



Alado cisne de nieve

JUAN DE NAVAS

Música Ficta
Art Songs

Alado cisne de nieve

JUAN DE NAVAS

Música Ficta

Art Songs

3

JEAN BAPTISTE LULLY [1632-1687]

1] La chacona

04:10

From the opera (tragédie en musique) *Armide* (1686), act 5, LWV71/61

In Flores de música, Martín y Coll (1709), E:Mn M1360, f217v-220v

Carlos Serrano: alto recorder / Leonardo Cabo: alto recorder / Johanna Calderón: bass viola da gamba /

Regina Albanez: theorbo / Sebastián Vega: theorbo / Jairo Serrano: bass drum

JUAN DE NAVAS [1647-1719]

2] La rosa que reyna

04:28

From the comedy *Destinos vencen finezas*, 1699, E:Mn R 9.348

Jairo Serrano: tenor / Leonardo Cabo: alto recorder / Carlos Serrano: bass recorder /

Julián Navarro: baroque guitar / Regina Albanez: theorbo / Johanna Calderón: bass viola da gamba

3] Con que esa es tu pena / Ay, zagales / Quién ha de temer un ciego*

04:04

From the zarzuela *Apolo y Dafne*, c.1705, E:Mn M/2208

Andrés Silva: tenor / Jairo Serrano: tenor / Carlos Serrano: alto recorder / Leonardo Cabo: alto recorder / Julián Navarro:

baroque guitar / Regina Albanez: theorbo / Sebastián Vega: theorbo / Johanna Calderón: bass viola da gamba

4] En este arpón tirano

03:13

From the zarzuela *Venir el amor al mundo*, 1680, E:Bc, Mn

Jairo Serrano: tenor / Julián Navarro: baroque guitar / Regina Albanez: theorbo / Johanna Calderón: bass viola da gamba

	SPANISH ANONYMOUS [C.1720] 5] Amable Based on Le Louvre (Hésione) by André Campra, 1700 E:Mn M815, f.75v Regina Albanez: theorbo / Sebastián Vega: theorbo	02:38	
4	JUAN DE NAVAS 6] Oh feliz yo, y desdichada / Adiós, selvas* From the zarzuela <i>Apolo y Dafne</i> , c.1705, E:Mn M/2208 Jairo Serrano: tenor / Andrés Silva: tenor / Leonardo Cabo: alto recorder / Carlos Serrano: bass recorder / Julián Navarro: baroque guitar / Regina Albanez: theorbo / Sebastián Vega: theorbo	03:09	
	GASPAR SANZ [1640-1710] 7] Pavanas por la D <i>Instrucción de música sobre la guitarra española (Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1674): f. 20r.</i> Julián Navarro: baroque guitar / Regina Albanez: theorbo / Jairo Serrano: bass drum	04:12	
	JUAN DE NAVAS 8] Alado cisne de nieve (Tono divino)* <i>Manuscrito Guerra, No. 89</i> , c.1680, E:SCu MS265. ff. 92-93. Jairo Serrano: tenor / Carlos Serrano: soprano recorder / Julián Navarro: baroque guitar / Regina Albanez: theorbo / Johanna Calderón: bass viola da gamba	05:59	
	GASPAR SANZ 9] Pasacalles por la E <i>Instrucción de música sobre la guitarra española (Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1674): f. 3.</i> Julián Navarro: baroque guitar / Jairo Serrano: bass drum	03:21	
	PIERRE BUCQUET [C.1680-C.1745] Deuxième suite* <i>From Pièces à deux flûtes traversières sans basse</i> , 1734, Seville. F:Pn, RES 206.		
	10] Prélude. Le Douloureux (The painful): tres lentem[en]t	01:55	
	11] Allemande. Les Ondes (The waves)	03:44	
	12] Sarabande. La Douce (The sweet one): tres lentem[en]t	02:21	5
	13] Le Brouillon (The disorder)	01:09	
	14] Courante. La Degagée (The casual)	02:16	
	15] Gigue. L'Italienne (The Italian)	01:28	
	16] Allemande. La Voltigeuse (The acrobat)	04:42	
	Leonardo Cabo: voice flute/ Carlos Serrano: voice flute		
	JUAN DE NAVAS 17] Ay, Amor (En los jardines del alba) (Tono divino al Santísimo Sacramento)* E:Bc M1679/33 Jairo Serrano: tenor/ Carlos Serrano: soprano recorder/ Julián Navarro: baroque guitar/ Regina Albanez: theorbo/ Johanna Calderón: bass viola da gamba	02:37	
	18] Flores, a escuchar los dos ruiseñores (Tono divino al Santísimo Sacramento) E:Bc M738/24 Andrés Silva: tenor/ Jairo Serrano: tenor/ Leonardo Cabo: alto recorder/ Carlos Serrano: alto recorder/ Julián Navarro: baroque guitar/ Regina Albanez: theorbo	04:54	
	* World premier recording		

ART SONGS BY JUAN DE NAVAS (1647-1719)

Juan de Navas was one of the best known Spanish composers of the second half of the 17th c. As a second generation composer who wrote *tonos* and *zarzuelas* under the influence of his teacher and mentor, Juan Hidalgo, Navas absorbs Hidalgo's musical legacy, as well as Italian and French influences that enrich his compositional language with innovative and eclectic elements.

