murcia (c.1650-c.1711)
Compendio numeroso, 1702 / Resumen de acompañar la parte con la guitarra, 1714
 Carlos Serrano: flauta dulce soprano
 Julián Navarro: guitarra barroca
 Regina Albanez: teorba
 Jairo Serrano: bombo
10. **pensamiento, que en tu daño (4:27)**
José Marín
GB-Cfm Mus MS 727
 Jairo Serrano: tenor
 Julián Navarro: guitarra barroca
 Regina Albanez: jarana

11. canarios (3:06)

Gaspar Sanz

Instrucción de música sobre la guitarra española (1674): Tomo 1, f.8.

Regina Albanez: jarana

Julián Navarro: guitarra barroca

12. sin duda piensa menguilla (5:00)

José Marín

GB-Cfm Mus MS 727; E-Mn M3880/37

Jairo Serrano: tenor, palmas

Julián Navarro: guitarra barroca

Regina Albanez: jarana

13. filis no cantes (3:28)

José Marín

GB-Cfm Mus MS 727

Jairo Serrano: tenor

Julián Navarro: guitarra barroca

14. española (4:28)

Anón. Martín y Coll (1706)

E-Mn M. 1357.

Carlos Serrano: flauta dulce contralto

Julián Navarro: guitarra barroca

Regina Albanez: teorba

Jairo Serrano: pandereta, bombo

15. pasacalles por la i (3:55)

Gaspar Sanz

Instrucción de música sobre la guitarra española (1674): Tomo 3, f.3.

Julián Navarro: guitarra barroca

16. si de ausencia muero (4:13)

José Marín

US-SF SMMS 1

Jairo Serrano: tenor

Carlos Serrano: flauta dulce tenor

Julián Navarro: guitarra barroca

Regina Albanez: teorba

17. ahora que estáis dormida (2:40)

José Marín

GB-Cfm Mus MS 727

Jairo Serrano: tenor

Julián Navarro: jarana

* Obras nunca antes grabadas / World premier recording

INSTRUMENTOS

Flautas dulces:

- Soprano, copia de Thomas Boekhout (Ámsterdam, 1666-1715), Thomas Prescott, EE.UU., 2015.
- Contralto, copia de Thomas Stanesby Jr. (Inglaterra, 1692-1754), Friedrich von Huene, EE.UU., 2005.
- Voice flute, copia de Jean-Hyacinth-Joseph Rottenburgh (Bélgica, 1672-1756), Michael Seyfrit, EE.UU., 1985.
- Tenor, copia de Jacob Denner (Nuremberg, 1681-1735), Jean-Luc Boudreau, Canadá, 2017.

Cuerdas:

- Guitarra barroca, copia iconográfica española del s. XVII, Jaume Bosser, España, 2004.
- Jarana jarocho en mi, Tacho Utrera, Veracruz, México, 2009.
- Teorba, copia de Matteo Sellas (Italia, c. 1635), Richard Berg, Canadá, 1996.

Perkusión:

- Bombo, pandero: pandereta, tradicionales colombiano.

Joseph marín: entre mitos, medias verdades y malandrines

“...sentenciaron a Marín el músico en suspensión de órdenes y destierro por diez años; y si lo quebrantare, a un castillo cerrado de África donde vaya entretener a la mora Arlaja.”

Jerónimo de Covarrubias, septiembre 27 de 1656

Pocos músicos del siglo XVII español han despertado tanto la curiosidad de intérpretes, oyentes e investigadores modernos como Joseph Marín (c.1619-1699). Además de la indudable calidad de su obra, mayormente tonos humanos para voz solista y acompañamiento, esto se debe en cierta medida a una breve serie de noticias como la que precede estas líneas, obra del cronista español Jerónimo de Barrionuevo. No obstante el interés generalizado, es poquísimo lo que sabemos de Marín, cantante y compositor, más allá del gran renombre del que gozó durante su vida, considerado por sus contemporáneos como “el mejor que haya en Madrid”.

Como ya han mencionado varios musicólogos, una reconstrucción de su vida, incluso de manera aproximada, es, dada la escasez de información disponible de momento, una asignatura imposible. Más allá de las fuentes de su música — hasta donde conocemos ninguna de ellas autógrafa — lo poco que se conoce de la vida de Marín puede dividirse en tres grupos. Los datos más confiables de los que disponemos provienen, de hecho, de documentos acerca de su fallecimiento: su partida de defunción en la parroquia de San Martín en Madrid (“Don Joseph Marín clérigo presbítero”),

fecha el 8 de marzo de 1699, y una nota publicada unos días más tarde en la *Gaceta de Madrid*, el periódico oficial que daba cuenta del fallecimiento de ciudadanos de primer orden, la cual lee:

“Murió Don Joseph Marín de edad de ochenta años, conocido dentro y fuera de España por su rara habilidad en la composición y ejecución de la música”.

Gaceta de Madrid, marzo 17 de 1699

Si bien se puede inferir a partir de esta nota la alta estima en la que se tenía a Marín en calidad de compositor e intérprete, el único dato útil desde el punto de vista biográfico es su edad, que sitúa su nacimiento alrededor de 1618. Desconocemos su lugar de nacimiento, y es probable que el dato de su edad sea simplemente una aproximación.

Un segundo grupo de documentos son aquellos que apuntan a su empleo como cantor tenor en la Real Capilla; esencialmente registros de empleo y remuneración. Estos abarcan un período de unos cuatro años, entre finales de 1644 y principios de 1649, y aunque son pocos y contienen lagunas cronológicas, no están exentos de detalles interesantes, como este memorial escrito a Felipe IV:

“Jusepe Marín [...] que ha que sirve a Vuestra Magestad seis años con mucho gusto y con gran necesidad, con obligaciones, así por lo poco que goça, como por las dilaciones de las pagas

viéndose apretado sin tener que comer, tomó, ocasión della para hazer el viaxe que intento a las indias [...] a buelto con mucho gusto de servirle... (enero 18 de 1649)

Nos encontramos aquí a un Marín músico, al servicio de la Real Capilla hace tal vez seis años, reclamando salarios retrasados para paliar su apuro económico, y de regreso a su plaza tras un intento fallido de viajar a las Américas.

Por último, tenemos un tercer grupo de documentos que entra de lleno en el territorio de la especulación y la conjetura, los *Avisos* de Barrionuevo. En su calidad de avisador de noticias de actualidad, Barrionuevo escribe semanalmente una serie de cartas epistolares sobre acontecimientos de interés general entre 1654 y 1658, dirigidas simplemente a un Sr. Deán de Zaragoza, por otro parte desconocido. Son siete u ocho noticias escritas entre 1654 y 1657 las que conciernen a Marín, pero que lo presentan como un malandrín, ateniéndonos a la definición del vocablo en el *Diccionario de la lengua castellana* de 1734, un “malhechor, ruin y bellaco”:

“Madrid y diciembre 27 de 1656:

... A todos los presos del hurto de Aponte, condenados en diferentes penas de galeras, presidios y dinero, les han soltado libremente, y a Marín le tienen en una torre de la cárcel de Corte, en el chapitel, en lo más estrecho, que apenas cabe un hombre, con unos grillos de cuarenta libras y una cadena de cuatro arrobas, enjaulado como pájaro, para que con la dulce voz que tiene pueda

entretenerse cantando; y se dice que, a buen librar, le enviarán a galeras perpetuas, si no le dan algún garrote, por la muerte de don Tomás de Labaña y otros muchos delitos que tiene hechos”.

