



# ENSEMBLE LA ROMANESCA

dirigido por JOSÉ MIGUEL MORENO

MARTA ALMAJANO soprano [MA]

PAOLO PANDOLFO viola de gamba [PP]

JUAN CARLOS DE MULDER teorba [JCM]

NURIA LLOPIS arpa de dos órdenes [NLL]

TONI MILLÁN clave [TM]

**JOSÉ MIGUEL MORENO** guitarra barroca y vihuela [JMM1, JMM2]

Grabado en la Ermita de Abantos y Villa Consuelo, San Lorenzo de El Escorial,  
en noviembre de 1991 y abril de 1992

Toma de sonido: JOSÉ MIGUEL MORENO y JOSÉ CARLOS CABELLO

Edición digital: CARLOS CÉSTER

Producción: LOURDES UNCILLA

Diseño: CARLOS CÉSTER

© 1999 GLOSSA MUSIC, S. L.

En portada: Diego Velázquez (1599-1660), *Felipe IV a caballo*  
Museo del Prado, Madrid

1	GASPAR SANZ / ANTONIO MARTÍN Y COLL Folías [JCM, JMM1]	4:04
2	JUAN HIDALGO Peynándose estaba un olmo [MA, PP, TM, JMM1]	1:49
3	JUAN HIDALGO ¡Tonante dios! [MA, PP, JCM, NLL, JMM1]	2:39
4	ANTONIO MARTÍN Y COLL Canarios [JCM, JMM1]	2:02
5	JOSÉ MARÍN Ojos, pues me desdeñáis [MA, JMM1]	2:54
6	BARTOLOMÉ DE SELMA Susana passeggiata [PP, JCM, TM]	6:57
7	JUAN HIDALGO De las luces que en el mar [MA, PP, JCM, NLL, JMM1]	2:26
8	JUAN HIDALGO Cuydado, pastor [MA, PP, JCM, JMM 1]	2:58
9	GASPAR SANZ Canarios [JCM, JMM1]	3:37

10	JUAN HIDALGO Ay que sí, ay que no [MA, PP, TM, JMM1]	3:10
11	LUCAS RUIZ DE RIBAYAZ Españoletas [NLL]	4:16
12	JOSÉ MARÍN Aquella sierra nevada [MA, PP, JCM, JMM1]	3:06
13	BARTOLOMÉ DE SELMA Fantasía [PP, JCM, JMM2]	5:45
14	JOSÉ MARÍN No piense Menguilla [MA, PP, JCM, NLL, JMM1]	3:14
15	FRANCISCO GUERAU Marionas [JCM, JMM1]	4:35
16	SEBASTIÁN DURÓN Sosieguen, descansen [MA, PP, JCM, NLL, JMM1]	5:51
17	JUAN HIDALGO Ay, que me río de Amor [MA, PP, JCM, TM, JMM1]	1:37
18	GASPAR SANZ Lantururú [JCM, JMM1]	

## La música en tiempos de Velázquez

Asombro y seducción: tal es la estrategia de la creación barroca. Arrobo de los sentidos y captación de la voluntad: tal es su fin último. Tan ambicioso programa precisa de un juego de ilusiones donde lo fabuloso se tiña de verosimilitud, siquiera sea a un nivel simbólico. El teatro brinda esta posibilidad; teatro que, como la música, es arte efímero. La era del Barroco es seguramente la más teatral dentro de la cultura occidental moderna y la que mayor cabida dio a las llamadas artes efímeras, surgidas para revestir de ropel los atributos de los poderosos. Arcos triunfales, carros alegóricos, emblemas y rimas laudatorias disponían una escenografía en la que «representar» la comedia de la realeza.

En ningún país de la Europa de entonces podría darse un contraste mayor entre ficción teatral y realidad como en España. Son precisamente los años de madurez de Velázquez los que muestran el estado más calamitoso de la monarquía española, acosada en lo exterior, resquebrajada en lo interior, haciendo frente a una gravísima crisis económica y a la desconfianza generalizada hacia las estructuras de gobierno. A todo ello la corte oponía el complejo ceremonial de las casas reales, mantenido celosamente a través de una etiqueta identificada con la dinastía otrora más poderosa de la Cristiandad empeñada ahora en un patético esfuerzo por mantener la dignidad y cuya imagen asoma en el rostro de Felipe IV multiplicado por el pintor. También la iglesia española conjuraba la amenaza de la herejía con la suntuosidad y el embeleso, a cuyo fin reclamaba el concurso de las diversas artes. Pero la oposición entre ficción y realidad puede resultar equívoca si atendemos tan sólo al papel de testigos y de forjadores de imagen que desempeñaron Velázquez, Calderón de la Barca, Murillo, Zurbarán, Quevedo o Gracián, porque todos ellos alcanzaron a crear arquetipos universales, verdades que trascienden la contingencia histórica, de la cual brotaron, y que se nos imponen como realidades más firmes, porque siguen vivas, que las que vieron sus ojos.

Si la vida toda de la España del seiscientos parece una comedia de tramoyas, no parece casual que la figura central de este periodo, Felipe IV, fuese un gran aficionado al teatro y propiciase el arte escénico, con y sin música. Con dos lugares contaba la corte para el montaje de las obras teatrales: el salón dorado del Alcázar y, mayor y con más recursos técnicos, el coliseo del palacio del Buen Retiro.

Sorprende no poder encontrar entre los compositores españoles de esta centuria un nombre de talla equiparable a la de los más grandes pintores y literatos, pero es lo cierto que contamos con una producción musical cuantiosa y de una calidad y belleza realmente notables, como no lo es menos que la música era un componente imprescindible en la vida de todos los estamentos sociales. Quizá lo mejor de ella que se ha

conservado surgiese precisamente en torno a la escena, y, desde luego, si hay alguien que pueda considerarse representativo como compositor de música teatral, ése es Juan Hidalgo.

Hasta mediados del siglo XVII, la música teatral en los corrales de comedias y en las representaciones palaciegas se había limitado a interpolaciones más o menos imbricadas en la trama pero sin verdadero protagonismo en cuanto a desarrollo de la acción (con la notable excepción de *La selva sin amor*, la primera ópera española, perdida, representada en 1627). El núcleo de tales interpolaciones lo constituían los tonos humanos, composiciones vocales a una o varias voces, compuestas prácticamente siempre por estribillo y coplas, y en torno a las cuales giraba, asimismo, la actividad musical camerística. El tono humano aparece escrito generalmente en compás ternario vivo y hace uso de manera casi abusiva, sobre todo en la segunda mitad del siglo, de la hemiolía, esto es, de la alternancia de ritmos binarios y ternarios; este empleo reiterado de la hemiolía es uno de los rasgos distintivos de la música española de esta centuria. Fue Calderón de la Barca quien dio forma a un nuevo tipo de teatro lírico que puso a los pies de su real patrón, integrando en un todo orgánico el teatro de acción propio de los corrales de comedias, la compleja y suntuosa escenografía de las representaciones cortesanas y el estilo recitativo (y recitativo-airoso) que la ópera italiana había expandido por Europa durante la primera mitad del siglo. Calderón supo reconocer el potencial dramático del recitativo y lo hizo guiar la acción escénica. Junto a éste, el tono humano tradicional siguió ocupando su lugar y vino a convertirse, por decirlo de alguna manera, en el equivalente al aria italiana. El género así surgido cristalizó en lo que conocemos como zarzuela, esto es, una representación con partes habladas y partes cantadas, tardando mucho tiempo en afirmarse como género habitual la ópera propiamente dicha.

La potente máquina persuasiva que puso en marcha Calderón no se hubiera hecho realidad sin el concurso de un músico dúctil y de talento. El dramaturgo encontró al colaborador ideal en la persona de Juan Hidalgo (1614-1685), arpista de la capilla real desde 1632 y responsable más tarde de la música de cámara de Palacio. Por las obras conservadas de Hidalgo nos consta su solvencia en las tres grandes áreas de la música barroca, iglesia, cámara y teatro, pero fue en esta última donde mayor empeño puso y la que le valió un trato de especial favor por parte de Felipe IV y de su sucesor Carlos II. Es obligado referirse, por su importancia para la historia de la música española, a dos excepcionales ensayos dentro del género lírico teatral acometidos por Calderón e Hidalgo: las óperas *La púrpura de la rosa* y *Celos, aún del aire, matan*. La primera (perdida) y de la que no hay constancia que fuera puesta en música por Hidalgo, si bien documentación posterior hace a todos los estudiosos estar de acuerdo en que así fue) se concibió para celebrar la Paz de los Pirineos que Luis XIV y Felipe IV concertaron en la Isla de los Faisanes, junto al río Bidasoa, en un entorno de cuya disposición fue responsable en gran medida ese otro «escenógrafo» aulico,

Velázquez, debido al importante cargo de aposentador con que le había obsequiado el rey español. Ambas óperas fueron representadas en 1660, el mismo año en que moría el pintor. El esfuerzo que llevó a cabo Juan Hidalgo en adaptar el estilo recitativo italiano a la prosodia castellana fue considerable y puede decirse que ampliamente satisfactorio, aunque no brillante. Un ejemplo del tratamiento dado por Hidalgo al recitativo es el fragmento *¡Tonante dios!*, perteneciente a la zarzuela *La estatua de Prometeo*, escrita por Calderón y representada en 1670, fragmento que es rematado por una sucesión de cuatro estrofas de perfil semejante a los tonos humanos. En estos últimos, que hacen gala de una inventiva melódica y de una gracia natural verdaderamente encomiable, parece moverse más a gusto el compositor. Las restantes obras de Hidalgo incluidas en la presente grabación son todas tonos humanos. *Cuydado, pastor* pertenece a *Triunfos de Amor y Fortuna*, debida a la pluma de Antonio de Solís y representada en 1658. Una de las zarzuelas de las que más fragmentos musicales compuestos por Juan Hidalgo se han conservado es *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara, representada en 1672. Siguiendo la norma, esta zarzuela consta de una loa, a la que pertenece *Peynándose estaba un olmo*, un primer acto, un entremés, un segundo acto, cuyo principio lo constituye precisamente *De las luces que en el mar*, y un fin de fiesta. Para *El templo de Palas*, escrita por Francisco de Avellaneda y estrenada en 1675, compuso Hidalgo *Ay que sí, ay que no*. Por último, no se sabe si *Ay, que me río de Amor* pertenece a alguna producción dramática hoy no identificada, pero muy bien puede no ser así; de hecho, una de las obligaciones de Juan Hidalgo como jefe de los músicos de cámara de Palacio era la de componer tonos humanos para las veladas musicales en los aposentos privados de los monarcas. En cualquier caso, había un trasvase constante entre cámara y teatro, y muchos de los tonos escénicos pasaban a engrosar el repertorio camerístico.