As a musical genre, *tonos humanos* and *tonos divinos* were generally short art songs, written for one or two voices with instrumental accompaniment. Composers such as Juan Hidalgo, José Marin, and Cristóbal Galán are among the main representatives of the genre in its first period and imprinted it with a Spanish identity. This "identity" manifests itself in various ways, the most evident being the rhythmic and syn-copated pulse of the pieces, as well as the use of texts from the greatest poets of the Spanish Golden Age (Calderón de la Barca and Lope de Vega among many others). The purely Spanish language of the *tonos*, as well as the musical comedies and *zarzuelas* that were performed in

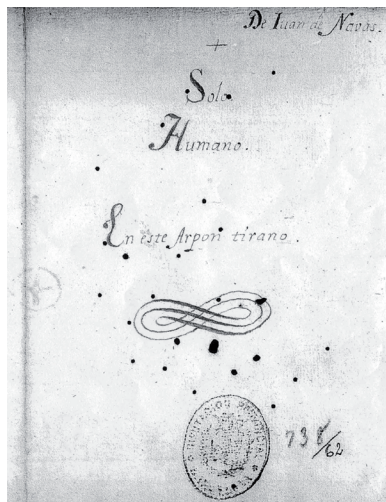
the court since the middle of the 17th c., began to change with the rise of composers such as Juan de Navas and Sebastián Durón. The use and denomination of *areas* and *recitados* throughout the formal structures of the *tonadas* of a *zarzuela* show a new openness to Italian music. Less perceptible, perhaps, is the use of *notes inégales* (unequal notes) in the French style, which also began to appear in *ritornellos* of *tonadas*, *tonos* and *villancicos*.

Navas inherited the post of harpist of the Royal Chapel in 1669, a post that Hidalgo occupied for decades. Over the course of his life, he lived first-hand the political and economic decadence that plagued Spain during the second half of the 17th c. The profound deterioration of the Spanish empire resulted in the loss of large territories, but the rise of Philip V and his close ties to the French crown (as a grandchild of Louis XIV), allowed for the adoption of stylistic elements of the French court into Spain, in addition to the previously mentioned Italian influences. Attempts to introduce the Italian-style opera to Spain had taken place since the middle of the 17th c. Although neither the

opera nor the *ballets*, such as the ones created by Lully for Louis XIV, were adopted in Madrid, several elements of both genres managed to permeate the Spanish *comedias* and *zarzuelas*. During the past decade, more substantial secular pieces of Navas have begun to be reissued and published, revealing the significance and richness of his work. The repertoire of this recording contains several *tonos humanos* and *tonos divinos*, as well as some of the *tonadas* and *areas* (arias) of the *zarzuelas*, *Duelos de Ingenio y Fortuna*, *Venir el Amor al mundo*, *Destinos vencen finezas*, and *Apolo y Dafne*. The latter is unusual, since the first act was written by composer Sebastián Durón, while the second act was written by Juan de Navas.

Navas' *tonos* feature a stylistic evolution with respect to the *tonos* of previous composers. Although the *estribillo-coplas* form is kept, the Italian influence, for example, is evident in *tonos* such as *Flores, a escuchar los dos ruyseñores*, which incorporates a slow part that breaks the structure and character of the piece, generating mystery and wonder with the words "*mudo*" and "*silencio*". Through the use

of chromaticisms in the style of various Italian monodies, the *tono* exaggerates the relationship between text and music to augment the *affects* (emotions) of the listener. Furthermore, several of the *tonadas* contain *recitados* similar in structure to the recitatives of Italian monodies and cantatas of the period, but with the use of a *basso continuo* that is less free – more rhythmic and regular – than its Italian equivalents. The *tonada*, *En este arpón tirano* – which forms part of the *zarzuela*, *Venir el amor al mundo*, but which also exists in other Spanish sources as a *tono humano* – describes the error that Cupid commits by injuring himself with one of his own arrows and becoming "poisoned" by his own medicine: love. *En este arpón tirano* presents a recited part followed by a section of *coplas*, another recited section, and a final part that is chromatically and harmonically sophisticated. Similarly, the *tonada Adiós selvas*, from what is possibly his last *zarzuela*, *Apolo y Dafne*, presents an extensive Italian-style recitative and an aria full of chromaticisms and harmonic tension, where the nymph, Daphne, bids farewell to the forests, valleys, and world around her as she turns into a tree.



Cover page and fragment of the toño, *En este arpón tirano*, by Juan de Navas. Photograph of the original manuscript courtesy of Daniel Zuluaga.

The baroque ideal of increasing the perception of emotions in the listener is also observed in other artistic expressions of the period. In painting, for example, the manipulation of emotions through lightness and darkness, where the characters in a painting seem to emerge from nowhere, was a widely used technique. One needs only to look at the paintings of the early Baroque by artists such as Caravaggio, Ribera, or Zurbarán to understand the dramatic impact and profound contrast proposed as aesthetic statement during the beginnings of the Baroque period. Contrasts are intentionally exaggerated and radicalized; pieces are focused on an economy of elements, a lesser number of characters (in *tonos*, dense and elaborate polyphony is substituted for the simplicity of one or two melodic lines closely related to the text), the manipulation of light, and the management of light and darkness, so that there are no distractions and the drama

of the painting can fully emerge. The struggle between the profane and the divine, the human and the sacred, which is evident in many of the texts of the *tonos*, is also a recurring theme in period paintings. Mythological and allegorical themes offer a parallel between music and painting, both renewing the Greek ideal. The painting, *Apollo y Marsyas*, by José de Ribera, a reproduction of which is shown here, presents just two main characters and three observing satyrs that focus on the tension of the moment. In this case, the painting depicts the moment in which Apollo emerges victorious from the musical duel that the satyr, Marsyas, had proposed, and concludes with Apollo nailing Marsyas' skin to a tree.



and one more detail:



Apollo and Marsyas by José de Ribera; notice the viola da gamba lying on the ground after the musical duel. Photograph: Jairo Serrano

In addition to *Adiós selvas* and *En este arpón tirano*, where the emotional weight is evident, this CD also presents the *tonos*, *La rosa que reyna*, *Ay amor*, and *Alado cisne de nieve*, where the use of chromaticisms and harmonic suspensions that greatly enrich them is fully appreciated.