Por una parte, los *Avisos* en conjunto confirman varios detalles mencionados en los otros grupos de documentos: que Marín fue clérigo (se ordenó en Roma), que estuvo en el servicio real (aunque lo menciona como músico del Real Convento de la Encarnación), y que gozó de una fama que trascendió las fronteras de la península. Por otra, el vínculo de Marín con la delincuencia, los homicidios y el mundo del hampa, una constante en los *Avisos*, ha favorecido una lectura actual de su vida un poco desequilibrada. Esta lectura probablemente no dista demasiado de la realidad, pero cabe preguntarse la verosimilitud de dichos *Avisos*, y cuánto hay de nuestro propio regocijo con los elementos novelescos en nuestra lectura de ellos.

Las obras

Si la falta de información sobre la vida de Marín es sorprendente, las fuentes de su música lo son aún más. La totalidad de sus 75 tonos sobreviven en fuentes manuscritas. La más importante de ellas, conocida como el *Libro de tonos*, es una recopilación dedicada exclusivamente a Marín, algo poco común en la época. Fechada en 1699, el año de la muerte del compositor, el manuscrito es también inusual en que el acompañamiento de los tonos está escrito para guitarra de cinco órdenes y no para voz y bajo continuo, como las otras fuentes de su música.

A nivel de recursos, la música de Marín es eficiente. Al igual que la mayor parte del repertorio vocal no religioso de la segunda mitad del siglo XVII, se basa en dos tipos de formas poéticas: los romances con estribillo y las letrillas. En ambos casos la estructura poética suele ser bipartita, es decir, uno o varios juegos de coplas y un estribillo, y esto se refleja en una estructura musical binaria donde los estribillos son frecuentemente más largos y complejos que las coplas. Si a nivel de recursos su música es eficiente, a nivel sensorial, es contundente. Dentro de las estructuras rígidas y hasta simples de sus obras, la música de Marín maneja una identidad propia que la hace única con respecto a sus contemporáneos. El manejo de cromatismos, hemiolas, recursos retóricos para enfatizar frases y palabras, la llamada “pintura en música” del Barroco del siglo XVII, su recurrencia a temas melancólicos y del desamor, la repetición de palabras o frases que resaltan con mayor vehemencia sentimientos de desasosiego y que parecen que anduvieran de la mano con la vida que llevó, acrecientan aún más su singularidad, lo personal de su escritura, y lo sitúan como uno de los compositores más destacados del Barroco español.

Válgate, Amor, por Gileta es un romance con estribillo que bien refleja el estilo compositivo característico de Marín. Melódicamente, predominan las líneas de contornos suaves por grados conjuntos, con saltos ocasionales que demarcan diferentes versos o refuerzan el carácter expresivo de ciertas palabras. La composición está escrita en métrica ternaria, pero cuenta con un dramático cambio de carácter en la

parte final del estribillo, al enfatizar el significado de las palabras “*gime y llora, suspirad y arded*” con un inesperado silencio de compás tanto en la voz como en el acompañamiento. Reforzando el efecto de este silencio, los intervalos sucesivos descendentes y un movimiento melódico cromático descendente, dan mayor drama al significado de las palabras.

El romance *Así moriré* no aparece en fuente alguna con la música y el texto poético completo. La música completa, con tan solo el texto del estribillo, proviene de Madrid, mientras que el texto poético completo (sin la música) aparece en una fuente de Barcelona. Su reconstrucción es posible gracias a fuentes alternas. El estribillo, con su carácter melancólico en referencia a la muerte, extiende la última sílaba de la palabra *moriré* a lo largo de tres compases, una técnica utilizada por Marín en varios de sus tonos con el fin de enfatizar la sensación de agonía, antes de la muerte.

Hizo paces con Anarda proviene del *Libro de tonos*, pero existen otras versiones en Barcelona y Venecia. Estas versiones, muy similares musicalmente, nos dan una idea del grado de variación posible en la organización estructural de los tonos. Mientras que el *Libro de tonos* propone abordar la canción por los juegos de coplas y cantar el estribillo *Yo sé que no reñirán*, únicamente al final, otras sugieren repetirlo tras cada copla, o comenzar la canción con el estribillo. La obra muestra rasgos típicos del estilo de Marín, como son el uso constante de sínkopas y hemiolas, las cuales proveen un gran impulso rítmico y un carácter más popular. Anteponer las *Jácaras por la E*

de Santiago de Murcia como preámbulo instrumental ayuda a establecer el carácter del romance. La repetición de una sección de la frase poética a un intervalo de cuarta y su posterior resolución (respuesta) del texto con una nueva idea musical, mantienen la intensidad y el ímpetu del romance.

De los ceños del diciembre es uno de los tonos más interesantes de Marín desde el punto de vista de escritura musical. La letra del romance, escrita por el dramaturgo Juan Vélez de Guevara, quien fuera reconocido por sus escritos de comedias y por ser el autor de la zarzuela *-Los celos hacen estrellas-*, nos presenta un texto lleno de imágenes “pictóricas” en un desolado invierno. El texto poético que hace referencia a la crudeza del invierno en un paisaje gélido, es resuelto por Marín con una música que en la copla serpentea en un rango melódico reducido, haciendo énfasis en cromatismos y presentando una ambigüedad armónica entre modo menor y mayor. Este tratamiento, más típico de un estribillo (es en el estribillo donde normalmente sucede el drama poético musical), hace de estas coplas un ejemplo bastante inusual. Para el estribillo, el tratamiento cromático es aún más exagerado, culminando con la palabra *temblando*, donde la ambigüedad melódica entre cromatismos ascendentes y descendentes dan a esta obra uno de los resultados más llamativos de “pintura en música”.

Pensamiento que en tu daño solo sobrevive completa en una de las fuentes, nuevamente el *Libro de tonos*. El cambio métrico interno en el estribillo es una técnica utilizada por Marín en varios de sus tonos, no

siendo el primero ni el único compositor que utiliza este recurso para generar contraste o proporcionar mayor énfasis a un instante poético.

Sin duda piensa Menguilla hace parte de un reducido grupo de obras en el corpus de Marín con fuentes contrastantes adscritas a compositores diferentes. En el *Libro de tonos* la canción propone una arquitectura de varias coplas cantadas seguidas por un estribillo en dos partes, una primera y fugaz casi recitando *Si logra su desdén, y adoro su crueldad* en métrica binaria, seguida de una segunda en ternaria, sobre el insistente *¿qué más quiere, si no quiero más?* Una segunda fuente, atribuida a Juan Hidalgo, invierte dicha estructura, presentando una obra que contrasta fuertemente como propuesta musical y poética. El uso del nombre propio *Menguilla*, hipocorístico de Dominga, fue muy utilizado en varios romanceros ya desde mediados del siglo XVI. *Menguilla* representaba esa mujer serrana, pastora o villana, centro de atención de algún pastor o caballero. Canciones con la inclusión del nombre *Menguilla* aluden a una temática amorosa pastoril, y en la mayoría de los casos, un carácter más jocoso. El caso de *Sin duda piensa Menguilla*, no es la excepción. El cambio a una métrica ternaria en el medio del estribillo, desenvuelve una narración apresurada y sincopada más cercana a *bayles* populares y festivos.