Tampoco parece que los tonos humanos de José Marín (ca.1619-1699) aquí registrados hayan tenido su origen en el teatro. Su autor, sin embargo, sí podría haber sido el protagonista de cualquier comedia o novela de su tiempo. Recibido en 1644 como tenor de la capilla real, de donde pasó al monasterio de la Encarnación, y ordenado en Roma, Marín fue encarcelado en Madrid por hurto en 1654. Tras un espectacular intento de fuga fue condenado a destierro. Pero a los dos años andaba ya de vuelta por la capital, con dos o tres muertes sobre su cabeza, perpetrando un nuevo robo junto a otro clérigo acusado también de homicidio, el dramaturgo Juan Bautista Diamante. Ambos sufrieron tormento y a Marín le calzaron «unos grillos de cuarenta libras, con unas cadenas de cuatro arrobas, y enjaulado como un pájaro para que con la dulce voz que tiene pueda entretenerse cantando», tal como señala Barrionuevo en la última mención que conocemos de nuestro músico hasta su muerte reseñada así en la Gaceta de Madrid: «Murió Don Joseph Marín de edad de ochenta años, conocido dentro y fuera de España por su rara habilidad en la composición y su execución de música».

El grueso de las obras de Marín se nos ha conservado en un manuscrito conocido como el *Cancionero de Cambridge*, una colección de tonos humanos para voz de tiple de extraordinaria belleza. Al margen de su intrínseca calidad, este manuscrito tiene una importancia excepcional por ser una de las tres fuentes musicales del barroco español en las que el bajo continuo se halla realizado, en este caso para guitarra, en tablatura. La segunda fuente, el *Libro de tonos en cifra de arpa* de la Biblioteca Nacional de Madrid, es una tablatura para arpa desprovista de la línea vocal. La tercera no se encuentra a disposición de los estudiosos. Los tres tonos *No piense Menguilla, Aquella sierra nevada, y Ojos, pues me desdeñáis*, están en el *Cancionero de Cambridge*. Pero de *Aquella sierra nevada* existe asimismo una versión en la Biblioteca Nacional de Madrid para dúo de tiple y bajete más bajo continuo, versión que se ha utilizado también en esta grabación encomendando la segunda voz a la viola de gamba. Este tono humano, que consta como los otros dos de coplas y estribillo, presenta una factura más elaborada, especialmente en el estribillo: línea melódica de carácter declamatorio, cambio de compás y tetracordos cromáticos descendentes, todo lo cual lo sitúa muy próximo a la música escénica.

En el año emblemático de 1660 nació quien estaba destinado a sustituir a Juan Hidalgo como compositor favorito de la corte de música escénica, Sebastián Durón (1660-1716). Tras su paso por varias catedrales españolas, Durón entró a formar parte de la capilla real como organista en 1691. En pocos años, su competencia en la composición tanto de obras religiosas como profanas hicieron de él la figura más importante en el panorama musical de la corte y de fuera de ella. Su fama quedó confirmada al ser nombrado maestro de la capilla real en 1701 por la nueva dinastía borbónica. Partidario del bando austríaco durante la Guerra de Sucesión, fue condenado al exilio más tarde, con la corte de la reina viuda Mariana de Neoburgo.

La producción de Sebastián Durón es representativa del cambio operado en la música española en torno a 1700, cambio al que él contribuyó de manera decisiva pero que venía gestándose desde el último cuarto del siglo anterior y que era un hecho en los últimos años del reinado de Carlos II. Durón supo combinar genialmente el estilo español con el estilo italiano del barroco tardío, por entonces en pleno crecimiento, y dio paso a la generación de compositores (Literes, Torres...) que afirmó plenamente en España el lenguaje internacional nutrido de elementos franceses e italianos. De las obras escénicas conservadas de Durón, la primera cronológicamente es *Salir el Amor del mundo*, zarzuela escrita por José de Cañizares y representada en 1696. A ella pertenece el fragmento *Sosieguen, descansen* para tiple, bajo continuo y una parte obligada de viola de gamba en diálogo con la voz. Aunque la influencia italiana es menos perceptible en esta obra que en otras posteriores, en la estructura de este fragmento aparece esa especial simbiosis entre lo indígena y lo foráneo: se trata de un tono humano con estribillo («sosieguen, descansen») y coplas en el que va



intercalado, antes de la repetición del primero, un recitativo. Dicho estribillo recuerda, a su vez, a los *Quedito, pasito* y otros motivos semejantes que constituyen uno de los lugares comunes de la música española del siglo XVII.

La música específicamente instrumental de la España barroca que nos ha llegado viene a ser la continuación de la magnífica trilogía renacentista de tecla, arpa y vihuela. Disponemos, en efecto, de numerosas fuentes con música para el teclado; tenemos un repertorio destinado al arpa diatónica y al arpa cromática, esto es, al arpa de dos órdenes, original y feliz hallazgo de los violeros españoles que se hizo imprescindible en la realización del bajo continuo, en la música profana como en la religiosa; hay, en fin, música para la guitarra de cinco órdenes, enemiga, primero, y después heredera de la vihuela. Falta, sin embargo, y esto resulta desconcertante, un verdadero repertorio de música para conjunto, ya que, de los escasos ejemplos conservados, muchos son (y esto es particularmente evidente en el siglo XVII) breves, fragmentarios o están estrechamente vinculados a la práctica vocal. Sabemos, por otra parte, que se cultivó dicha música por testimonios literarios fiables, como el de Espinel en su *Marcos de Obregón*; porque en la corte española existía un conjunto de violas de gamba, dos claves y laúd, por una parte, así como una agrupación de instrumentos de la familia del violín que participaba en la capilla real y en los saraos y máscaras; porque durante la estancia de más de veinte años en dicha corte de Henry Butler debieron ejecutarse sonatas como las suyas conservadas; porque hay constancia documental de que Juan José de Austria, hermanoastro de Carlos II, tañía la viola de gamba en conjunto; porque nos consta, asimismo, la práctica habitual en la capilla real de un repertorio de corte italiano como el que estamos evocando en el último decenio del siglo. Sí, pero falta la música, o, mejor, la conservada pone en entredicho el panorama anterior. Ante tan elocuente, por mudo, testimonio, es razonable suponer que ese enorme vacío en nuestro patrimonio es representativo del desequilibrio de fuerzas habido en una época en la cual la parte del león se la llevaba la música vocal.

Significativamente, las dos únicas colecciones importantes de música para conjunto instrumental pertenecientes al siglo XVII y compuestas por españoles, la de Bartolomé de Selma (1638) y la de Francisco José de Castro (1695), fueron editadas en Italia y, lo que es más importante, la actividad de sus autores, por lo que sabemos, transcurrió fuera de España. Pero en el caso de Bartolomé de Selma y Salaverde es posible trazar hipotéticamente una línea que lo vincularía a dos figuras activas en nuestro país, Bartolomé y Antonio de Selma, padre e hijo, constructores ambos de instrumentos de viento. Teniendo en cuenta que el compositor era un notable bajonista, es más que probable que tuviera lazos familiares con los anteriores y que su primera formación musical hubiera tenido lugar en España. De hecho, el propio Selma afirma haberse educado aquí en la dedicatoria que encabeza su colección *Canzoni, fantasia et correnti* publicada en Venecia

en 1638. Lo único positivo que conocemos acerca de su trayectoria profesional lo dejó estampado asimismo en la portada de dicha colección, a saber, que había estado al servicio como músico y bajonista del archiduque Leopoldo de Austria. La obra de Selma se encuadra dentro del estilo *concertato* del primer barroco, en el que el bajo continuo establece el andamiaje sobre el cual dialogan y se oponen las restantes voces. En la ocasión que nos ocupa, el diálogo se reduce a una sola voz con el continuo, pues se trata de dos obras para un instrumento bajo, sin especificar, con una escritura de extremado virtuosismo, más el bajo continuo. Una parte muy significativa de la producción instrumental de esta época se halla constituida por composiciones cuyo punto de partida son obras vocales, modelos ampliamente rebasados en muchas ocasiones por la exuberancia del instrumento. En el caso de la *Susana passeggiata*, sólo mínimamente puede intuirse la canción original *Susanne ung jour* de Orlando di Lasso. La otra composición de Selma registrada, una *Fantasia* para bajo solo y continuo, está basada en un motivo muy semejante al canto conocido como *El Cavallero*. Curiosamente, también se observa un estrecho parentesco entre dicho motivo y el comienzo de la canción de Lasso.