Besides the vocal pieces mentioned, this CD includes instrumental pieces pertaining Navas' time. To a greater or lesser degree, a popular

element that denotes the origin of the music can be heard in all of these instrumental pieces. *Danzas* such as *chaconas*, *pavanas*, and *pasacalles* originate from popular *bayles* (dances) of the same name. *Bayles* were almost always partially written, or not written at all, since they possessed a popular, earthy improvisational quality. As the 17th century progresses, the terms *bayle* and *danza* (dance) become extremely confusing in Hispanic sources. Although the word 'dance' becomes more associated with the courtly or aristocratic stylized instrumental salon pieces, a dance name, for example *chacona*, may designate the *bayle* it originated from. Completely written out, dances represent the composer's vision of what used to be a "*bayle*." It is hard to tell when a *bayle* becomes a *danza*, or if every dance form had a popular *bayle* origin. In any case, by the late 17th c., many dances had become more tamed and courtly, and composers took greater freedom expanding the simple dance structure, thus resembling less and less the original dance (or *bayle*).

It is worth mentioning that the *chacona* uses the formula of the *basso ostinato* (a harmonic progression that is repeated throughout the entire piece) as its foundation. The melodic instrument uses this harmonic pattern for the written variations and improvisations, some of which require great virtuosity and agility. Possibly of Mesoamerican origin, the *chacona* enjoyed great popularity in Europe. It spread from the Iberian Peninsula to the rest of the continent and, during the 17th c. and a good part of the 18th c., compositions emerged that were based on this *danza*: from Claudio Monteverdi or Tarquinio Merula in Italy to Jean Baptiste-Lully or Robert de Visée in France or, in Germany, Heinrich Biber and J.S. Bach (whose famous *Partita No. 2* for violin continues to be a touchstone for the instrument). These pieces, already into the 18th c., have very little in common with the character of the original *bayle*. The *chacona* included in this recording, despite coming from a Spanish manuscript, has the authorship of the eminent French court composer, Jean-Baptiste Lully.

The *Deuxieme suite* for two transverse flutes without accompaniment from the practically unknown French composer, Pierre Bucquet, merits a special commentary. Although slightly later than the music of Juan de Navas, Bucquet began work in the court of Madrid in 1716 as one of the various French musicians that arrived in Spain after the rise to power of Philip V and the House of Bourbon. This suite is part of the *Pièces à deux flûtes traversières san basse* that was published in Madrid in 1734 and was dedicated to Count Frédéric-Rodolphe, the French ambassador in Spain and a noted flautist aficionado. An unusual feature of this suite is the fact that it contains two allemandes, one of them at the end of the suite. The musical exchange between Spain and France is also evident in *Amable*, a *danza* of French origin that appeared in Spain at the beginning of the 18th c. Anonymous Spanish versions exist, such as the one on the present recording, as well as better known *amables*, such as Santaigo de Murcia's, found in the anthology *Codice Saldivar No. 4*.

Jairo Serrano

MÚSICA FICTA

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 by Carlos Serrano, since 1994 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, having received awards and 5 stars reviews by specialized international critics. The vitality, scholarship and clarity of its historically informed performances are based upon exhaustive musicological research. The latter has allowed the ensemble to perform and record, for the first time, music that had been forgotten for centuries, pouring light into valuable and hardly known Latin-American and Spanish repertoire.

Jairo Serrano *Tenor, percussion*

His expressive singing and stylistic knowledge has been praised by specialized international critics. AllMusic (USA) comments that 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 *Recorders*

The instrumental versatility and scholarship that Carlos Serrano applies to his performance practice has been warmly reviewed by Fanfare (USA). Publications 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 *Baroque guitar, jarana*

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 the Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC) and 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 a member of the Colombian early music ensembles Esfera Armoniosa and Ensamble Alfabeto.



AIRS DE JUAN DE NAVAS (1647-1719)

Juan de Navas était l'un des compositeurs espagnols les plus connus de la seconde moitié du XVII^e siècle. Dans ses *tonos* et *zarzuelas*, écrits sous l'influence de son professeur et mentor, Juan Hidalgo, une génération après lui, Navas assimile l'héritage d'Hidalgo, ainsi que les influences françaises et italiennes, qui enrichissent son langage musical d'éléments innovants et éclectiques.

En tant que genre musical, les *tonos humanos* et les *tonos divinos* étaient généralement de brèves pièces vocales à une ou deux voix avec accompagnement instrumental. Des compositeurs comme Juan Hidalgo, José Marin et Cristóbal Galán, qui comptaient parmi les principaux représentants du genre à ses débuts, lui imprimèrent une identité espagnole. Cette « identité » se manifeste de différentes manières, la plus évidente étant la pulsation rythmique et syncopée des pièces, ainsi que l'emploi de textes des plus grands poètes de l'âge d'or espagnol (Calderón de la Barca et Lope de Vega, entre beaucoup d'autres). Le langage purement espagnol des *tonos*, ainsi

que des comédies musicales et *zarzuelas* qui étaient données à la cour depuis le milieu du XVII^e siècle, commença à changer avec l'ascension de compositeurs comme Juan de Navas et Sebastián Durón. Le recours à des *areas* et *recitados*, et leurs désignations, tout au long des structures formelles des *tonadas* d'une *zarzuela*, témoignent d'une ouverture nouvelle à la musique italienne. L'emploi de *notes inégales* dans le style français, qui fit également son apparition dans les ritournelles des *tonadas*, *tonos* et *villancicos*, est peut-être moins perceptible.