Filis no cantes es igualmente un romance con estribillo, una forma poética donde normalmente se comienza por la serie de cuartetas del romance antes de proceder al estribillo. A pesar de ello, las dos fuentes musicales conocidas comienzan claramente por

el estribillo, donde sobresale su contorno melódico angular y cromático, sobre todo en el momento de enunciar la frase *disfrazando rigores*. Existen varias correspondencias poéticas mas no musicales en otras fuentes.

Si de ausencia muero, cuya sola copia musical sobrevive en el *Cancionero musical de Suto*, en San Francisco, Estados Unidos, se distingue de otras obras por su forma poética, un romance con letrilla final. Esto quiere decir que, estructuralmente, el tono consta de tres partes: un estribillo, las coplas del romance y una coplilla final que retoma parcialmente el estribillo. Si bien esta forma no es completamente inusual, sí lo es que la versión musical comience con el estribillo. La obra explota recursos retóricos muy interesantes, como el uso de notas largas para dar mayor significado al texto. Una sola nota mantenida en la voz a lo largo de seis compases culmina la frase *resistir tanto*.

A diferencia de todas las otras obras de Marín incluidas en este registro, *Ahora que estás dormida* es un romance sin estribillo. De carácter lento y pausado, musicalmente se caracteriza por breves silencios entre cada verso, y por el uso ocasional de desplazamientos rítmicos que contrastan con las más típicas hemiolas.

Poca música instrumental de cámara española sobrevive de este periodo. Naturalmente, el repertorio para la guitarra como instrumento solista es abundante, así como las colecciones para órgano de varios maestros de capilla a lo largo de toda la península ibérica. La principal fuente de donde provienen algunas de las obras instrumentales ajenas a

las colecciones para tecla o guitarra barroca de compositores específicos, es el compendio titulado *Flores de música*, una colección de cuatro volúmenes de música instrumental en transcripción para tecla del fraile Antonio Martín y Coll, copiada a principios del siglo XVIII en Madrid. Se desconocen, a excepción de unas pocas obras de Corelli, los autores de la mayoría de las obras, si bien el quinto volumen es de autoría del propio Martín y Coll. La *Chacona*, perteneciente a dicha colección, y con la que da inicio la presente grabación, es ya una versión más estilizada y cercana a las chaconas que habrían de surgir en Europa durante el transcurso del siglo XVII, que a la chacona del siglo XVI, de posible origen mesoamericano y de carácter mucho más enérgico y profano. Como los pasacalles y las jácaras, las chaconas fueron utilizadas en las comedias y zarzuelas españolas del siglo XVII para introducir arias o canciones, o como interludio entre actos.

En la misma colección *Flores de música*, se encuentra la obra *Españoleta*, original para tecla, de autoría anónima, y de carácter pastoril. Dentro del repertorio ibérico del siglo XVII, existen *españoletas* de varios de los compositores para guitarra, incluyendo a Sanz, Briceño, Ruiz de Ribayaz y Guerau. En la presente grabación se incluyen también unas *Españoletas por la E*, de Gaspar Sanz, publicadas en su primer volumen de *Instrucción de música sobre la guitarra española* de 1674.

En la España de los siglos XVII y XVIII, el término *jácara* se utilizaba con frecuencia para designar simultáneamente un género dramático, una versificación

poética, una tonada para cantar, un baile popular, un esquema métrico-armónico en la música instrumental y una danza de carácter aristocrático. Como tañido instrumental, la jácara estaba íntimamente ligada a la guitarra rasgueada y a los *jaques*, conocidos rufianes y ladrones del bajo mundo. Las *Jácaras por la E* de Santiago de Murcia son un ejemplo bastante tardío del esquema, que aún gozaba de gran popularidad en la música para guitarra entrado el siglo XVIII. Como se mencionó anteriormente, resultan un preámbulo adecuado para el tono de carácter popular *Hizo paces con Anarda*.

Frecuentemente utilizada en comedias del siglo XVII como tañido para bailar, las *Hachas* tienen un largo historial como danza cortesana en España. Figura, por ejemplo, como una de las danzas que miembros de la aristocracia española, francesa e italiana bailaron durante la celebración del matrimonio entre Isabel de Valois y Felipe II en 1560; y nuevamente en 1599, durante un *sarao* en honor al matrimonio de Margarita de Austria con Felipe III. Su presencia en la publicación *Luz y norte musical* de Ruiz de Ribayaz, ya entrados los años 1670, y cuando estaba en franco desuso, se debe muy seguramente a su precedente inclusión en el libro de guitarra de Gaspar Sanz. Si bien no se conoce ninguna coreografía completa, relatos y reseñas del período permiten dilucidar que la estructura de la danza consistía en una antorcha pasada de mano en mano entre los diversos participantes, la cual permitía al portador escoger la pareja para bailar, antes de pasar la antorcha a otro participante, y así hasta culminar ésta siempre en manos del rey.

Sobre las *Tarantelas*, existen diferentes versiones sobre su origen y difusión, pero casi todas apuntan a, como su nombre lo indica, la región de Taranto en la Apulia italiana. El *bayle* ha tenido innumerables modificaciones a lo largo de la historia, según la región donde se ejecute, y aún hoy tiene vigencia, siendo presentado en fiestas de varias localidades. Abundan las historias hasta del uso medicinal de bailar la tarantela para curar la picadura de arañas. Las *tarantelas* de la presente grabación son una adaptación de la pieza que escribiera Santiago de Murcia en su colección *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, de 1714, y otra versión del arpista Fernández de Huette en su publicación de 1702 *Compendio numeroso*. Se especula que Murcia hubiese acompañado al rey Felipe V en su recorrido de los dominios españoles en Italia en 1702, y que estando en Nápoles, hubiese escuchado una variante napolitana de la tarantela.

Los *Canarios* de Gaspar Sanz son una de las obras más emblemáticas de todo el Barroco español. Educado en Roma bajo la tutela del compositor y guitarrista Lelio Colista, Sanz introdujo en España el uso del *alfabeto* italiano, un sistema de cifras abreviadas para denotar los acordes de la guitarra. Su obra consiste en tres tomos publicados de música en tablatura para guitarra barroca, y en ella figuran casi por igual obras de origen italiano y español. Al momento de su publicación en 1674, el canario ya formaba parte estable -casi anticuada- del repertorio, dado el hecho de que una de las versiones más antiguas apareciera publicada en 1589 en el manual de danza del francés Thoinot Arbeau. De la misma publicación de Sanz,

se incluyen los ***Pasacalles por la I***. En su forma original, los pasacalles fueron cortos interludios que se ejecutaban entre canciones, o incluso entre estrofas de una canción. Su carácter era improvisatorio y no eran ni siquiera escritos. Su vínculo inicial con la guitarra como instrumento acompañante de cantantes, o simplemente con cantantes acompañados ellos mismos por una guitarra, es innegable. Inicialmente, los pasacalles no seguían un patrón rítmico o armónico completamente determinado como era el caso con tantos otros tipos de *bayles*. En Italia, a partir de la segunda década del siglo XVII, adquieren una

formula armónica y rítmica. Es así como comienzan a escribirse patrones de rasgueo para esas fórmulas armónicas, aun sin melodías escritas. Para mediados del siglo XVII los pasacalles toman, por así decirlo, una “vida propia”, en el sentido de que dejan de ser interludios cortos para enlazar obras o partes de obras vocales. Su estructura armónica también se extiende y se convierten en uno de los géneros instrumentales más importantes del Barroco español del siglo XVII.