La guitarra y el arpa fueron instrumentos muy queridos en el barroco español. La primera fue, además, un instrumento a la vez culto y popular: tan a gusto se hallaba en manos de rufianes como en las de los más exigentes tañedores y compositores que confiaban a ella el acompañamiento de los tonos de cámara, de música escénica y de villancicos religiosos. Pero la mayoría de edad de la guitarra barroca en España puede decirse que quedó sancionada con la obra de Gaspar Sanz (1640-ca. 1710), cuyo primer libro de su *Instrucción de música sobre la guitarra española* apareció impreso en Zaragoza en 1674 y en el que, junto a piezas en estilo rasgueado, ofrece un importante *corpus* de música en estilo punteado. Sanz fue uno de los pocos músicos españoles en atravesar nuestras fronteras y regresar más tarde. Su estancia en Italia resultó, como él mismo relata con toda precisión, decisiva. Su obra incluye, como no podía ser menos, repertorio italiano, pero también, y esto es más significativo aún para evaluar el talante innovador de su autor y el proceso de modernización que iniciaba la música española por estos años, repertorio francés o a la manera francesa, dentro del cual creo que es importante señalar el preludio o capricho arpeado, réplica de los *préludes non mesurés* que tan brillantemente estaban cultivando los laudistas y clavecinistas vecinos. Naturalmente, una parte fundamental de su obra lo constituye el repertorio español, centrado básicamente en los géneros de danza, más o menos estilizados. Las *Folías* son una serie de variaciones sobre un bajo *ostinato* bien conocido por su amplia difusión en otros países europeos y perfectamente establecido ya en esta época. La estereotipación de este patrón rítmico-armónico permite fusionar felizmente los hallazgos de Sanz con las *Folías* de Martín y Coll.

De Antonio Martín y Coll es poco lo que se sabe: que había nacido en Reus, que ingresó en la orden franciscana en 1690, que fue organista de San Diego de Alcalá de Henares y más tarde de San Francisco el Grande de Madrid (posiblemente desde 1707), y que falleció después de 1734. Su importancia para la música española es, sin embargo, considerable por los cinco volúmenes manuscritos para tecla conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid y confeccionados entre 1706 y 1709. Los cuatro primeros contienen copias y transcripciones de obras compuestas por autores españoles y, asimismo, franceses e italianos, entre estos últimos los abanderados del barroco musical europeo, Lully y Corelli. El repertorio de danza, incluidas muchas de las habituales en el siglo anterior, ocupa, desde luego, un lugar importante en el *corpus* del franciscano. Es interesante poder comparar en la presente grabación dos modalidades de *Canarios*, los de Gaspar Sanz y los de Martín y Coll, que obedecen, en lo fundamental, al mismo esquema: ritmo ternario vivo sobre un bajo basado en la sucesión de, en términos modernos, subdominante, dominante y tónica. En los de Sanz destaca, además, el empleo de la hemiolía. La otra pieza de Gaspar Sanz aquí incluida, *Lantururú*, aparece en la última plancha, fechada en Zaragoza en 1675, de su segundo libro. El *lantururú*, o *lanturulú*, era un baile cantado en varios entremeses del seiscientos español, aparentemente de origen francés.

Otra importante colección española de obras para guitarra barroca es el *Poema harmónico* de Francisco Guerau (ca.1649-ca.1717) impreso en Madrid en 1694. Oriundo de Mallorca, Guerau ingresó en el colegio de cantorcicos anejo a la capilla real en 1659. Diez años más tarde entró a formar parte de dicha capilla como contralto. En 1693 obtuvo, además, una plaza de músico de cámara de Carlos II y al año siguiente, el mismo de la publicación de su obra, fue nombrado maestro de música del colegio, cargo que desempeñó hasta 1701 en que la administración borbónica prescindió de sus servicios por ocupar este puesto el nuevo maestro de capilla, Sebastián Durón. El libro de Guerau contiene exclusivamente composiciones en estilo punteado, es decir, se trata de un repertorio esencialmente culto, si bien incluye algunas obras de género popular. La mariona, por ejemplo, parece que era a mediados del siglo XVII un baile popular un tanto dislocado; sin embargo, las *Marionas* que aquí escuchamos son una serie de variaciones muy elaboradas sobre un solemne *ostinato* de chacona de carácter marcadamente francés.

El libro de Lucas Ruiz de Ribayaz *Luz y norte musical*, publicado en Madrid en 1677, es, junto con el *Compendio numeroso de cifras armónicas* (Madrid, 1702 y 1704) de Diego Fernández de Huete, la única fuente teórico-práctica para el arpa española, diatónica y cromática de dos órdenes cruzados de cuerdas, de la etapa barroca. Las precisiones que se pueden hacer sobre la vida de este arpista y compositor son mínimas. Nació antes de 1650 en Santa María de Ribarredonda, cerca de Burgos, e inició su preparación religiosa en la Colegiata de Villafranca del Bierzo (León) No inició sus estudios musicales hasta su ordenación. Las

obras contenidas en su *Luz y norte musical* son principalmente formas de danza características del estilo barroco hispano de finales del siglo XVII. Sirvan como ejemplo de su buen hacer las *Españoletas* aquí registradas, uno de los géneros de danza que más contribuyó a lo largo del siglo a difundir por toda Europa el particular aroma de la música española.

LUIS ROBLEDO

INSTRVCCION  
DE MVSICA SOBRE LA  
GVITARRA ESPAÑOLA;  
Y METODO DE SVS PRIMEROS RVDJMENTOS,  
HASTA TAÑERLA CON DESTREZA.

CON DOS LABERINTOS INGENIOSOS, VARIEDAD DE SONES, Y  
Dances de Rasgueado, y Punteado, al estilo Español, Italiano,  
Francés, y Inglés.

CON VN BREVE TRATADO PARA ACOMPAÑAR CON PERFECCION,  
sobre la parte muy esencial para la Guitarra, Arpa, y Organó, refumi-  
do en doze reglas, y exemplos los mas principales de Con-  
trapunto, y Composición.

DEDICADO  
AL SERENISSIMO SEÑOR, EL SEÑOR  
DON IVAN.

COMPVESTO POR EL LICENCIADO GASPAS SANZ, ARAGONES, NATVRAL DE  
la Villa de Calanda, Bachiller en Teología por la Infigne Yniversidad de Salamanca.

Con licencia: En Zaragoza, por los Herederos de Diego Dormer. Año 1674.

## Music in the time of Velázquez

Surprise and seduction: that is the strategy behind baroque art. The thrilling of the senses and the capture of the will: these are the ultimate aims. Such an ambitious programme requires a game of illusions in which the fabulous is tinged by reality, albeit only on a symbolic level. The theatre offers this possibility; theatre which, like music, is ephemeral art. The era of the Baroque is surely the most theatrical in modern western culture, and that which gave the most opportunity to the so-called ephemeral arts which came about in order to adorn the attributes of the powerful with gilt. Triumphal arches, allegorical coaches, emblems and laudatory rhymes provided a scenography in which to «represent» the comedy of the royalty.

In no country of Europe at that time could one find a greater contrast between theatrical fiction and reality as in Spain. The years of maturity of Velázquez are precisely those which show the Spanish monarchy in its most calamitous state: pursued on the outside, split on the inside, presenting a front to a very serious economic crisis and to a general distrust towards the institutions of government. To all this the court opposed the complex ceremonial of the royal houses, zealously maintained through the medium of an etiquette identified with a dynasty once the most powerful in Christendom, now absorbed in a pathetic effort to maintain its dignity, and whose image is visible through the face of Philip IV as multiplied by the painter. The Spanish Church too warded off the menace of heresy with sumptuousness and ravishment, to which end it laid claim to the assistance of the various arts. However, the opposition between fiction and reality can be deceptive if we take note only of the rôles of witness and forger of images played by Velázquez, Calderón de la Barca, Murillo, Zurbarán, Quevedo and Gracián, since all these tried to create universal archetypes, truths which transcend the historical circumstances from which they sprang, and which they impose upon us as realities more concrete - because they continue to live - than those which they beheld with their own eyes.

If the life of the whole 17th century in Spain seems a comedy of stage trios, it is not by chance that the central figure of this period, Philip IV, was a great *aficionado* of the theatre and favoured scenic art both with and without music. The court had two spaces available for the mounting of theatrical works: the golden salon of the royal palace (Alcázar) and, bigger and with greater technical resources, the coliseum of the Buen Retiro palace.

It is surprising not to be able to find among Spanish composers of this century a name of a stature comparable to that of the greatest painters and men of the letters, but it is true that we are dealing with a copious musical

output, of a truly remarkable quality and beauty, since music was nothing less than an indispensable component in the lives of people from all social classes. Perhaps the best of that which has survived came into existence precisely because of the stage, and if there is anyone who may be considered as representative of a theatrical composer, it is certainly Juan Hidalgo.

Until the middle of the 17th century, theatrical music in the *corrales de comedias*<sup>1</sup> and in the palace spectacle had been limited to interpolations more or less linked to the plot, but without really playing a part in the development of the action (with the notable exception of *La selva sin amor*, the first Spanish opera, first staged in 1627 but now lost). The nucleus of such interpolations was formed by *tonos humanos*, vocal compositions for one or more voices, composed nearly always of *estribillo* (refrain) and *coplas* (verses) and which also constituted the core of the chamber music repertoire. The *tono humano* was usually written in a lively triple time, and made great use - almost to excess, especially in the second half of the century - of the hemiola; that is to say, the alternation of duple and binary rhythm. This continual employment of the hemiola is one of the distinctive characteristics of Spanish music of this century. It was Calderón de la Barca who created the form of a new type of lyric theatre which he brought to the feet of his royal patron, integrating into an organic whole the theatre of action belonging to the *corrales de comedias*, the complex and sumptuous scenography of courtly spectacles, and the recitative (and recitative-airoso) style which Italian opera had diffused throughout Europe during the first half of the century. Calderón was able to recognize the dramatic potential of recitative and made it guide the scenic action. Next to this, the traditional *tono humano* continued to occupy its place, and came to be - to put it another way - the equivalent of the Italian aria. The form which thus came into existence crystallized into what we know as *zarzuela*; that is to say, a spectacle with both spoken and sung parts, opera per se taking some considerable time to establish itself.