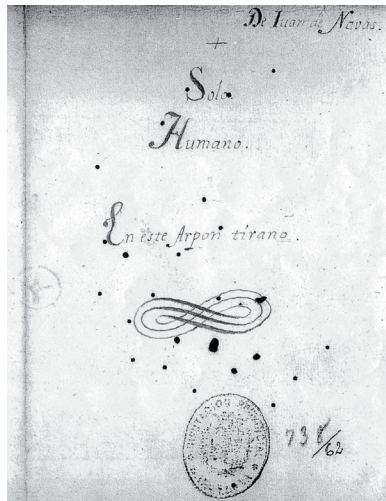
Navas hérita en 1669 du poste de harpiste de la Chapelle royale, qu'Hidalgo avait occupé pendant plusieurs décennies. Au cours de sa vie, il fut le témoin direct de la décadence politique et économique qui frappa l'Espagne dans la deuxième moitié du XVII^e siècle. La profonde détérioration de l'empire espagnol lui fit perdre de vastes territoires; mais l'ascension de Philippe V et les liens étroits qu'il entretenait avec la couronne française (en tant que petit-fils de Louis XIV) permirent à l'Espagne d'adopter des éléments stylistiques de la cour française, outre

les influences italiennes déjà mentionnées. Les premières tentatives pour introduire l'opéra de style italien en Espagne remontaient au milieu du XVII^e siècle. Si ni l'opéra ni les ballets comme ceux conçus par Lully pour Louis XIV ne furent adoptés à Madrid, plusieurs éléments des deux genres réussirent à s'infiltrer dans les *comedias* et *zarzuelas* espagnoles. Depuis une dizaine d'années, on a commencé à rééditer ou publier pour la première fois des pièces profanes plus substantielles de Navas, révélant l'importance et la richesse de son œuvre. Cet enregistrement comporte plusieurs *tonos humanos* et *tonos divinos*, ainsi que certaines des *tonadas* et *areas* (airs) des *zarzuelas* *Duelos de Ingenio y Fortuna*, *Venir el Amor al mundo*, *Destinos vencen finezas* et *Apolo y Dafne*. Cette dernière a ceci d'inhabituel que le premier acte est du compositeur Sebastián Durón, tandis que le second est de Juan de Navas.

Les *tonos* de Navas révèlent une évolution stylistique par rapport à ceux des compositeurs antérieurs. Bien qu'il conserve la forme *estribillo-coplas*, l'influence italienne y est évidente, par exemple dans des *tonos*

comme *Flores, a escuchar los dos ruyseñores*, qui comporte une section lente rompant avec la structure et le caractère de la pièce, et suscitant mystère et émerveillement avec des mots comme « mudo » et « silencio ». En employant des chromatismes dans le style de diverses monodies italiennes, le *tono* accentue la relation entre texte et musique pour accroître les affects, les émotions de l'auditeur. En outre, plusieurs des *tonadas* contiennent des *recitados* similaires par leur structure aux récitatifs des monodies et cantates italiennes de l'époque, mais avec une basse continue moins libre – plus rythmique et plus régulière – que dans leurs équivalents italiens. La *tonada En este arpón tirano* – qui fait partie de la *zarzuela Venir el amor al mundo*, mais qu'on trouve aussi dans d'autres sources espagnoles en tant que *tono humano* – dépeint l'erreur commise par Cupidon, qui se blesse avec l'une de ses propres flèches et est victime de son propre « poison » : l'amour. *En este arpón tirano* présente un récitatif suivi d'une section de *coplas*, un autre récitatif, puis une section finale au chromatisme et à l'harmonie raffinés. De même, la *tonada Adiós selvas*, tirée de ce qui est peut-être sa

dernière zarzuela, *Apolo y Dafne*, présente un long récitatif de style italien et un air plein de chromatismes et de tension harmonique, où la nymphe Daphné fait ses adieux aux forêts, aux vallées et au monde autour d'elle avant de se transformer en arbre.



Couverture et fragment du tono *En este arpon tirano* de Juan de Navas. Photographie du manuscrit original, avec l'aimable autorisation de Daniel Zuluaga.

L'idéal baroque consistant à accentuer les émotions perçues par l'auditeur se retrouve dans d'autres formes d'expression artistique de l'époque. En peinture, par exemple, la manipulation des émotions au moyen du clair-obscur, qui donne l'impression que les figures d'un tableau émergent de nulle part, était une technique très répandue. Il suffit de regarder les œuvres des peintres des débuts du baroque comme Caravage, Ribera ou Zurbarán pour comprendre l'impact dramatique et le profond contraste marquant l'esthétique de cette époque. Les contrastes sont délibérément exagérés et radicalisés ; les œuvres se carac-

térisent par l'économie des moyens déployés, un nombre moindre de figures (dans les *tonos*, une polyphonie dense et élaborée se substitue à la simplicité d'une ou deux lignes mélodiques étroitement liées au texte), le traitement de la lumière, le maniement du clair-obscur, si bien qu'il n'y a pas de distractions, et que le drame de la peinture peut pleinement émerger. La lutte entre le profane et le divin, l'humain et le sacré, apparente dans beaucoup de textes de *tonos*, est également un thème fréquent dans la peinture de l'époque. Les sujets mythologiques et allégoriques offrent un parallèle entre musique et peinture, l'une et l'autre renouvelant l'idéal grec. *Apollon et Marsyas* de José de Ribera, dont on voit ici une reproduction, présente simplement deux personnages principaux et trois satyres qui observent, tous focalisés sur la tension de l'instant. En l'occurrence, le tableau dépeint le moment où Apollon, après avoir remporté le concours musical cloué la peau du satyre à un arbre.



et encore un détail :



Apollon et Marsyas de José de Ribera ; on remarquera la viole de gambe posée au sol après le duel musical. Photographie : Jairo Serrano

Outre *Adiós selvas* et *En este arpon tirano*, où le poids des émotions est évident, ce CD présente

également les *tonos La rosa que reyna, Ay amor* et *Alado cisne de nieve*, dont on pourra pleinement apprécier la richesse en chromatismes et retards harmoniques.

- 18 En plus des pièces vocales mentionnées, ce CD comprend des œuvres instrumentales de l'époque de Navas. Dans toutes, on pourra entendre, plus ou moins présent, un élément populaire qui renvoie à l'origine de cette musique. Des *danzas* comme les *chaconas*, *pavanas* et *pasacalles* sont issues de *bayles* du même nom. Les *bayles* n'étaient le plus souvent que partiellement notés, ou pas notés du tout, puisqu'ils avaient ce caractère populaire truculent et improvisé. À mesure qu'on avance dans le XVII^e siècle, l'emploi des termes *bayle* et *danza* pour désigner une « danse » devient quelque peu déroutant dans les sources hispaniques. Bien que le mot *danza* soit davantage associé aux pièces instrumentales de salon stylisées qu'affectionnaient l'aristocratie et la cour, un nom de danse comme *chacona* peut encore désigner le *bayle* qui en est à l'origine. Entièrement notées, les *danzas* représentent pour le compositeur sa vision de ce qui était autrefois un *bayle*.