Jairo Serrano y Daniel Zuluaga

José marín: myths, half-truths and crooks

“...they sentenced Marín, the musician, stripping him of his priestly orders and exiling him for ten years. If he breaks the sentence, he will be sent to a dungeon in Africa to entertain the Moorish lady Arlaja.”

Jerónimo de Covarrubias, September 27, 1656

Few Spanish musicians of the 17th century have awakened the curiosity of modern performers, listeners and researchers as José Marín (c. 1619-1699) has. In addition to the unquestionable quality of his output, mostly *tonos humanos* for solo voice and accompaniment, the colorful reports of his life, such as the

one quoted above from Spanish chronicler Jerónimo de Barrionuevo, have also contributed to his fame. In spite of the wide interest in his music, we know very little of Marín beyond the great success he enjoyed during his lifetime, being considered by his contemporaries as “the best in Madrid.”

As many musicologists have pointed out, a reconstruction of his life, even an approximation, is an impossible task due to the scant amount of available information. Apart from his musical compositions -none of which appears to have his own handwriting- the little that is known about Marín's life can be divided into three sources of information. The most

reliable comes from documents related to his passing: the death certificate from the parish of San Martín in Madrid (“Don José Marín, the priest”), dated March 8, 1699, and a note published a few days later in the *Gaceta de Madrid*, the official newspaper that provided information on the deaths of first-class citizens, which reads:

“Don José Marín died at the age of eighty years, known within and outside of Spain for his exceptional ability in the composition and performance of music.”

Gaceta de Madrid, March 17, 1699

Even if the high esteem in which Marín was held as a composer and performer can be inferred from this notice, the only useful information from a biographical standpoint is his age, which places his birth around 1618. Since we do not know the location of his birth, this is simply an approximation.

The second source of information, essentially employment and compensation records, indicates that he worked as a tenor singer in the Royal Chapel. These documents cover a period of four years, between the end of 1644 and the beginning of 1649. Despite being few and containing large gaps, they are not without interesting details, such as this memorial written to Phillip IV:

“Me, José Marín [...] who has served Your Majesty for the last six years with great pleasure but with great needs and obligations, and little

tranquility due to the delay in salary payments, having been affected, with nothing to eat, because of these circumstances, I traveled to the New World [...] now I have returned to serve you with great pleasure...” (January 18, 1649)

Here we find Marín as a musician in the service of the Royal Chapel for six years, having returned to this job after a failed voyage to the Americas, and claiming late salary payments to take care of his economic needs.

Lastly, we have a third group of documents and information that falls into the territory of speculation and conjecture: the *Avisos* of Barrionuevo. As a reporter of current events, Barrionuevo wrote a weekly series of epistolary comments about occurrences of general interest between 1654 and 1658, addressed simply to a Mr. Deán de Zaragoza, who is also unknown. There are seven or eight articles written between 1654 and 1657 that concern Marín, and these present him as a *malandrín*, which is defined by the *Diccionario de la lengua castellana* of 1734 as “a miscreant and a vile rogue”:

“Madrid, December 27, 1656:

... All the prisoners of the Aponte robbery that had been condemned to the galleys, imprisoned or fined, have been released. Marín, however, has been kept in a tower in the Corte Prison, in a room so narrow, a man can hardly move about in it. He has been tied with shackles weighing 40

pounds and a 100 pound chain. He is in a cage, like a bird, so he may sing with that sweet voice of his and entertain himself as much as he likes. Word has it that if he is lucky, he will be sent to the galleys for life, unless they garrote him for the murder of don Tomás de Lebaña and many other crimes he has committed."

On the one hand, the set of *Avisos* confirms various details mentioned in other groups of documents: that Marín was a cleric (ordained in Rome), that he was in the royal service (although he is referred to as a musician of the Royal Convent of the Incarnation), and that he enjoyed a fame that transcended the Iberian Peninsula. On the other hand, the association of Marín with crime, homicides and the underworld, a constant in the *Avisos*, has favored a somewhat unbalanced reading of his life in modern times. This fact, if probably not far from reality, does raise questions about the accuracy of such *Avisos* and of how much our enjoyment of such fantastical elements has affected our reading of them.

The pieces

If the lack of information on Marín's life is surprising, the sources of his music are even more scarce. All of his 75 *tonos* survive in manuscripts, the most important one being known as the *Libro de tonos*, a compilation dedicated exclusively to Marín, something unusual for the time. Dated in 1699, the year of the composer's death, the manuscript is also unusual because of the accompaniment, written for the five-

course guitar and not for voice and *basso continuo*, as they are in the other sources of his music.

Marín's music is efficient in its use of compositional techniques. Like the majority of the non-religious vocal repertoire of the second half of the 17th century, it is based on two poetic forms: romances with refrain, and *letrillas*. In both cases, the poetic structure is usually bipartite; one or several sets of couplets and a refrain reflected in a binary musical structure, the refrains often longer and more complex than the couplets. If his music is economical in terms of technique, emotionally, it is substantively rich. Within the simple structures of his pieces, Marín's music has its own identifiable style, making it unique with respect to that of his contemporaries. The use of chromaticism, hemiolas, rhetorical devices to emphasize phrases and words, the so-called "painting in music" of the 17th century Baroque, the recurrence of themes of melancholy and lost love, the repetition of words or phrases that vehemently emphasize feelings of restlessness and that seem to go hand in hand with the life he led, enhance his singularity, the intimacy of his writing, and make of him one of the most unique composers of the Spanish Baroque.

Válgate, Amor, por Gileta is a romance with refrain that reflects Marín's characteristic compositional style. Melodically, the piece is composed predominantly of smooth melodic lines in conjunct degrees, with occasional leaps that outline various verses or reinforce the meaning of certain words. The composition is written in triple meter, but makes a dramatic change of affect in the final part of the refrain, emphasizing the mean-

ing of the words “*gime y llora, suspirad y arded*” with an unexpected whole measure rest, both in the vocal part and in the accompaniment. This rest is followed by successive descending intervals and a chromatic descending melody that conveys greater drama to the meaning of the text.

The romance, *Así moriré*, does not appear in any source with the complete music and poetic text. The complete music with only the text of the refrain comes from Madrid, while the complete poetic text (without the music) is found in a source from Barcelona. Its reconstruction is possible thanks to these alternate sources. The refrain, with its music accentuating the melancholic poetry referring to death, extends the last syllable of the word *moriré* throughout three measures, a technique used by Marín in several of his *tonos* in order to emphasize the allusion to agony before death.

Hizo paces con Anarda is found in the *Libro de tonos*, but other versions exist in Barcelona and Venice. All versions are musically similar and provide an idea of the possible variations in structural organization of *tonos*. The *Libro de tonos* shows the song with the sets of couplets being sung first, and the refrain *Yo sé que no reñirán* being sung only at the end. Other versions suggest repeating the refrain after each couplet, or beginning the song with the refrain. This piece showcases characteristics of Marín’s style, such as the use of syncopation and hemiolas, which provide a constant rhythmic pulse and a more earthly feeling. Placing the *Jácaras por la E* by Santiago de Murcia as a musical introduction helps establishing

the affect of the romance. The repetition of a section of the poetic phrase at an interval of a fourth and the following resolution (response) of the text with a new musical idea, maintains the intensity and drive of the romance.