The powerful, persuasive machine which Calderón put into action would not have become a reality without the help of a tractable and talented musician. The dramatist found his ideal collaborator in the person of Juan Hidalgo (1614-1685), harpist of the royal chapel since 1632, and later responsible for the Palace's chamber music. From the still extant works of Hidalgo we can see his expertise in the three most important areas of Baroque music - Church, chamber, and theatre; but it was the last of these in which he most distinguished himself and which merited especially favourable treatment on the part of Philip IV and of his successor, Charles II. Mention should be made, on account of their importance for Spanish music, of two exceptional essays in the genre of lyrical theatre by Calderón and Hidalgo: the operas *La púrpura de la rosa* and *Celos, aún del aire, matan*. The first (lost, and of which there is no evidence that it was set to music by

Hidalgo, even though later documentation leads scholars to agree that it was) was conceived to celebrate the Peace of the Pyrenees which Louis XIV and Philip IV agreed on the Isla de los Faisanes on the River Bidasoa, in surroundings for whose disposition another great courtly «scenographer», Velázquez, was in large part responsible, due to the important position of lodgings master with which he had been entrusted by the Spanish King. Both operas were staged in 1660, the same year in which the painter died.

The attempt to adapt the Italian recitative style to Castilian Spanish prosody which Juan Hidalgo brought to a peak was noteworthy and, in general, highly satisfactory though not outstanding. An example of the treatment which Hidalgo gave to recitative is the fragment *¡Tonante dios!*, belonging to the *zarzuela* called *La estatua de Prometeo*, written by Calderón and staged in 1670; a fragment which is crowned by a series of four strophes similar in character to the *tonos humanos*. These *tonos*, which exhibit a truly marvellous rhythmic invention and a natural gracefulness, would appear to be written more according to the taste of the composer. The other works by Hidalgo included in the present recording are all *tonos humanos*. *Cuydado, pastor* comes from *Triunfos de amor y fortuna*, written by Antonio de Solís and staged in 1658. One of the *zarzuelas* of which there still exist most of the fragments composed by Hidalgo is *Los celos hacen estrellas*, written by Juan Vélez de Guevara and staged in 1672. Following the standard procedure, the *zarzuela* consists of a *loa* or prologue, from which comes *Peynándose estaba un olmo*, a first act, an *entremés* or interlude, a second act - whose opening is *De las luces que en el mar* - and a finale in which *Trompicávalas Amor* is sung. For *El templo de Palas*, written by Francisco de Avellaneda and staged in 1675, Hidalgo composed *Ay que sí, ay que no*. It is not known if *Ay, que me río de Amor* belongs or not to an unidentified dramatic production; the latter could well be the case. Indeed one of the obligations of Hidalgo as leader of the chamber musicians of the Palace was to compose *tonos humanos* for the musical evenings in the private quarters of the Monarchs. In any case, there was a constant interchange between chamber and theatre, and many of the theatrical *tonos* came to be absorbed into the chamber repertory.

Neither does it appear that the *tonos humanos* of José Marín (c.1619-1699) recorded here had their origin in the theatre. Their author, however, could most certainly have been the protagonist of any comedy or novel of his time. Admitted in 1644 as a tenor in the royal chapel, whence he moved to the Monasterio de la Encarnación and was ordained in Rome, Marín was imprisoned in Madrid for theft in 1654. After a spectacular attempt to escape, he was sentenced to exile. Two years later, however, he was once more in the capital, responsible for two or three more deaths and perpetrating a new robbery together with another cleric also accused of murder, the dramatist Juan Bautista Diamante. They were both tortured, and to Marín were attached «shackles weighing forty pounds and a chain of four *arrobas*<sup>2</sup>, caged like a bird, so that with

the sweet voice he possesses he may entertain himself by singing», as Barrionuevo writes in the last known mention of the composer until his death, which was recorded thus in the *Gaceta de Madrid*: «Don Joseph Marín has died at the age of eighty years, known both in and outside Spain for his rare ability in composition and in the performance of music».

The bulk of Marín's work is conserved in a manuscript known as the *Cambridge Song Book*, a collection of *tonos humanos* of extraordinary beauty for *triple*<sup>3</sup> voice. Aside from its intrinsic quality, this manuscript has an exceptional importance in that it is one of the three sources of Spanish baroque music in which the basso continuo is realized, in this case for guitar and written in tablature. The second source, the *Libro de tonos en cifra de arpa* in the Biblioteca Nacional de Madrid (National Library of Madrid), is a tablature for harp without the vocal line. The third is not available for examination. The three *tonos No piense Menguilla, Aquella sierra nevada*, and *Ojos, pues me desdeñáis*, come from the *Cambridge Song Book*. There also exists in the Biblioteca Nacional de Madrid a version of *Aquella sierra nevada* for a duo of *triple* and *bajete* (baritone) with basso continuo, which has been used in this recording; the second part being given to the viola da gamba. This *tono humano*, which employs (as do the others) *coplas* and *estribillo*, is more elaborately constructed, especially in the *estribillo*. The melodic line is of a declamatory character, and there are changes of metre and descending chromatic tetrachords; all of which bring it very close to music for the stage.

In the emblematic year 1660 was born someone who would take Hidalgo's place as the court's favourite composer of music for the stage, Sebastián Durón (1660-1716). After having worked in various Spanish cathedrals, Durón entered the service of the royal chapel as organist in 1691. In a few years, his ability as a composer both of sacred and secular music made him the most important figure in musical life both inside and outside the court. His renown was further confirmed by his appointment as *maestro* of the royal chapel in 1701 by the new Borbón dynasty. A supporter of the Austrian party during the War of Sucesion, he was condemned to exile in 1706 and went to France, where he would die ten years later, with the court of the widowed Queen Mariana of Neuburg.

The oeuvre of Sebastián Durón is representative of the change which took place in Spanish music around 1700; a change to which he contributed in a decisive manner but which had been building up since the last quarter of the previous century and which was already a fact in the last years of the reign of Charles II. Durón achieved a superb combination of the Spanish manner with late Italian baroque style, then in full flood, and paved the way for the generation of composers (Literes, Torres, et al) which fully affirmed in Spain an international language partaking of French and Italian elements. Of the extant stage works by



Durón, the first chronologically is *Salir el Amor del Mundo*, a *zarzuela* written by José Cañizares and first staged in 1696. To this work belongs the fragment *Sosieguen, descansen* for *triple*, basso continuo, and an *obligato* part for viola da gamba in dialogue with the voice. Although the Italian influence is less perceptible here than in previous works, it is in the structure of the fragment that the particular symbiosis of the indigenous and the foreign is noticeable. It is a *tono humano* with *estribillo* (*sosieguen, descansen*) and *coplas* in which is intercalated, before the repetition of the first, a recitative. The *estribillo* recalls, in its turn, *Quedito, pasito* and other similar melodies which are one of the clichés of Spanish music of the 17th century.

The specifically instrumental music of the Spanish Baroque which has survived constitutes the continuation of the magnificent renaissance triumvirate of keyboard, harp, and vihuela. We have in fact numerous sources of keyboard music: repertoires for the diatonic harp and for the chromatic harp, that is, the double harp (the original and happy discovery of the Spanish builders which became indispensable in the realization of the basso continuo both in sacred and secular music); and finally we have music for the five course guitar, at first enemy of, and later successor to, the vihuela. We lack, however - disconcertingly - a true ensemble repertory, since of the few remaining examples many are (and this is particularly true in the 17th century) brief, fragmentary, or they are closely tied to vocal practice. It is known, on the other hand, that such music was written, through the medium of reliable literary witnesses such as Espinel in his *Marcos de Obregón*; because of the existence in the Spanish court of an ensemble of violas da gamba, two harpsichords, and lute, on the one hand, and a group of instruments of the violin family on the other, which participated in the royal chapel and in the *saraos* (dances) and *máscaras* (masquerades); because during Henry Butler's period of more than twenty years at the court they were obliged to perform sonatas such as those of his authorship which have survived; because there is documentary evidence that Juan José of Austria, step-brother of Charles II, played the viola da gamba in ensemble; precisely because of the habitual performance at the royal court of an Italian courtly repertory, like that under discussion, for the last decade of the century. Yes, but the music is missing; or rather, that which survives contradicts the picture just painted. Before such eloquently dumb testimony, it is reasonable to suppose that this enormous gap in our heritage is representative of the imbalance of forces quite usual at a time when vocal music took the lion's share.

Significantly, the only two important collections of music for instrumental ensemble dating from the 17th century and composed by Spaniards, those of Bartolomé de Selma y Salaverde (1638) and that of Francisco José de Castro (1695), were published in Italy, and, more importantly, the activity of their authors, as far as we know, took place outside Spain. In the case of Bartolomé de Selma y Salaverde, however, it is possible to trace a hypothetical line which would link together two figures active in Spain, Bartolomé and Antonio

de Selma, father and son, both builders of wind instruments. Taking into account the fact that the composer was a noted bassoonist, it is more than probable that he had connections with them and that his musical training took place in Spain. In fact, Selma himself affirms that he was educated in Spain in the dedication at the beginning of his collection *Canzoni, fantasia et correnti* published in Venice in 1638. The only certain fact known about his professional life is that which he himself had printed on the title page of that collection, to the effect that he had been in the service of Archduke Leopold of Austria as a musician and bassoonist.