Il est difficile de dire quand un *bayle* devient une *danza*, ou si toute forme de danse avait ses origines dans un *bayle* populaire. En tout cas, dès la fin du XVII^e siècle, de nombreuses danses étaient devenues plus policées et plus nobles, et les compositeurs prenaient de plus grandes libertés en développant la structure simple de la danse, qui ressemblait de ce fait de moins en moins à la forme originale (*bayle*).

Il faut rappeler que la *chacona* se fonde sur une basse obstinée (progression harmonique répétée tout au long de la pièce). L'instrument mélodique utilise cette formule harmonique pour des variations écrites et des improvisations, dont certaines requièrent une grande virtuosité. La chaconne, peut-être originaire d'Amérique centrale, était extrêmement appréciée en Europe. Elle s'étendit de la péninsule Ibérique au reste du continent, et, au cours du XVII^e siècle et d'une bonne partie du XVIII^e, on vit émerger de nombreuses compositions fondées sur cette *danza*: de Claudio Monteverdi ou Tarquinio Merula en Italie à Jean Baptiste-Lully ou Robert de Visée en France, ou encore, en Allemagne, Heinrich Biber et J.S. Bach (dont la

célèbre Deuxième Partita pour violon seul reste une pierre de touche pour l'instrument). Dès le XVIII^e siècle, la chaconne n'a plus que très peu de chose en commun avec le caractère du *bayle* original. La *chacona* qui figure dans cet enregistrement, bien qu'elle provienne d'un manuscrit espagnol, est l'œuvre de l'éminent compositeur de la cour française, Jean-Baptiste Lully.

La *Deuxième Suite* pour deux flûtes traversières sans basse, d'un compositeur français pratiquement inconnu, Pierre Bucquet, légèrement plus tardive que la musique de Juan de Navas, mérite un commentaire spécial. Bucquet commença à travailler à la cour de Madrid en 1716, en tant que l'un des musiciens français arrivés en Espagne après l'accession au pouvoir de Philippe V et de la maison des Bourbons. Cette suite fait partie des *Pièces à deux flûtes traversières sans basse* publiées à Madrid en 1734 et dédiées au comte Frédéric-Rodolphe, ambassadeur de France en Espagne, lui-même flûtiste amateur renommé. L'une des caractéristiques étranges de cette suite est qu'elle contient deux allemandes, dont l'une à la fin de la suite. L'échange musical entre l'Espagne et la France

est également évident dans l'*Amable*, danse d'origine française apparue en Espagne au début du XVIII^e siècle. Il en existe des versions espagnoles anonymes, telle celle qui figure dans le présent enregistrement, ainsi que des versions plus connues, comme celle de Santiago de Murcia, qu'on trouve dans l'anthologie *Codice Saldivar n° 4*.

Jairo Serrano

MÚSICA FICTA

Música Ficta est l'un des ensembles les plus distingués et les plus respectés parmi ceux qui se sont spécialisés dans l'interprétation du répertoire baroque d'Amérique latine et d'Espagne. Fondé en Colombie par Carlos Serrano, l'ensemble se produit depuis 1994 dans les principales églises et cathédrales d'Amérique latine – où sont conservées les plus importantes archives musicales du continent –, ainsi que dans une trentaine de pays sur quatre continents. Ses concerts et enregistrements ont été diffusés par les plus importantes chaînes de radio sur le continent américain et en Europe.

Les enregistrements de Música Ficta ont paru sur des labels européens et américains, et ont reçu des distinctions et des critiques élogieuses de la presse spécialisée internationale. La vitalité, l'érudition et la clarté de ses interprétations historiquement informées se fondent sur des recherches musicologiques approfondies. Ce sont elles qui ont permis à l'ensemble de jouer et d'enregistrer pour la première fois des musiques oubliées depuis des siècles, jetant une

lumière sur un répertoire latino-américain et espagnol aussi précieux que méconnu.

Jairo Serrano *Ténor, percussion*

Son chant expressif et ses connaissances stylistiques ont été loués par la critique spécialisée internationale. *AllMusic* (États-Unis) note que sa voix donne vie à ses interprétations, et *l'American Record Guide* souligne l'élan naturel de sa voix, ainsi que son phrasé, sa clarté et sa diction. *Klassik Magazin* (Allemagne) admire son extrême subtilité en tant que percussionniste, et considère sa voix comme idéale pour l'interprétation du répertoire dans lequel il se spécialise. Jairo a terminé ses études vocales de musique ancienne à Indiana University, Bloomington, et a animé des ateliers de technique vocale et d'interprétation de la musique ancienne en Colombie, en Équateur, au Pérou, au Brésil et au Mexique.

Carlos Serrano *Flûtes à bec*

La richesse instrumentale et les connaissances que Carlos Serrano déploie dans ses interprétations lui ont valu de chaleureux éloges de *Fanfare* (États-Unis). Des publications spécia-

lisées dans la flûte à bec comme *The Recorder Magazine* (Royaume-Uni) et *American Recorder* (États-Unis) ont qualifié son style de fluide et d'affectueux. Ses interprétations sur d'autres instruments de la famille des bois ont été jugées intuitives et énergiques. Carlos a obtenu un diplôme d'interprétation historique d'Indiana University, Bloomington.

Julián Navarro *Guitare baroque, jarana*

La presse spécialisée d'Amérique latine et du Royaume-Uni a salué les talents de continuiste de Julián Navarro, ainsi que son excellente technique, sa musicalité et son respect des styles anciens. Julián a étudié à l'Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC) et obtenu un doctorat en musique à l'Université de Barcelone. Il est directeur du département de musique de l'Universidad del Norte à Barranquilla, en Colombie, et membre des ensembles de musique ancienne colombiens Esfera Armónica et Ensemble Alfabeto.