De los ceños del diciembre is one of Marín’s most interesting *tonos* from a compositional point of view. The lyrics of the romance are written by the playwright Juan Vélez de Guevara, who was the author of several comedies and the zarzuela *Los celos hacen estrellas*, presenting a text full of “picturesque” images in a desolate winter. The poetry, which alludes to the bleakness of winter in a frozen countryside, is portrayed by Marín with music that meanders through the couplet in a restrained melodic range, emphasizing chromaticism and creating a harmonic ambiguity between minor and major modes. This treatment, more characteristic of a refrain (it is in the refrain where the musical poetic drama normally occurs), makes of these couplets a rather unusual example. In the refrain, the chromatic element is further exaggerated, climaxing with the word *temblando* (trembling), where the melodic ambiguity between ascending and descending chromaticism gives this piece one of the most convincing results of “painting in music.”

Pensamiento que en tu daño only survives in its entirety in one source, again the *Libro de tonos*. The metric change during the refrain is a technique used by Marín in several of his *tonos*, although he is not the first or only composer to use this means to generate contrast or provide greater emphasis to a poetic moment.

Sin duda piensa Menguilla is part of a small group of songs in Marín's body of work with contrasting sources ascribed to different composers. In the *Libro de tonos*, the song's architecture consists of several sung couplets followed by a refrain in two parts; the first one, is a fleeting passage almost reciting *Si logra su desdén, y adoro su crueldad* in a duple meter, followed by a second part in triple meter, emphasizing the phrase *¿qué más quiere, si no quiero más?* A second source, attributed to Juan Hidalgo, inverts this structure, and presents a very different piece both musically and poetically. The use of the proper name, *Menguilla*, a hypocorism of Dominga, was used in several romances from the middle of the 16th century. *Menguilla* represented the peasant (villager) woman, center of attention of a shepherd or knight. Songs that include the name *Menguilla* allude to a pastoral theme of love and, in most cases, a lighter affect. *Sin duda piensa Menguilla* is no exception. The change to a triple meter in the middle of the refrain unfolds a hurried and syncopated narration closer in its form to festive and popular *bayles*.

Filis no cantes is also a romance with refrain, a poetic form that normally begins with a series of quartets of the romance before proceeding to the refrain. In spite of this, the two known musical sources clearly begin with the refrain, presenting an angular and chromatic melody especially punctuated with the phrase *disfrazando rigores*. Other sources exist that only contain the poetry.

The only music source of *Si de ausencia muero* comes from the *Cancionero musical de Sutor*, in San

Francisco (USA). Its poetic form is different from other romances, having a *letrilla* at the end. Structurally, the *tono* consists of three parts: a refrain, the couplets of the romance, and a final *copliilla* (short couplet) that partially leads into the refrain. Although this form is not completely unusual, it is uncommon for the musical version to begin with the refrain. This piece uses very interesting rhetorical means, such as the use of long notes to enhance the meaning of the text. A single note sung by the voice throughout six measures is the conclusion for the phrase *resistir tanto*.

Unlike all of Marín's pieces included in this recording, *Ahora que estáis dormida* is a romance with no refrain. With a slow and paused pace, the writing provides brief silences between each verse, and occasional rhythmic displacements that contrast with the more typical hemiolas.

Only a small amount of Spanish instrumental chamber music has survived from this period. Repertoire for solo guitar is abundant, as are the collections for organ from various chapel masters throughout the Iberian Peninsula. The main source for these instrumental pieces, beyond the Baroque collections for keyboard and guitar by specific composers, is the compendium titled *Flores de música*, a collection of four volumes of instrumental music transcribed for keyboard by the monk Antonio Martín y Coll, copied at the beginning of the 18th century in Madrid. The composers of most of these pieces, with the exception of a few works by Corelli, are unknown, although the fifth volume is written by Martín y Coll himself. A *Chacona* from this collection opens the present

recording. Its stylized structure is closer to the chaconnes that emerged in Europe during the 17th century than to those from the 16th century, of possible Mesoamerican origin and much more earthly and energetic. Like the *pasacalles* and *jácaras*, chaconnes were used in the Spanish comedies and zarzuelas of the 17th century to introduce arias or songs, or as interludes between acts.

In the same collection, *Flores de música*, we find the anonymous *Españoleta*, an original keyboard piece with a pastoral character. The Iberian repertoire of the 17th century has *españoletas* from several guitar composers, including Sanz, Briceño, Ruiz de Ribayaz, and Guerau. This recording also includes a *Españoletas por la E* by Gaspar Sanz, published in his first volume of *Instrucción de música sobre la guitarra española* from 1674.

The term *jácara* had multiple meanings in 17th and 18th century Spain: A dramatic genre, a poetic versification, a tune to be sung, a popular dance, a metric-harmonic scheme in instrumental music, and an aristocratic dance. As an instrumental tune, the *jácara* was intimately linked to the strummed guitar and to the *jaques*, well-known ruffians of the criminal world. The *Jácaras por la E* by Santiago de Murcia are a rather late example of the scheme, still very popular in the guitar repertoire of the 18th century. As mentioned before, they serve as an introduction to the more dance-flavored romance, *Hizo paces con Anarda*.

Frequently used in comedies of the 17th century as a tune for dancing, the *Hachas* has a long

history as a courtesan dance in Spain. As an example, it appears as one of the pieces that members of the Spanish, French and Italian aristocracy danced during the wedding celebration of Isabel de Valois and Phillip II in 1560. It appears again in 1599 during a *sarao* (festivity) in honor of the marriage between Margarita of Austria and Phillip III. Its presence in *Luz y norte musical* by Ruiz de Ribayaz after 1670, when the tune was already out of fashion, is certainly due to its inclusion in Gaspar Sanz's guitar book. Although no complete choreography is known, chronicles and reviews of the period allow us to determine the structure of the dance. It consisted of a torch being passed from hand to hand among the various participants, which allowed the carrier to choose a partner for the dance, before passing the torch to another participant, and so on until the torch was finally passed to the king.

Several ideas exist about the origin and eventual dissemination of the *Tarantelas*, most of them pointing to the Italian region of Taranto in Apulia. This *bayle* has gone through countless modifications throughout its history, depending also on the region where it is performed, but it is still represented in festivities at various cities. Many explanations exist regarding its function, such as the medicinal use of dancing the *tarantela* to cure spider bites. The *tarantelas* on this recording are an adaptation of the piece written by Santiago de Murcia in his collection *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, from 1714, and the piece by harpist Fernández de Huete in

his 1702 publication, *Compendio numeroso*. It is speculated that Murcia accompanied King Philip V in his tour of the Spanish dominions in Italy in 1702, and, in Naples, heard a Neapolitan variant of the *tarantela*.