Selma's oeuvre fits within the *concertato* style of the early Baroque, in which the basso continuo sets up the framework over which the remaining voices engage in dialogue. In the present case, the dialogue is reduced to one solo part with continuo, since both works call for an unspecified bass instrument, written for in the most virtuoso style, and basso continuo. A very important part of the instrumental output of this period is constituted by compositions whose points of departure are vocal works, models completely transformed in many cases by the exuberance of the instrumental writing. In the case of *Susana passeggiata*, the original song - Orlandus Lassus's *Susanne ung jour* - can barely be detected. The other work by Selma recorded here, a *Fantasia* for solo instrument and continuo is based on a melody very similar to the song known as *El Cavallero*. Curiously, one may also detect a close relationship between this melody and the beginning of the Lassus song.

The guitar and the harp were instruments very dear to the Spanish Baroque. The former was, moreover, equally at home both in art music and popular music; as happy in the hands of the not cultivated as those of the most exigent players and composers who entrusted to it the accompaniment of chamber *tonos*, stage *tonos*, or religious *villancicos*. But the maturity of the baroque guitar in Spain may be said to have been reached in the work of Gaspar Sanz (1640-c.1710), the first book of whose *Instrucción de música sobre la guitarra española* appeared in print in Saragossa in 1674 and in which, together with pieces in *estilo rasgueado* (strummed), is found an important corpus of music in *estilo punteado* (plucked). Sanz was one of the few Spanish musicians to cross the borders of his home country and return again. His sojourn in Italy was, as he himself so rightly observed, decisive. His book includes, of course, Italian works, but also - and this is even more important for the evaluation of the innovative talent of its author and the process of modernization initiated in Spanish music during this time - French repertory or works in French style, amongst which I believe it is important to draw attention to the *preludio* or *capricho arpeado*, an imitation of the *préludes non mesurés* which had so brilliantly been cultivated by the lutenists and keyboard players of neighbouring France. Naturally, the Spanish repertory constitutes a fundamental part of his work, centred

essentially upon dance forms, more or less stylized. The *Folías* are a series of variations upon a *basso ostinato* well-known through its wide diffusion in other European countries and very well established by this time. The stereotyping of this rhythmic-harmonic model permits the happy combination of the discoveries of Sanz with the *Folías* of Martín y Coll.

Of Antonio Martín y Coll very little is known: he was born in Reus; he entered the Franciscan order in 1690; he was organist of the church of San Diego in Alcalá de Henares, and, later, of San Francisco el Grande in Madrid (possibly from 1707); and he died after 1734. His importance for Spanish music is, nevertheless, considerable on account of the five manuscript volumes of keyboard music preserved in the Biblioteca Nacional de Madrid which were compiled between 1706 and 1709. The first four volumes contain copies and transcriptions of works by Spanish authors and also by Frenchmen and Italians, amongst whom figure the standard-bearers of the European Baroque, Lully and Corelli. The repertoire of dances, including many of those common in the previous century, naturally occupies an important place in Martín y Coll's collection. It is interesting to be able to compare in the present recording two versions of *Canarios*, those of Gaspar Sanz and Martín y Coll, which follow what is essentially the same scheme: lively triple rhythm over a bass built on the succession of what we should now call the subdominant, dominant and tonic. In Sanz's version, in addition, important use is made of hemiola. The other work of Gaspar Sanz included here, *Lantururú*, appears in the last print, made in Saragossa in 1675, of his second book. The *lantururú*, or *lanturulú*, was a dance performed in various interludes in 17th century Spain, apparently of French origin.

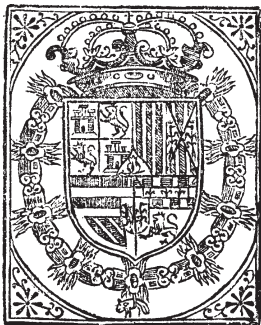
Another important Spanish collection of works for baroque guitar is the *Poema harmónico* by Francisco Guerau (c.1649-c.1717) printed in Madrid in 1694. A native of Mallorca, Guerau entered the singing school attached to the royal chapel in 1659. Ten years later he joined the chapel itself as an alto. In 1693 he won a place as a chamber musician to Charles II, and in the following year - the same as that in which his book was published - he was named master of the music of the school, a duty which he fulfilled until 1701 when the Borbón administration dispensed with his services in order to give the post to the new *maestro de capilla*, Sebastián Durón. Guerau's book contains compositions exclusively in *punteado* style; that is to say, it is essentially a repertory of art music, even though it includes some pieces of popular origin. The *Mariona*, for example, seems in the middle of the 17th century to have been a somewhat saucy popular dance; however, the *Marionas* here recorded are a set of very elaborate variations on a solemn *chaccone ostinato* of markedly French character.

The book by Lucas Ruiz de Ribayaz, *Luz y norte musical*, published in Madrid in 1677, is, together with the *Compendio numeroso de cifras armónicas* (Madrid, 1702 and 1704) by Diego Fernández de Huete, the only practical and theoretical source for the Spanish baroque double harp (diatonic and chromatic, and cross-strung). The details available concerning the life of this harpist and composer are minimal. He was born before 1650 in Santa María de Ribarredonda, near Burgos, and studied for the priesthood at the collegiate church of Villafranca del Bierzo (León). Only after his ordination he began his musical studies. The pieces included in his *Luz y norte musical* are in dance forms characteristic of the late 17th century Spanish baroque style. The *Españoletas* here recorded may serve as good examples of the book's excellence; they are one of the dance forms which contributed most throughout the century in the diffusion across Europe of the particular flavour of Spanish music.

LUIS ROBLEDO

Translated by Ivan Moody

- 1.- A kind of patio surrounded by galleries from which people would watch the spectacle
- 2.- A weight of about twenty-five pounds
- 3.- The usual Iberian term for the soprano voice, either male or female



## La musique au temps de Velásquez

L'étonnement et la séduction: telle est la stratégie de la création baroque. Le ravissement des sens et la monopolisation de la volonté: tel est son objectif final. Un programme aussi ambitieux demande beaucoup d'imagination où le fabuleux se transforme en vraisemblance, ne serait-ce que d'une façon symbolique. Le théâtre nous offre cette possibilité; le théâtre qui, comme la musique, est un art éphémère. L'ère du Baroque est sûrement, de la culture occidentale moderne, l'époque la plus théâtrale et celle qui a donné le plus de possibilités aux arts dits éphémères, conçus pour parer de clinquant à l'apanage des puissants. Arcs de triomphe, chars allégoriques, emblèmes et rimes laudatives formaient une mise en scène pour «représenter» la comédie de la royauté.

A cette époque, dans aucun pays d'Europe hormis l'Espagne, on ne pouvait trouver un tel contraste entre la fiction, le théâtre, et la réalité. Les années de maturité de Velásquez sont précisément celles qui montrent l'état le plus déplorable de la monarchie espagnole, harcelée à l'extérieur, brisée à l'intérieur, faisant face à une grave crise économique et à la méfiance générale envers les structures gouvernementales. A tout cela, la cour opposait le rite cérémonial des maisons royales, jalousement gardé par une étiquette qui s'identifiait avec la dynastie jadis la plus puissante de la chrétienté, tout en faisant un effort pathétique afin de maintenir cette dignité qui se reflète sur le visage de Philippe IV plusieurs fois peint par le peintre. L'Eglise espagnole exorcisait également la menace de l'hérésie avec somptuosité et émerveillement, aidée en cela par les différents arts. Mais l'opposition entre la fiction et la réalité peut être équivoque si nous nous limitons uniquement aux rôles de témoins et de faiseurs d'image comme le furent Velásquez, Calderón de la Barca, Murillo, Zurbarán, Quevedo ou Gracián, qui réussirent tous à créer des archétypes universels, vérités transcendant la contingence historique qui les a vus naître, et qui nous sont imposées comme réalités plus sûres, car toujours présentes, que celles qu'ils virent de leurs propres yeux.

Si la vie en Espagne au cours du XVII<sup>e</sup> siècle ressemble à une comédie d'intrigues, ce n'est pas par hasard que la figure centrale de cette période, Philippe IV, fut celle d'un grand amateur de théâtre favorisant l'art scénique, avec ou sans musique. La cour disposait de deux endroits pour monter des œuvres théâtrales: le Salon Doré de l'Alcázar et le colisée du Palais du Buen Retiro, qui était plus grand et qui avait de nombreux moyens techniques.

On est surpris de ne pas trouver parmi les compositeurs espagnols de ce siècle des noms aussi célèbres que ceux des grands peintres et des grands écrivains, mais nous avons cependant une production musicale

considérable, d'une qualité et d'une beauté réellement remarquables; il faut dire que la musique était un ingrédient indispensable à la vie de toutes les classes sociales. La musique que l'on a peut-être le mieux conservée provient précisément du théâtre, et s'il y a un personnage que l'on peut considérer comme représentatif des compositeurs de musique de théâtre, c'est Juan Hidalgo.