La rosa que reyna

La rosa que reyna
el dominio del prado,
porque oye un jilguero
que al alva madruga

22

a llorar afectos,
vierte, rompe,
exhala sus perlas,
sus ojos, su aliento,
y el alva le dize
no pierdas ociosos,
floridos requiebros.

Recoje ese llanto
pues aquel jilguero
cruzar  la esfera
con rápido vuelo
y al ir a otro clima
tus ansias huyendo
quizá aún tu memoria
dejar  en el viento.

No rompas el nácar
que viste tu pecho,
mejor es que sirva
el ansia de velo

La rosa que reyna

The rose that rules
the sovereign of the meadows,
because hearing a goldfinch
that wakes early at dawn

to mourn affects,
pours, breaks,
exhales his pearls,
his eyes, his breath,
and dawn advises him:
do not waste your superfluous,
flowery chants.

Pick up those tears
because that goldfinch
will cross the sphere
with quick flight
and when reaching another space
fleeing your cravings
perhaps still your memory
will remain in the wind.

Do not break the nacre
that dresses your chest,
it is better that uneasiness
acts as veil since

pues penas que salen
del tavio a los riesgos
passan a peligros,
si antes son misterios.

Enjuga esas voces
de néctares bellos
pues sus desperdicios
crecerán tu fuego,
no hagas que inm bil
arrepentimiento
labre otro martirio
lo que ahora es remedio.

**Con que esa es tu pena / Ay, zagales /
Quién ha de temer un ciego**

(Rústico y Lizeta):

  Con que esa es tu pena?

Ese es mi dolor.

Ay, ay, ay, Cupid , Cupidillo traidor.

Ay, que me dio

en la mitad de los ojos la flecha

y me ha hecho la herida en el corazón.

(Dafne y Sirene):

Ay, que me dio

en la mitad de los ojos la flecha

pains leaving the trunk
will become jeopardy
and turn into a hazard,
if before they were mysteries.

Wipe away those voices
of beautiful nectars
since their waste
will enhance your fire,
do not allow unmoving
repentance carve
another martyrdom
when it can still be remedied.

**Con que esa es tu pena / Ay, zagales /
Quién ha de temer un ciego**

(R stico and Lizeta):

So is that your grief?

That is my pain.

Oh, oh, oh, Cupid, little Cupid, traitor.

Oh, his arrow struck me

between my eyes

and has left a wound in my heart.

(Daphne and Syrene):

Oh, his arrow struck me

between my eyes

23

y me ha hecho la herida en el corazón.

(Dafne):

¿De qué suspiras, villana?

(Sirene):

¿De qué lamentas, pastor?

(Dafne):

Que dando al aire la queja,

(Sirene):

Que descansando en la voz,

(Dafne):

repites...

(Sirene):

alientas...

(Dafne y Sirene):

con blanda congoja

de un dulce rigor:

Ay, zagales, que en la selva

de nuevo armado el Amor

anda con el sufrimiento

malquistando la razón.

Ay, ninfas, que por vengarse

de las ofensas del Sol,

va disparando en sus flechas

un mal que no le hay mayor.

and has left a wound in my heart.

(Daphne):

Why do you sigh, shepherdess?

(Syrene):

Why do you mourn, shepherd?

(Daphne):

That proclaiming the ailment,

(Syrene):

That resting the voice,

(Daphne):

repeats...

(Syrene):

encourages...

(Daphne and Syrene):

with hesitant heartbreak

a sweet harshness:

Oh, shepherds, in the woods

Love is once again armed

and with suffering he

injures reason.

Oh, nymphs, seeking revenge

from the wrongdoings of the Sun

he shoots in his arrows

an unrivaled evil.

¡Qué vano recelo!

¡Qué justo temor!

Es recatarse de un daño

que, a esfuerzos de mi inclinación,

la misma caricia que le hace

tratable, le vuelve feroz.

¿Quién ha de temer un ciego

tirano esfuerzo traidor,

que, para que tenga brío

del dejo de mi albedrío,

he de prestársele yo?

¿Quién no ha de llorar un daño

de tan mañoso rigor

que, bien quisto mi tormento,

se hace en su sentimiento

costumbre del corazón?

Para ver que indigno en todo

se esmera en herir su arpón,

cebas sus yerros tiranos

en corazones villanos,

porque a los nobles temió.

Para ver a cuánto alcanza

su amable jurisdicción,

What vain distrust!

What fair dread!

It is to become aware of a wound

that, as I can judge,

the same caress that soothes it,

turns it wild.

Who should be afraid of a blind

tyrant and treacherous endeavor,

which, for it to have verve

out of the weakness of my freedom,

should I offer myself to?

Who shall not mourn for such

cunning severity,

which, after my adored torment,

in its feelings becomes

a habit of the heart?

To see that, unworthy of all,

he strives to hurt with his harpoon,

stuffs his tyrant shackles

in the hearts of the shepherds,

because he feared the nobles.

To see whom he can reach

under his cordial jurisdiction,

después de herir lo eminente,
ni aun lo más bajo consiente
que se exima de su ardor.

¡Qué vano recelo!
¡Qué justo temor!
es recatarse de un daño
que, a esfuerzos de mi indignación,
la misma caricia que le hace
tratable, le vuelve furor.

En este arpón tirano

En este arpón tirano, fiero peligro,
escándalo ligero de los sentidos,
despedido del arco seré en tu pecho,
y que llegue a vengarme,
valedme cielos.

Pues violentando la cuerda del arco,
por dar a su fuga mayor rendimiento,
entre mi propia prisa he caído
y con mis flechas herido me veo.

Como traidoras mis propias violencias
conviertes contra a mí mismo,
malhaya el esfuerzo que aliente dispuesto

after hurting the reputed,
not even the lowly will allow
the ardor to forestall.

What vain distrust!
What fair dread!
it is to become aware of a wound
that, as I am indignant,
the same caress that soothes it,
turns it to rage.