The *Canarios* of Gaspar Sanz is one of the most emblematic pieces of the Spanish Baroque. Educated in Rome under the tutelage of the composer and guitarist Lelio Colista, Sanz introduced the use of the Italian *alfabeto* in Spain, a system of abbreviated figures to denote the chords of the guitar. His work consists of three published volumes of tablature music for baroque guitar, and in these there is an almost equal number of Spanish and Italian pieces. At the time of its publication in 1674, the *canario* was an almost antiquated staple in the repertoire, given the fact that one of the oldest published versions appeared in 1589 in the French dance manual by Thoinot Arbeau. The *Pasacalles por la I* is from this Sanz publication. In their original form, *pasacalles* were short interludes performed between songs, or even between stanzas

in a song. They were improvisational and often were not even written. The initial connection of *pasacalles* to the guitar as accompanying instrument for singers, or simply for singers accompanying themselves with a guitar, is undeniable. Initially, *pasacalles* did not follow a strict rhythmic or harmonic pattern, such as it was the case with many other types of *bayles*. In Italy, starting in the second decade of the 17th century, the *pasacalles* acquired a harmonic and rhythmic formula. Strumming patterns began to be written for these harmonic formulae, even without written melodies. Around the middle of the 17th century, *pasacalles* take a life of their own in the sense that they cease to be short interludes used to connect pieces or parts of vocal pieces. Their harmonic structure extends, eventually becoming one of the most important instrumental genres of 17th century Spanish Baroque.

Jairo Serrano and Daniel Zuluaga

Translation: Carlos Serrano





«¡Válgate, Amor, por Gileta,
que traidoramente afable,
acreditando finezas,
entregas mi amor al aire!

*Esta traición del cariño,
sólo es, Gileta, dejarme
sin el primor, el recato,
ni conveniencia a lo fácil.*

*Si es blasonar de lo esquivo
es de lucir el dictamen,
pues ofender con finezas
será obligar con desaires.*

*Si es el rigor hermosa,
en ti lo contrario hace,
siendo entre halagos fingidos
lo que entre flores el áspid.*

*¡Oh, qué infeliz el dichoso
será que un favor lograre,
donde agraviado en la dicha,
no tiene en qué mejorarse!».*

*Esto cantaba Lisardo,
del soto en la verde margen,
burlándose de su fuego
las aguas de Manzanares.*

*Y al son de las fuentes,
cantando las aves,
gime y llora,
suspirad y arded*

*“Resist, Love, for Gileta,
who treacherously affable,
ensuring refinement,
delivers my love to the air!”*

*This betrayal of affection,
Gileta, is only to leave me
without care, modesty,
nor lenience.*

*If it is to boast about the disdainful,
it is to show off the verdict,
since offending with finesse
is to oblige with slights.*

*If rigor is beauty,
in you it does the opposite,
being among feigned flattery
like the asp among flowers.*

*Oh, how unhappy the joyful man
will be if a favor he earns,
where wronged, in so doing,
he has no way to better himself!”*

*Thus sang Lisardo,
while at the border of the green thicket,
the waters of the Manzanares river
mocked his fire.*

*And to the sound of springs,
the birds singing,
he moans and cries,
he sighs and burns.*

*Así moriré, hasta que la fortuna
asegure, Amarillis cruel,
la fortuna, el trofeo, la dicha
que aguardo en lo esquivo de tanto desdén.*

*Idolatrado imposible,
en cuyo incendio de nieve
busco, mariposa amante,
la ventura de perderme.*

*En tus divinos luceros
más fácil llegara a verme,
si de una sospecha el aire
no turbara lo que enciende.*

*Declaren, pues, tus auroras
las dudas de mi accidente
y ostente seguridades
quien adora tus desdenes.*

*De la inclinación motivo
fueron los recelos siempre,
y ofensas de tan buen aire
bien la disculpa merecen.*

*En vos quejoso este afecto
es de mi dolor, que teme
que se traslade a tus luces
la inconstancia de mi suerte.*

*So shall I die, cruel Amaryllis,
until fortune secures
the fate, the trophy, the joy
I await amidst so much disdain.*

*Impossible idolized one,
in whose fire of snow
I search, affectionate butterfly,
the providence of losing myself.*

*In your divine stars
I would easily rest,
if out of suspicion the air
would not disturb the passions.*

*Declare then, your auroras,
the doubts of my misfortune
and ostentatious assurances
to the one who adores your disdain.*

*Misgivings were always
the consequence of love,
and offenses of such comedy
merit an apology.*

*To you I lament this affection
born of my pain, that fears
that, in your eyes, will be revealed
the fickleness of my fortune.*



hizo paces con Anarda

*Hizo paces con Anarda,
aunque ofendido, Pascual,
que no es amor el amor
que no sabe perdonar.*

*La discreta ley de amante
disculpa a su culpa da,
que es mal gusto del vivir
defenderse de olvidar.*

*Yo sé que no reñirán,
que en la hermosura, enamora
la sinrazón mucho más.*

*Fiado en su sentimiento
la volvió a ver el zagal,
pero no supo la pena
volver por la libertad.*

*Murmúranle en la aldea
culpando su liviandad,
y él, que le murmura menos,
es el que la ofende más.*

*Quien de Anarda no conoce
el imperio celestial,
guárdese de que le mire
y guárdese de mirar.*

*Although hurt, Pascual
made peace with Anarda,
since a love that cannot forgive
is not love.*

*The discreet law of the lover
offers excuses to his guilt,
since defending oneself from forgetting
is distasteful for living*

*I know they will not quarrel,
since amidst beauty, foolishness
infatuates much more.*

*Trusting his feelings,
the youth met her again,
but he did not know the pain that
would exchange places with freedom.*

*In the village they gossip
about his weakness,
and he, who gossips less,
is who upsets her the most.*

*Who doesn't know Anarda's
heavenly empire,
beware if she sees you,
and restrain from watching her.*



de los ceños del diciembre

*De los ceños del diciembre,
¡qué temeroso está el campo!
Y del susto, los arroyos
parece que se han helado.*

*Cómo conocen las selvas
de su rigor el estrago,
con cualquier soplo del viento
las hojas están temblando.*

*Para defensa del día
llaman las aves los rayos.
Mas, tartamudas del frío,
madrugan al sol despacio.*

*En vez de rosas y flores
escarcha llevan los prados,
blanca injuria de la verde
esperanza del verano.*

*De los ecos envidiosos,
que son voz de los peñascos,
a bramidos habla el viento,
más recio, mas no tan claro.*

*De las montaraces fieras
no son las cumbres amparo,
que en la saña de la nieve,
cada copo es un venablo.*

*Pues así mis cuidados
del hielo de un desdén están temblando.*

*How fearful are the fields
from the harshness of December!
The streams seem to freeze
out of fright.*

*How well the forests know
the ruin from its bleakness,
with any breath of wind
the leaves are made to tremble.*

*The birds call for sunbeams
to protect the day.
But stuttering from the cold,
they slowly wake up the sun.*

*Instead of roses and flowers
frost covers the meadows,
white injury to the green
promise of summer.*

*Out of envious echoes,
the voice of the rocks,
the wind speaks with bellows,
stronger, but not so clear.*

*The summits offer no protection
from the wild beasts,
for whom every flake of snow
is a spear amidst the storm.*

*Thus, similarly, my worries are
trembling from the ice of disdain.*



pensamiento, que en tu daño



*Pensamiento, que en tu daño
fabricas memorias vanas,
huye de lo que te acercas
si es tan malo lo que alcanzas.*

*Si a la luminosa antorcha
vas a examinar, repara
que siendo sola una luz
te ofrece colores varios.*

*El incauto pececillo
con el color de las mallas
¿quién le conoció en la mano
si le examinó en el agua?*

*¿Cuándo no se han parecido,
si al ingenio las retrata,
con una verdad desnuda
una mentira aseada?*

*Si puede ver Fenisa
tu dicha o tu desgracia,
no es la elección dudosa,
mira lo que te agrada.*