Jusqu'à la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, la musique de théâtre, dans les *corrales* de comédies<sup>1</sup> et lors des représentations données au Palais, s'était limitée à des interpolations plus ou moins imbriquées dans l'intrigue, mais sans un véritable protagonisme quant au déroulement de l'action (exception faite du premier opéra espagnol, *La selva sin amor*, œuvre représentée en 1627 puis qui a disparu). Le centre de telles interpolations était constitué par le *tono humano*, composition vocale à une ou plusieurs voix, presque toujours composée d'un refrain (*estribillo*) et de couplets (*coplas*), qui était alors le principal répertoire de la musique de chambre. Le *tono humano* apparaît généralement écrit selon une mesure ternaire vive et utilise de façon presque excessive, surtout au cours de la seconde moitié du siècle, l'hémiole, c'est-à-dire, l'alternance de rythmes binaires et de rythmes ternaires; cet emploi continu de l'hémiole est un des aspects qui marque le plus la musique espagnole de ce siècle. Calderón de la Barca créa un nouveau style pour le théâtre lyrique et l'offrit à son royal maître, intégrant dans un ensemble organique le théâtre d'action caractéristique des *corrales* de comédies, la complexe et somptueuse mise en scène des représentations de cour et le style récitatif (et récitatif-arioso) que l'opéra italien avait lancé en Europe pendant la première moitié du siècle. Calderón sut reconnaître le potentiel dramatique du récitatif et cela le guida dans l'action scénique. Le *tono humano* traditionnel occupa toujours sa place et vint à se convertir, pratiquement, en l'équivalent de l'aria italien. Ce genre de comédies ayant ainsi fait son apparition, cristallisa ce que nous connaissons comme *zarzuela*, c'est-à-dire, une représentation comprenant des parties recitées et des chants, qui mit longtemps à s'affirmer comme formant partie de l'opéra proprement dit.

La puissante machine persuasive que Calderón mit en marche n'aurait jamais abouti sans le concours d'un musicien docile et de talent. Le dramaturge trouva comme collaborateur idéal Juan Hidalgo (1614-1685), harpiste de la chapelle royale depuis 1632 et plus tard responsable de la musique de chambre du Palais. Grâce aux œuvres préservées d'Hidalgo, nous pouvons apprécier son habileté dans les trois grands domaines de la musique baroque, les musiques d'église, de chambre et de théâtre. Mais c'est dans ce dernier domaine où il s'efforça le plus, ce qui lui valut un traitement de faveur de la part de Philippe IV, et de son successeur Charles II. Il faut ici parler de deux expériences exceptionnelles en matière de lyrique théâtral qui prirent une place importante dans l'histoire de la musique espagnole, celles faites par Calderón et par Hidalgo: les opéras *La púrpura de la rosa* et *Celos, aún del aire, matan*. Le premier (perdu et dont il ne reste aucune

trace, et probablement mis en musique par Hidalgo, comme des documents postérieurs le prouvent selon les spécialistes) fut conçu pour célébrer la Paix des Pyrénées que Louis XIV et Philippe IV conclurent dans l'Île des Faisans, près de la rivière Bidasoa, dans un cadre dont le responsable en grande partie fut cet autre «metteur en scène» courtisan, appelé Vélasquez, qui détenait alors l'importante charge d'*apostador* (Maréchal des Logis) offerte par le roi espagnol. Les deux opéras furent représentés en 1660, l'année même où mourut le peintre.

L'effort que fit Juan Hidalgo pour adapter le style récitatif italien à la prosodie castillane fut considérable, on peut même dire amplement satisfaisant, bien que peu brillant. Le fragment *¡Tonante dios!*, appartenant à la zarzuela *La estatua de Prometeo*, écrite par Calderón et représentée en 1670, est un exemple de la manière dont Hidalgo a traité le récitatif; c'est un fragment qui se termine par une succession de quatre strophes ressemblant à des *tonos humanos*. Dans ces strophes, où on découvre une imagination pour la mélodie et une grâce naturelle réellement élogieuse, le compositeur semble y être plus à l'aise. Les autres œuvres d'Hidalgo que nous pouvons entendre dans cet enregistrement sont toutes des *tonos humanos*. *Cuydado, pastor* appartient à *Triunfos de Amor y Fortuna*, écrite par Antonio de Solís et représentée en 1658. *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara, représentée en 1672, est une des zarzuelas qui a conservé le plus de fragments musicaux composés par Juan Hidalgo. Suivant la règle, cette zarzuela possède un prologue, auquel appartient *Peynándose estaba un olmo*, un premier acte, un intermède, un second acte dont le début est précisément composé par *De las luces que en el mar*, et un final joyeux. Pour *El templo de Palas*, écrite par Francisco de Avellaneda et dont la première fut en 1675, Hidalgo composa *Ay que sí, ay que no*. Et enfin, on ne sait pas si *Ay, que me río de Amor* appartient à une certaine production dramatique, aujourd'hui non identifiée. Cependant il peut très bien en être autrement; en effet, une des obligations de Juan Hidalgo en tant que chef de l'orchestre du Palais, était de composer des *tonos humanos* pour les soirées musicales qui avaient lieu dans les appartements privés du roi. De toutes façons, il y avait un transvasement constant entre la musique de chambre et le théâtre, et de nombreuses sonorités scéniques passèrent ensuite au répertoire de la musique de chambre.

Les *tonos humanos* de José Marín (ca.1619-1699) n'ont pas l'air non plus dans cet enregistrement de provenir du théâtre. Cependant, son auteur, lui, aurait pu être l'acteur principal de n'importe quelle comédie ou roman de son temps. Reçu en 1644 comme ténor à la chapelle royale, il alla ensuite au Monasterio de la Encarnación et fut ordonné prêtre à Rome. Marín fut emprisonné pour vol à Madrid en 1654. Après une spectaculaire tentative d'évasion, il fut condamné à l'exil. Mais deux ans après, il était de retour dans la capitale, avec deux ou trois morts sur la conscience et volait de nouveau en compagnie d'un autre clerc,

accusé également d'homicide, le dramaturge Juan Bautista Diamante. Tous deux furent torturés et on chassa Marín de «fers pesant quarante livres, pour qu'il puisse chanter de sa douce voix afin de passer le temps», comme le mentionne Barrionuevo dans l'article écrit dans la *Gaceta de Madrid* et qui est tout ce que nous connaissons sur la mort de notre musicien: «Don Joseph Marín est mort à l'âge de quatre-vingt ans, célèbre en Espagne et au-delà des frontières grâce à son étrange habileté pour la composition et à son exécution musicale».

Les œuvres de Marín sont conservées dans un manuscrit connu sous le nom de le *Cancionero de Cambridge*, une collection de *tonos humanos* pour tiple d'une extraordinaire beauté. Mise à part sa qualité intrinsèque, ce manuscrit revêt une importance exceptionnelle car il est une des trois sources musicales du Baroque espagnol où il y a une basse continue avec un arrangement, dans ce cas pour guitare. La deuxième source, le *Libro de tonos en cifra de arpa* de la Bibliothèque Nationale de Madrid, est un arrangement pour harpe dépourvue de ligne vocale. La troisième ne se trouve pas à la disposition des spécialistes. Les trois *tonos humanos No piense Menguilla, Aquella sierra nevada* et *Ojos, pues me desdeñáis*, se trouvent dans le *Cancionero de Cambridge*. Il existe également une version de *Aquella sierra nevada* à la Bibliothèque Nationale de Madrid, version pour duo de tiple et baryton plus une basse continue, que l'on a utilisée pour cet enregistrement, en donnant la seconde voix à la viole de gambe. Ce *tono humano*, qui se compose comme les deux autres de couplets et d'un refrain, présente une facture plus élaborée spécialement dans le refrain; la ligne mélodique à caractère déclamatoire, le changement de mesure et les tétracordes chromatiques descendantes la rapprochent de la musique scénique.

En cette symbolique année 1660 est né celui qui était destiné à substituer à Juan Hidalgo comme compositeur de musique scénique favori de la cour, Sebastián Durón (1660-1716). Après avoir été organiste dans plusieurs cathédrales espagnoles, Durón devint celui de la chapelle royale. En peu de temps, son talent pour composer aussi bien des œuvres religieuses que des œuvres profanes fit de lui le personnage le plus important dans le monde de la musique, à la cour et hors la cour. Son succès se confirma quand, en 1701, il fut nommé maître de la chapelle royale par la nouvelle dynastie des Bourbons. Sympathisant du parti autrichien pendant la guerre de Succession, il fut condamné plus tard à l'exil et partit pour la France.

L'œuvre de Sebastián Durón reflète le changement survenu aux environs de 1700 dans la musique espagnole, changement auquel il contribua d'une manière décisive mais qui commençait à être perçu depuis le dernier quart du siècle précédent et qui devint une réalité dans les dernières années du règne de Charles II. Durón sut combiner avec génie le style espagnol et le style italien de la fin du Baroque, alors en plein croissance,



et donna naissance à une génération de compositeurs (Literes, Torres, ...) qui en Espagne firent complètement leur le langage international nourri d'éléments français et italiens. Parmi les œuvres scéniques de Durón que l'on a conservées, la première est chronologiquement *Salir el amor del mundo*, zarzuela écrite par José de Cañizares et représentée en 1696. Le fragment *Sosieguen, descansen*, pour tiple, basse continue et une partie obligatoire pour viole de gambe dialogant avec la voix, appartient à cette zarzuela. Bien que l'on perçoive moins l'influence italienne dans cette œuvre que dans d'autres postérieures, dans la structure de ce fragment apparaît cette symbiose spéciale entre l'indigène et l'étranger: il s'agit d'un *tono humano* avec un refrain (*sosieguen, descansen*) et des couplets dans lesquels s'intercale, avant la répétition du refrain, un récitatif. Ce refrain rappelle, à son tour, les *Quedito, pasito*, et autres mélodies similaires qui constituent un des clichés de la musique espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle.