En este arpón tirano

In this tyrant harpoon, ferocious peril,
light scandal of the senses,
fired from the bow, in your chest
I will have my revenge,
help me oh heavens.

While forcing the string of the bow,
to give further flight to this arrow,
I rushed and fell, and with
my own arrows I see myself wounded.

My own treacherous violence
is now against myself,
evil is the effort that encourages

que se llegase a culpas el esfuerzo.

El corazón del horror asustado
quiere, medroso, vestirse del pecho
y en el volcán que padece su ira
va tropezando de incendio en incendio.

Qué susto, qué pena, qué ansia, qué angustia
qué temor, qué pena y qué tormento,
la vida fallece, el juicio delira,
la voz titubea, y desmaya el acento.

Aves, flores, peces, brutos,
montes, valles, riscos, ceños,
plantas, fuentes, ríos, mares,
astros, signos y luceros.
Oíd mi gemido, escuchad a mi voz,
atended a mi llanto, mirad mi tormento,
pues que soy el Amor, y de mí, muero.

Oh feliz yo, y desdichada / Adiós, selvas

Oh feliz yo, y desdichada,
pues para que de ser deje
este tormento, esta ansia,
este pesar, esta muerte,
he de pasar a no ser,

the will to blame.

Scared in horror, the heart desires,
timorously, to dress up its chest
and in the volcano of its rage,
stumbles from one fire to another.

What disbelief, what pity, what anguish
what fear, what pain and what torment,
life fades, wisdom rambles,
the voice wavers, and words faint.

Birds, flowers, fish, beasts,
mountains, valleys, cliffs, hills,
plants, fountains, rivers, seas,
planets, signs and stars.
Hear my moaning, listen to my voice,
hearken to my cry, witness my torment,
for I am Love, and of me, I die.

Oh feliz yo, y desdichada / Adiós, selvas

Oh happy as well as wretched me,
for in order to stop
this torment, this angst,
this pain, this death,
I will cease being what I am,

siendo otro ser diferente,
 y tan aprisa, que ya
 a un hielo el alma suspende,
 un pasmo embarga el sentido
 y la porción que mantiene
 racional mi entendimiento
 se esparce o se desvanece,
 mis pies con la dura tierra
 o se enlazan o se prenden,
 de suerte que aún no me dejan
 impulso para moverme,
 verdes ramas mis cabellos
 por el espacio se extienden
 del aire, y parda corteza,
 rústico viril silvestre,
 me aprisiona, ya la voz
 se acaba, ya desfallece
 y sólo el eco me queda
 que diga cuando me queje:

Adiós selvas.
 Adiós ninfas.
 Adiós fuentes.
 Adiós montes.
 Adiós luces.
 Adiós gentes.

becoming a different being,
 and so soon, that
 already my soul is cold like ice,
 stillness overwhelms my senses
 and whatever is left
 of my reasoning
 it faints and disappears,
 my feet, with the hard land they bond
 and with the earth they tangle,
 thus they no longer
 allow me to move,
 my hair becomes green branches
 that spread into the sky
 and a brown bark,
 rustic and untamed dress,
 imprisons me, now my voice
 fades, now it dies
 and only an echo remains
 for to speak my lament:

Farewell, forests.
 Farewell, nymphs.
 Farewell, fountains.
 Farewell, mountains.
 Farewell, lights.
 Farewell, people.

Que Dafne sin morir
 acaba y muere.

Alado cisne de nieve

Pero bien hazes
 disfrazando rigores
 con suabidades
 si en ti penas y glorias
 las dos neutrales
 cantando mueres
 y gimiendo nazes.

Alado cisne de nieve
 que naufragando christales
 quando de ave te desmientes
 quieres blasonar de nabe.

Porque contra las espumas
 arpones de nieve vates
 siendo naufragio en el agua
 que fue lisonja en el ayre.

Mira que tu ser desdizes
 pues pareces en los mares
 o hermoso ryel de plata,
 o blanco escollo de jaspe.

That Daphne, without dying
 ends and dies.

Alado cisne de nieve

Righteousness you do
 hiding harshness
 with tenderness
 if in you pains and glories
 both impartial
 singing, you die
 and weeping, you are born

Winged snow swan
 you send crystals to the depths
 when you decline being a bird
 and want to emblazon yourself as ship

For you throw harpoons of snow
 at the foaming waves,
 once so graceful in the air
 now ruined in the water.

Look how you rebut yourself
 for you appear on the seas
 oh, beautiful silver furrow,
 oh, white jasper reef.

	Gloriosamente animoso triumpharás de los pesares haziendo dicha de la muerte si fueras como yo amante.	Gloriously brave, you will triumph over your sorrows by turning your death to joy if you were, like me, a lover.	vuele veloz el deseo, consagrando, a sus fatigas, florido catre de mi pecho.	to such sweet calm, consecrating, to fatigue, a flowery cot from my chest.
30	Ay, Amor (En los jardines del alba) ¡Ay, Amor!, ¿quién no vierte perlas de fuego que templen, que abrasen, que influyan, que animen, en pecho de nieve, dulcísimo incendio que, en mares de aljófar, desate mi pecho?	Ay, amor (En los jardines del alba) Oh, Love, who does not weep pearls of fire that temper, that enliven, that influence, that encourage, in a chest of snow, the sweetest of fires which, among seas of pearling, unties my chest?	Flores, a escuchar los dos ruiseñores Flores, a escuchar los dos ruiseñores que con celos y amores a cantar desafían y en la batalla se incitan dulces, suaves y acordes en el mudo silencio de la noche. Flores, a escuchar los dos ruiseñores. Uno al otro se escucha, se imita, se excede. Uno se exhala cuando el otro muere.	Flores, a escuchar los dos ruiseñores Flowers, hear the two nightingales who with jealousy and love a singing challenge they stir and in the battle they bring about sweet, mellow music amidst the mute silence of the night. Flowers, hear the two nightingales. They hear one to each other, one imitates, the other outrivals. One exhales when the other one dies.
	En los jardines del alba, rosas, Amor va luciendo, que aún sus ojos le tributan de corazones imperio.	In the gardens of dawn, Love displays the roses he gathers, his eyes keep offering him an empire of hearts.	Cómo compiten, sonoros, cantando los dos ruiseñores los parabienes al alma, al descubrir sus albores.	How they compete, resonant, the two nightingales announcing the good news to the soul that dawn is breaking.
	El dulce ruido apacible de un cristalino arroyuelo, por ser lágrimas de un risco, la tiene como suspenso.	The sweet gentle noise of a crystalline stream, being it the tears of a riff, it aims at suspense.	Voces que explican, afectos con gusto el Amor los oye, que los acentos del alma, sirven adoraciones.	Voices that explain, affects that Love gladly hears, the words of the soul serve as praise.
	De tan dulcísima calma	Desire hurriedly comes back		