*Contemplation, that amidst pain
you turn out vain memories,
run away from hope
if what you achieve is so terrible.*

*If under a bright torch
you are to search, beware
that a single light
will tender you various colors.*

*An unwary little fish
with the color of its scales,
who can recognize it in his hand
if he saw it first in the water?*

*When have they not looked alike,
if a naked truth
cleverly portrayed them
as a neat lie?*

*If Fenisa can see
your happiness or misfortune,
no dubious choice will there be,
see what you like.*

sin duda piensa menguilla

*Sin duda piensa Menguilla
que aborrecer es amar,
pues cuando dice que quiere,
entonces maltrata más.*

*No doubt Menguilla thinks
that to hate is to love,
because when she says she loves,
she mistreats even more.*

*Siempre que la llevo a ver
en su condición está
el rigor, uno que uno
el amor, otro que tal.*

*Aunque voluntad no tiene,
si quiere desobligar
para deshacer la ajena
sabe hacer su voluntad.*

*Si logra su desdén
y adoro su crueldad,
¿qué más quiere, si no quiero más?*

*A veces con lo que obliga
quiere y no puede engañar.
Porque anda con la fineza
corrida su falsedad.*

*Ser querida y ser cruel,
aunque se pueden juntar,
no hay buena correspondencia
de mala conformidad.*

filis no cantes

*Filis no cantes
disfrazando rigores
con suavidades.*

*Tan sonoras tiranías
esa breve flor esparce,
que son violencias acordes
hasta tus ecos fragantes.*

*Whenever I get to see her
I prove that sternness
and love are
in the same rank.*

*Though she has no will,
if she wants to be discourteous
to undo others
she knows how to follow her will.*

*If she imposes her scorn
and I adore her cruelty, what else
does she want if I want nothing else?*

*Sometimes with what she imposes
she desires and cannot deceive.
Because through finesse
she disguises falsehood.*

*To be loved and to be cruel,
although they can unite,
there is no good correspondence
without agreement.*

*Phyllis do not sing
disguising harshness
with softness.*

*That ephemeral flower
scatters such sonorous tyrannies,
that even your fragrant echoes
become fierce violence.*



*Nunca tus luceros miro
sin que tus arcos disparen,
como flechas invisibles,
armonías penetrantes.*

*Sobra la voz al concerto,
pues de tu silencio nacen
cláusulas que el alma entiende,
términos que ignora el arte.*

*Corre un velo a tantas luces
en proporción de lo frágil,
no mires con tanto imperio,
y si has de mirar, no cantes.*

si de ausencia muero

*Si de ausencia muero,
de amor me abraso,
que no puede una vida,
resistir tanto.*

*Nunca entre jazmín y nácar
el rubio Apolo salió
más galán, ni con los campos
tan pródigo se mostró.*

*Y entre suspiros y quejas
con que al prado eterneció,
dulcemente suspendida,
así a cantar empezó:*

*«Si de ausencia muero,
de amor me abraso,
que no puede una vida,
resistir tanto».*

*I never look at your stars
without your bows shooting
trenchant harmonies
like invisible arrows.*

*No voice is needed for harmony
since from your silence, phrases
are born that the soul understands,
expressions that art ignores.*

*A veil covers so many lights
in proportion to fragility,
do not look upon it with such contempt,
and if you are to look, do not sing.*

*If I die from solitude,
I burn with love,
that a single life cannot
endure so much.*

*Never between jasmine and mother of pearl
did the blond Apollo look
more handsome, nor in the fields
did he appear more marvelous.*

*And amongst sighs and moans
with which Amaryllis touched
the meadows, sweetly suspended,
thus she began to sing:*

*“If I die from solitude,
I burn with love,
because a single life cannot
endure so much.”*



*No es grande victoria, Amor,
en fuerzas tan desiguales
y en penas tan desiguales,
así ostentar su rigor.*

*Deja el imperio y furor
para quien fuere de mármol,
que no puede una vida
resistir tanto.*

*It is not a great victory, Love,
in such unequal powers
and amidst such unequal agonies,
to flaunt its cruelty.*

*Leave the empire and the fury
for whomever is made of marble,
because a single life cannot
endure so much.*

Ahora que estáis dormida

*Ahora que estáis dormida
y me encubren las tinieblas,
a vuestros umbrales llego,
señora, a decir mis penas.*

*Si a la muerte imita el sueño,
mis desdichas favorezca,
contra el tiempo que estáis viva,
este rato que estáis muerta.*

*No es vuestro oído mi alivio
ni es vuestra pena mi ofensa,
porque quien padece y calla
más allá de vos se queja.*

*Dormir y olvidar las ansias
que a estas horas te desvelan,
que para no ser piadosa,
no os es menester despierta.*

*Now that you are asleep
and darkness conceals me,
I reach your thresholds,
Madam, to express my sorrows.*

*If death imitates sleep,
let it further my misfortunes,
against the time that you are alive,
this lapse that you are dead.*

*Your ear is not my relief
nor is your pain my offense,
because he who suffers and is silent,
beyond you he complains.*

*Sleep and forget your yearnings
that at this time keep you awake,
that in order not to be pious,
it is not necessary that you be awake.*



English translation: Carlos Serrano

MÚSICA FICTA

Música Ficta es una de las agrupaciones latinoamericanas más destacadas en la interpretación del repertorio barroco español e hispanoamericano. Fundada en Colombia, se ha presentado en las principales iglesias y catedrales de América Latina -donde reposan los más importantes archivos musicales del continente- así como en una treintena de países en cuatro continentes. Sus conciertos y grabaciones han sido difundidas por las emisoras más importantes de América y Europa. Los discos de Música Ficta han sido lanzados por sellos discográficos europeos y estadounidenses. La vitalidad y fundamento de sus interpretaciones les ha permitido recibir 5 estrellas y menciones especiales de la crítica especializada. Las interpretaciones históricamente informadas, basadas en una exhaustiva investigación musicológica, hacen de Música Ficta un conjunto de referencia en el ámbito del repertorio barroco hispanoamericano. La agrupación se destaca por incluir en sus grabaciones obras nunca antes registradas en disco, sacando a la luz valioso repertorio olvidado de los siglos XVII y XVIII.

Música Ficta is one of the most distinguished and respected early music ensembles specialized in the performance of Latin American and Spanish baroque repertoire. Founded in Colombia, the ensemble has performed in the main churches and cathedrals of Latin America -where the most important music archives of the continent are found- as well as in some thirty countries in four continents. Its concerts and recordings have been broadcast through the most important radio stations in the American continent and Europe. Música Ficta's recordings have been issued by European and American labels. The vitality and scholarship of their performances have received 5 stars and praise from specialized critics. Their historically informed performances, based upon profound musicological research, make of Música Ficta a reference ensemble of Latin-American and Spanish repertoire. The ensemble frequently records music that has never been recorded, pouring light into valuable forgotten repertoire of the 17th and 18th centuries.



JAIRO SERRANO, *Tenor, percusión / Tenor, percussion*

Su expresividad vocal y conocimiento estilístico han sido destacados por la prensa internacional especializada. AllMusic (EE.UU.) ha dicho que su voz da vida a las obras que interpreta y American Record Guide ha resaltado la naturalidad de su voz, así como su fraseo y claridad de dicción. Klassik Magazin (Alemania) destaca su cuidada sutileza como percusionista y ha descrito su voz como ideal para el repertorio en el que se especializa. Jairo realizó estudios de postgrado en canto antiguo en Indiana University, Bloomington y ha impartido cursos de técnica vocal e interpretación de música antigua en Colombia, Ecuador, Perú, Brasil y México.