La musique essentiellement instrumentale de l'Espagne baroque qui a survécu, fait suite à la magnifique trilogie de la Renaissance du clavier, de la harpe et de la vihuela. Nous disposons, en effet, de nombreuses sources de musique pour clavier, d'un répertoire pour harpe diatonique et d'un autre pour harpe chromatique, c'est-à-dire pour harpe double (à deux chœurs), originale et heureuse découverte des luthiers espagnols, qui devint indispensable à la réalisation de la basse continue dans la musique profane et religieuse; il y a enfin la musique pour guitare à cinq chœurs, d'abord ennemie puis héritière de la vihuela. Cependant, il manque, et cela est déconcertant, un véritable répertoire de musique pour ensemble, car parmi les rares exemplaires conservés, nombre d'entre eux sont et cela est particulièrement évident au XVII<sup>e</sup> siècle courts et fragmentaires ou étroitement liés à l'usage vocal. Nous savons, par ailleurs que cette musique existait grâce à des témoignages littéraires fiables, comme celui d'Espinel dans son *Marcos de Obregón*; il y avait à la cour espagnole d'une part un ensemble de violes de gambe, un clavecin et un luth et, d'autre part un groupe d'instruments de la famille du violon qui se produisaient à la chapelle royale, dans les soirées et les bals masqués; grâce à la présence, pendant plus de vingt ans, d'Henry Butler à ladite cour, des sonates comme les siennes, que l'on a conservées durent être exécutées; nous avons des documents qui prouvent que Juan José de Austria, demi-frère de Charles II, jouait de la viole de gambe avec un ensemble; nous savons, de même, que l'on exécutait à la chapelle royale, dans la dernière décennie du siècle, un répertoire italien de cour, comme celui que nous sommes en train d'évoquer. Mais, il nous manque la musique, car celle qui a survécu contredit la description antérieure. Face à un témoignage si éloquent, puisque muet, il est bon de supposer que cet énorme vide dans notre patrimoine est représentatif du déséquilibre des forces qu'il y avait à une époque où la musique vocale prenait une importance vitale.

D'une manière significative, les deux seules et importantes collections de musique pour ensemble

instrumental appartenant au XVII<sup>e</sup> siècle et composées par des Espagnols, celle de Bartolomé de Selma (1638) et celle de Francisco de Castro (1695), furent éditées en Italie; et ce qui est le plus frappant, la vie active de leurs auteurs, selon ce que nous en savons, s'est déroulée en dehors de l'Espagne. Mais en ce qui concerne Bartolomé de Selma y Salaverde, nous pouvons tracer une ligne qui le lierait hypothétiquement à deux figures actives de notre pays, Bartolomé et Antonio de Selma, père et fils, tous deux fabricants d'instruments à vent. Ce compositeur étant un remarquable bassoniste, il est fort probable qu'il ait eu des liens de famille avec les antérieurs et que sa première formation musicale ait eu lieu en Espagne. En effet, Selma lui-même affirme dans la dédicace du début de sa collection *Canzoni, fantasia et correnti*, publiée à Venise en 1638, avoir été élevé en Espagne. Ce dont nous avons la certitude quant à sa trajectoire professionnelle, comme il l'a dit lui-même sur la couverture de cette collection, il a été au service de l'Archiduc Léopold d'Autriche en tant que musicien et bassoniste. L'œuvre de Selma appartient au style concerto du début du Baroque, où la basse continue forme la base sur laquelle les autres voix dialoguent et s'affrontent. Dans le cas présent, le dialogue se réduit à une seule voix avec la basse continue, car il s'agit de deux œuvres écrites avec une extrême virtuosité pour un instrument de basse, non spécifié, et une basse continue. Une partie très révélatrice de la production instrumentale de cette époque est celle formée par des compositions dont le point de départ sont des œuvres vocales prises comme modèles mais souvent entièrement transformées par l'exubérance de l'instrument. Dans le cas de *Susana passeggiata*, on peut à peine deviner la chanson originale *Suzanne un jour* d'Orlando di Lasso. L'autre composition enregistrée de Selma, *Fantasia* pour basse solo et basse continue, est basée sur une mélodie ressemblant à la chanson connue sous le nom de *El Cavallero*. Curieusement, on observe aussi une étroite parenté entre cette mélodie et le début de la chanson de Lasso.

La guitare et la harpe furent des instruments très appréciés du Baroque espagnol. La guitare fut, en outre, un instrument à la fois cultivé et populaire: elle se trouvait aussi bien entre les mains des charlatans que dans celles des plus exigeants joueurs et compositeurs qui lui confiaient l'accompagnement de musiques de chambre, de musique de scène et de *villancicos* religieux. Mais la majorité d'âge de la guitare baroque en Espagne a été, peut-on dire, marquée par l'œuvre de Gaspar Sanz (1640-1710) dont le premier livre, *Instrucción de música sobre la guitarra española*, fut édité à Saragosse en 1674 et dans lequel, avec des pièces de style *rasgueado* (batterie), on trouve un important corpus de musique de style *punteado* (pincé). Sanz fut un des rares musiciens espagnols à franchir nos frontières pour ensuite revenir. Son séjour en Italie, comme il le dit lui-même de façon précise, s'avéra décisif. Son œuvre se compose, comme de bien entendu, d'un répertoire italien, mais aussi, et cela est encore plus révélateur au moment d'évaluer le talent innovateur de l'auteur et le processus de modernisation initié par la musique espagnole au cours de ces

années, d'un répertoire français ou à la française, dans lequel se trouve je crois qu'il est important de le souligner le *preludio* ou *capricho arpeado*, réplique des préludes non mesurés, si bien gardés par les luthistes et les clavecinistes français. Naturellement, le répertoire espagnol constituait une partie importante de son œuvre, essentiellement axée sur la danse, plus ou moins stylisée. Les *Folías* sont une série de variations sur une basse *ostinato*, connues grâce à leur large diffusion dans d'autres pays européens et pleinement instaurées à cette époque. Le stéréotype de ce modèle rythmique et harmonique permet de réunir les découvertes de Sanz et les *folías* de Martín y Coll.

On sait peu de chose d'Antonio Martín y Coll; il est né à Reus et est entré dans l'ordre des Franciscains en 1690, il fut l'organiste de San Diego à Alcalá de Henares et, plus tard, celui de San Francisco el Grande à Madrid (probablement à partir de 1707) et il mourut après 1734. Son importance dans la musique espagnole est cependant considérable, grâce aux cinq manuscrits pour clavier écrits entre 1706 et 1709 et conservés à la Bibliothèque Nationale de Madrid. Les quatre premiers contiennent des copies et des transcriptions d'œuvres composées par des auteurs espagnols, françaises et italiens; parmi ces derniers, les grandes figures du Baroque musical européen, Lully et Corelli. Le répertoire de danses, y compris celles du siècle antérieur, occupe bien sûr une place importante dans le *corpus* du franciscain. Il est intéressant de pouvoir comparer dans cet enregistrement deux modalités de *Canarios*, ceux de Gaspar Sanz et ceux de Martín y Coll, qui obéissent essentiellement au même schéma: un rythme ternaire vif sur une basse fondée sur la succession, en termes modernes, de sous-dominante, dominante et tonique. Dans les enregistrements de Sanz, on remarque en outre l'utilisation de l'hémiole. L'autre pièce de Gaspar Sanz ci-inclus, *Lantururú*, apparaît dans le dernier tirage de son deuxième livre, daté en 1675 à Saragosse. Le *Lantururú* ou *Lanturulú* était une danse apparemment d'origine française chantée pendant les différents intermèdes du XVII<sup>e</sup> siècle espagnol.

Une autre importante collection espagnole pour guitare baroque est celle du *Poema harmónico* de Francisco Guerau (1649-1717), éditée à Madrid en 1694. Originaire de Majorque, Guerau entra à l'école des petits chanteurs de la chapelle royale en 1659. Dix ans plus tard, il fit partie de ladite chapelle comme contralto. En 1693, il obtint en outre une place de musicien de chambre de Charles II et, l'année suivant la publication de son ouvrage, il fut nommé maître de musique du collège, poste qu'il occupa jusqu'en 1701, année où l'administration des Bourbons se passa de ses services et le remplaça par un nouveau maître de chapelle, Sebastián Durón. Le livre de Guerau contient exclusivement des compositions de style pincé, c'est-à-dire un répertoire essentiellement cultivé, bien qu'il contienne quelques œuvres d'origine populaire. La *mariona*, par exemple, était semble-t-il à la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, une danse populaire un peu folâtre; cependant, les *Marionas* que nous écoutons ici sont une série de variations très élaborées sur un *ostinato* solennel d'une

chaconne à caractère nettement français.

Le livre de Lucas Ruiz de Ribayaz *Luz y norte musical*, publié à Madrid en 1677, constitue, avec le *Compendio numeroso de cifras armónicas* (Madrid, 1702 et 1704) de Diego Fernández de Huete, la seule source théorique et pratique pour harpe espagnole (diatonique et chromatique avec deux chœurs croisés de cordes) de l'étape baroque. Les précisions que l'on peut donner sur la vie de cet harpiste et compositeur espagnol sont minimes: né avant 1650 à Santa Maria de Ribarreonda, près de Burgos, il entrepris sa formation religieuse à la Collégiale de Villafranca del Bierzo (Léon) et ne commença ses études musicales qu'après son ordination. Les œuvres recueillies dans *Luz y norte musical* sont essentiellement des formes de danse caractéristiques du style baroque espagnol de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Les *Españoletas* enregistrées ici montrent bien son talent. Ces danses contribuèrent largement au cours du XVII<sup>e</sup> siècle à propager dans tout l'Europe l'arôme particulier de la musique espagnole.

LUIS ROBLEDO

1.- Cour sur laquelle donnaient des galeries d'où le public pouvait voir les pièces de théâtre.