Si una dulzura perciben
en un vivo aliento rompen
adorando un Dios, que amante,
su fuego en la nieve esconde.

If sweetness they perceive
a vivacious song emerges
praising God, who lovingly
hides his fire in the snow.

32 Tiernamente su afecto
publican, pues, los primores,
como cuando cisnes mueren,
cantan como ruiseñores.

They tenderly announce
his affect, since, their niceties,
like when swans die,
they sing as nightingales.

English translation: Carlos Serrano

INSTRUMENTS

Recorders:

- Soprano recorder, copy of Jan Steenbergen (The Netherlands, 1676-c. 1730), Jean-Luc Boudreau, Canada, 2004.
- Alto recorders, copies of Thomas Stanesby junior (England, 1692-1754), Friedrich von Huene, USA, 1989 & 2005.
- Voice flute, copy of Jean-Hyacinth-Joseph Rottenburg (Belgium, 1672-1756), Michael Seyfrit, USA, 1985.
- Voice flute, copy of Thomas Stanesby (England, c. 1668-1734), Beha & Gibbons, USA, 1998.
- Bass recorder, copy of Jean-Hyacinth-Joseph Rottenburg (Belgium, 1672-1756), Yamaha, Japan, 1999

Strings:

- Baroque guitar, after Spanish 17th c. iconography, Jaume Bosser, Spain, 2004.
- Jarana jarocho in G, Tacho Utrera, Veracruz, Mexico, 2008.
- Theorbo, copy of Matteo Sellas (Italy, c. 1635), Richard Berg, Canada, 1996.
- Theorbo, after French 17th-c. originals, Nicanor Oporto, Chile, 2005.
- Viola da gamba, copy of Claude Pierray (France, fl. 1698-1729), Dominik Zuchowicz, Canada, 1998.

Percussion:

- Bass drum, Colombian traditional.

ACKNOWLEDGMENTS:

To Father José del Carmen Ávila, who generously gave us access to the oldest church in Boyacá for the recording of this CD. To Daniel Zuluaga, for his everlasting and precious musicological counseling. To Mauricio Roa, for lending his viola da gamba. To the guest musicians -Regina, Johanna, Leonardo, Andrés and Sebastián- for their valuable contributions and dedication throughout the recording. To Iara Fricke Matte for her continued support.

MÚSICA FICTA

Jairo Serrano *tenor, percussion*

Carlos Serrano *recorders*

Julián Navarro *baroque guitar, Jarana*

Guest musicians:

Regina Albanez *theorbo*

Johanna Calderón *viola da gamba*

Leonardo Cabo *recorders*

Andrés Silva *tenor*

Sebastián Vega *theorbo*

© 2018 Música Ficta

© 2018 Música Ficta

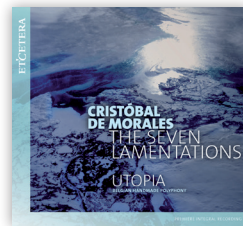
MÚSICA FICTA Transversal 1 Este, No. 57-98 Bogotá, Colombia

Phone +57-314-291-6527

carlos73co@yahoo.com

www.musicafictaweb.com

ALSO AVAILABLE ON ETCETERA

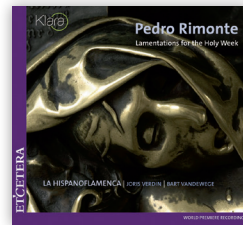


CRISTOBAL DE MORALES [c.1500-1553]

THE SEVEN LAMENTATIONS

Utopia, Belgian handmade polyphony

KTC 1538 **WORLD PREMIER RECORDING**



PEDRO RIMONTE [1565-1627] JOHN BULL [CA. 1562-1628]

LAMENTATIONS FOR THE HOLY WEEK

Joris Verdin, La Hispanoflamenco, Bart Vandeweghe

KTC 4009 **WORLD PREMIER RECORDING**



PEDRO RIMONTE [1565-1627]

SEBASTIÁN AGUILERA DE HEREDIA [?1561-1627]

REQUIEM - ORGAN WORKS

Joris Verdin, La Hispanoflamenco, Bart Vandeweghe

KTC 4018 **WORLD PREMIER RECORDING**

FOR MORE ETCETERA TITLES PLEASE VISIT OUR WEBSITE: WWW.ETCETERA-RECORDS.COM

Colophon

production **Música Ficta**

executive producer Etcetera Records **Dirk De Greef**

audio engineer **Mauricio Ardila**

recording assistants **Gonzalo Arias, Daniel Bretón, Alejandro Luna**

audio editing & mixing **Jairo Serrano**

audio mastering & additional mixing **Mauricio Ardila**

recording venue & date **Parish church of Saint Isidore the Laborer (1556)**

Chíquiza, Boyacá, Colombia, January 7-13, 2016

pitch **a'=413 Hz**

temperament **1/6 comma meantone**

photography **Jairo and Carlos Serrano, María Cristina Olivar**

art-direction & design Etcetera Records **Roman E. Jans** www.romanontwerp.nl

for more Etcetera titles please visit our website www.etcetera-records.com