His expressive singing and stylistic knowledge has been praised by specialized international critics. AllMusic (USA) comments how his voice breathes life into his performances, and American Record Guide highlights the natural elan of his voice, as well as his phrasing, clarity and diction. Klassik Magazin (Germany) has admired his extreme subtleness as percussionist, and described his voice as ideal for the performance of the repertoire he specializes in. Jairo concluded graduate studies in early music voice at Indiana University, Bloomington, and has offered workshops in vocal technique and early music performance practice in Colombia, Ecuador, Peru, Brazil and Mexico.

CARLOS SERRANO, *Flautas dulces / Recorders*

La versatilidad instrumental y el tratamiento erudito que Carlos Serrano aplica a sus interpretaciones han sido cálidamente reseñados por Fanfare (EE.UU.). Las revistas especializadas en flauta dulce The Recorder Magazine (Inglaterra) y American Recorder (EE.UU.) han descrito su estilo como fluido y afectuoso. Sus interpretaciones en otros instrumentos de viento han sido reconocidas como intuitivas y enérgicas. Carlos es graduado en interpretación histórica de Indiana University, Bloomington.

The instrumental versatility and scholarship that Carlos Serrano applies to his performance practice has been warmly reviewed by Fanfare (USA). Journals specialized in recorders, such as The Recorder Magazine (UK) and American Recorder (USA) have described his style as fluid and affectionate. His performances in other woodwinds have been described as intuitive and energetic. Carlos graduated in historical performance from Indiana University, Bloomington.

JULIÁN NAVARRO, *Guitarra barroca, jarana / Baroque guitar, jarana*

La prensa especializada latinoamericana y británica ha aplaudido su destreza como continuista barroco, así como sus excelentes habilidades técnicas, musicalidad y respeto hacia los patrones estilísticos del repertorio antiguo. Julián estudió en la Universidad Javeriana de Bogotá y en la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC). Tiene un doctorado en música de la Universidad de Barcelona, España. Actualmente dirige el Departamento de Música de la Universidad del Norte en Barranquilla, Colombia. También es miembro de las agrupaciones Esfera Armoniosa y Ensamble Alfabeto.

The specialized press in Latin America and the UK has acknowledged Julián Navarro's continuo accompaniment skills, as well as his excellent technical dexterity, musicianship and respect to early repertoire styles. Julián studied at Universidad Javeriana in Bogota and at the Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC). He concluded a doctorate in music at Universidad de Barcelona. He is the director of the Music Department at Universidad del Norte in Barranquilla, Colombia, and is also a member of the early music ensembles Esfera Armoniosa and Ensamble Alfabeto.

REGINA ALBANEZ, *Teorba, jarana / Theorbo, jarana*

Es reconocida como una intérprete dinámica e imaginativa de la teorba, la guitarra barroca y el laúd, instrumentos que estudió en el Conservatorio Real de La Haya. Se ha presentado en festivales de música antigua y series de conciertos en todo el mundo, incluyendo Japón, Corea, Europa, Norte y Suramérica. Adicional a los discos grabados con Música Ficta, ha grabado para los sellos Zig Zag Territories y Brilliant Classics. También es miembro de los conjuntos Música Temprana, La Primavera, Grain de la Voix y Música Glorífica.

She is recognized as a most dynamic and imaginative performer on the theorbo, baroque guitar and lute, which she studied at the The Royal Conservatory, The Hague. She has performed in early music festivals and concert series throughout the world including Japan, Korea, Europe, North and South America. In addition to the CD recordings with Música Ficta, she has also recorded for the labels Zig Zag Territories and Brilliant Classics. She is also a member of Musica Temprana, La Primavera, Grain de la Voix and Musica Glorifica.

AGRADECIMIENTOS

Al padre José del Carmen Ávila por permitirnos el acceso a la iglesia colonial de Chíquiza en Boyacá, Colombia.

A Daniel Zuluaga por la revisión de fuentes.

A Sebastián León y Elisabeth Wright por la revisión de los textos poéticos.

ACKNOWLEDGMENTS

To Father José del Carmen Ávila, for allowing us access to the colonial church of Chíquiza, in Boyacá, Colombia.

To Daniel Zuluaga for the revision of source.

To Sebastián León and Elisabeth Wright for the revision of the poetry.

Otras grabaciones de Música Ficta en CD / Other CD recordings by Música Ficta:

“En mi amor tal ausencia”

Amor y desamor en los tonos de José Marín (1618-1699)

Lindoro NL-3046 (España), 2020

“Alado cisne de nieve”

Tonadas y tonos de Juan de Navas (1647-1719)

Etcetera KTC 1609 (Bélgica), 2018

“Aves, flores y estrellas”

Tonos y arias de Juan de Navas (1647-1719)

Lindoro NL-3037 (España), 2017

“Dos estrellas le siguen”

Xácaras y danzas del siglo XVII

en España y América Latina

Centaur Records CRC 3501 (EE.UU.), 2016

“Cuando muere el sol”

Tonos humanos y divinos de Sebastián Durón,

1660-1716

Arion ARN68825 (Francia), 2011

“Del mar del alma”

Músicas y letras de la Bogotá colonial (s. XVII-XVIII)

Arion ARN68789 (Francia), 2008

“Esa noche yo bailá”

Fiesta y devoción en el Alto Perú del s. XVII

Arts Music No. 47727-8 (Alemania), 2006

“Sepan todos que muero”

Música de villanos y cortesanos en el Virreinato

del Perú, s. XVII-XVIII

Centaur Records CRC 2797 (EE.UU.), 2004

“De Antequera sale un moro”

La música de la España cristiana, mora y judía
hacia el año de 1492

Jade No. 74321-79256-2 (Francia), 2000

“Romances y Villancicos

de España y del Nuevo Mundo”

Jade No. 198-142-2 (Francia), 1996



Grabado en / *Recorded at*:
Iglesia doctrinera de San Isidro Labrador (1556). Chíquiza, Boyacá, Colombia
Septiembre 29 - octubre 1, 2018

Afinación / *Pitch*: La en 413 Hz
Temperamento: mesotónico de 1/6 de coma

Producción / *Production*: Música Ficta
Ingeniero de sonido / *Audio engineer*: Mauricio Ardila
Edición musical, mezcla y masterización / *Audio editing, mixing and mastering*: Jairo Serrano
Fotografía / *Photography*: Jairo Serrano, Margarita Casas, Carlos Serrano
Desarrollo gráfico / *Page editing*: Teresa Fuentes

Para los audiófilos / *For audiophiles*:
Micrófonos / *Microphones*: Royer 122, AKG 414, Earthworks QTCI, Earthworks SR77,
Neumann KMI84, Neumann TLM 193, Schoeps CMC64
Preamplificadores de micrófonos / *Microphone preamps*: Earthworks 1024, Focusrite Red One,
Grace Designs, John Hardy M2, Millennia HV-3C, Sytek MPX-4A

® & © 2021 Música Ficta
MÚSICA FICTA
Transversal 1 Este, No. 57-98
Bogotá, Colombia
Tel. +57-314-291-6527
carlos73co@yahoo.com
www.musicaficta.com
www.lindoro.es