## Die Musik im Zeitalter Velázquez

Erstaunen und Verführung: das ist die Strategie der barocken Schöpfung. Verzückerung der Sinne und Gefangennahme des Willens: solcherart ist ihr letztes Ziel. Ein derart ambitionöses Programm erfordert ein Spiel der Illusionen, in dessen Verlauf das Fabulierte Wahrscheinlichkeit annimmt, sei es auch nur auf symbolischer Ebene. Das Theater bietet diese Möglichkeit, stellt es doch, genau wie die Musik, eine kurzlebige, flüchtige Kunstrichtung dar. Die Ära des Barock ist ganz sicher das «theatralischste» Zeitalter innerhalb der modernen westlichen Kulturgeschichte und die Epoche, die in stärkstem Ausmaße die sogenannten kurzlebigen Künste favorisierte - eine Kunstrichtung, die aufkam, um die Herrschaftsattribute der Mächtigen mit neuem Tand und Flittergold zu überziehen. Triumphbögen, allegorische Siegeswagen, Embleme und Lobeshymnen gaben einer Szenographie Gestalt, in der es galt, die Komödie der königlichen Grandiosität aufzuführen.

In keinem Land Europas hätte es einen größeren Gegensatz zwischen der Scheinwelt des Theaters und der Wirklichkeit geben können, als zum damaligen Zeitpunkt in Spanien. Es sind gerade die Jahre der höchsten künstlerischen Reife des Malers Velázquez, die den absolut verheerenden Zustand der spanischen Monarchie aufzeigen: im Äußeren bedrängt, im Inneren gespalten und zudem dazu gezwungen, einer äußerst schwerwiegenden Wirtschaftskrise und einem sich verallgemeinernden Mißtrauen gegenüber den Regierungsinstitutionen entgegenzutreten. All diesen Bedrohungen setzte der Hof das komplexe Zeremoniell der Königshäuser entgegen, eine Feierlichkeit, die wachsam über eine Etikette aufrechterhalten wurde, mit der man die einstmals mächtigste Dynastie der Christenheit identifizierte, die sich nun in einem pathetischen Kraftakt genötigt sah, ihre Würde zu bewahren und deren Abbild im Antlitz Philipps IV. zum Vorschein kommt, so wie es eben durch jenen erwähnten Maler verbreitet und verewigt wurde. Im selben Stil bannte die spanische Kirche die Bedrohung durch die Ketzerei mit der Hilfe prachtvollen Prunks und der Betäubung, zu deren Zweck sie die Mitarbeit der verschiedenen Künste einforderte. Aber die bloße Gegenüberstellung von Fiktion und Wirklichkeit würde zu kurz greifen, wenn wir uns einzig und allein der Rolle als Zeugen, Bildhauer oder «Imagedesigner» zuwenden, die Velázquez, Calderón de la Barca, Murillo, Zurbarán, Quevedo oder Gracián ganz ohne Zweifel zukam - gelang es ihnen doch allen, universelle Archetypen und Einsichten zu schaffen, die die historische Zufälligkeit, aus der sie erwachsen, bei weitem überschritten und die sich uns heute aufgrund ihrer ungebrochenen Vitalität als noch greifbarere Realitäten aufdrängen, als die damals von den Künstlern konkret erfahrenen.

Wenn schon die ganze Geschichte Spaniens im 17. Jahrhundert einer Komödie der Theaterkulissen gleicht,

dann ist es wohl auch kein Zufall, daß die zentrale Gestalt dieses Zeitabschnitts, Philipp IV., ein großer Anhänger des Theaters und ein Förderer der szenischen Künste - sei es mit oder ohne Musik - gewesen war. Über zwei Räumlichkeiten verfügte der Hof, um Theaterstücke zur Aufführung bringen zu können: der Goldene Salon im Alcázar (Königlicher Palast) und das mit besseren und technisch umfangreicheren Möglichkeiten ausgestattete Kolosseum (Theater) des Palasts Buen Retiro.

Es überrascht, unter den großen spanischen Komponisten dieses Jahrhunderts keinen Namen zu finden, der sich in seiner Bedeutung mit denen der herausragendsten Maler und Literaten vergleichen könnte; aber dennoch ist es gewiß, daß sich diese Schaffensperiode durch eine reichhaltige und im Hinblick auf ihre Qualität und Schönheit wirklich bemerkenswerte musikalische Produktion auszeichnet, wie es auch nicht weniger wahr ist, daß die Musik damals ein unverzichtbarer Bestandteil im Leben aller Gesellschaftsschichten war. Womöglich entstand das Beste, was von ihr bis in heutige Tage erhalten werden konnte, gerade im Zusammenhang mit der Bühne, und wenn es jemanden gibt, den man als typischen Vertreter dieser Theatermusikkomposition ansehen kann, dann ist dies ganz ohne Zweifel Juan Hidalgo.

Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts hatte sich die Theatermusik der Lustspiele in den städtischen *corrales* (Innenhöfen) und der Aufführungen am Hofe auf Zwischenspiele beschränkt, die mehr oder weniger häufig in die Struktur des Schauspiels eingefügt waren, ohne aber (bis auf die bemerkenswerte Ausnahme von *La selva sin amor*, der ersten spanischen Oper, 1627 aufgeführt und später verschollen) einen wirklichen Protagonismus im Hinblick auf die Handlungsentwicklung zu erreichen. Den Kern dieser Einfügungen stellten die *tonos humanos* dar, Vokalkompositionen für eine oder mehrere Stimmen, die sich fast immer aus *estribillo* (Refrain) und *coplas* (Versen) zusammensetzten und um die herum der kammermusikalische Part kreiste. Der *tono humano* ist in der Regel in einem lebendigen Dreiertakt verfaßt und behalt sich, vor allem in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, in einer beinahe übertriebenen Weise der Hemiolie, einem Alternieren zwischen einem Zweier- und einem Dreierhythmus. Diese sich überaus häufig wiederholende Verwendung der Hemiolie ist eines der Hauptunterscheidungsmerkmale der spanischen Musik dieses Jahrhunderts.

Es war Calderón de la Barca, der einem neuen Typus des lyrischen Theaters Form gab, den er seinem königlichen Gönner zueignete, und der es in seiner organischen Ganzheit verstand, das Handlungstheater, typisch für die Lustspiele in den *corrales*, die komplexe und prunkvolle Szenographie der Hofaufführungen und den, durch die italienische Oper seit der ersten Hälfte des Jahrhunderts in ganz Europa verbreiteten, rezitativen (bzw. rezitativ-airoso) Stil in einer neuen Einheit zu integrieren. Calderón wußte das dramatische

Potential des Rezitativs wohl anzuerkennen und überließ ihm die szenische Handlungsführung. Neben diesem behielt der traditionelle *tono humano* seinen Platz bei und verwandelte sich schließlich - um einen, wenn auch mangelhaften Vergleich zu suchen - in das Gegenstück zur italienischen Arie. Die auf diese Art entstandene Schauspielgattung erreichte in der *zarzuela* ihren Höhepunkt, eine Aufführung mit gesprochenen und gesungenen Teilstücken, während die herkömmliche Oper noch lange Zeit brauchen sollte, bis sie sich als gewöhnliche Gattung behaupten konnte.

Diese von Calderón eingeleitete machtvolle und verführerische Entwicklung wäre nicht ohne die Mitwirkung eines anpassungsfähigen und talentierten Musikers möglich gewesen. Der Dramaturg fand diesen idealen Mitarbeiter in der Person Juan Hídalgo (1614-1685), seit 1632 Harfenspieler der königlichen Hofkapelle und später Verantwortlicher für die Kammermusik des königlichen Hofes. Aufgrund der von Hídalgo überlieferten Werke wissen wir mit Sicherheit, wie beschlagen er in allen drei großen Teilgebieten der barocken Musik war: Sakral-, Kammer- und Theatermusik. Speziell letzterem Teilgebiet, der Theatermusik, ließ er seine besondere Aufmerksamkeit zukommen, eine Kompetenz, die ihm eine besondere Günstlingsstellung bei Philipp IV. und seinem Nachfolger Karl II. einbrachte. Wegen der Bedeutung für die spanische Musikgeschichte ist es angebracht, kurz auf zwei außergewöhnliche Entwürfe innerhalb der Gattung des lyrischen Theaters hinzuweisen, die von Calderón und Hídalgo in Angriff genommen wurden: die Opern *La púrpura de la rosa* und *Celos, aún del aire, matan*. Die erstere - die verlorenging und für die es keinen eindeutigen Beweis gibt, daß Hídalgo für sie die Musik komponierte, wenngleich spätere Nachforschungen alle Wissenschaftler davon überzeugt haben, daß er wohl der Urheber war - entstand zur Feier des Friedensschlusses in den Pyrenäen, den Ludwig XIV. und Philipp II. auf der Fasaneninsel auf dem Fluß Bidasoa vereinbarten, inmitten einer Umgebung, für deren Gestaltung zu einem großen Teil jener andere höfische «Bühnenbildner» verantwortlich war, Velázquez, der seinerseits das bedeutende Amt des königlichen Quartiermachers innehatte. Beide Opern wurden 1660 aufgeführt, im selben Jahr, in dem der große Maler starb.

Die Anstrengung, die Juan Hídalgo unternahm, um den italienischen Rezitativstil an die kastilische Metrik anzupassen, war beträchtlich und, so läßt sich wohl sagen, befriedigend, wenn auch nicht brillant. Ein Beispiel für die Behandlung, die Hídalgo dem Rezitativ zukommen ließ, ist das Fragment *¡Tonante dios!* aus der *Zarzuela Die Statue des Prometheus*, von Calderón verfaßt und 1670 aufgeführt, ein Fragment, das seinen Höhepunkt in einer Folge von vier Strophen erreicht, die einen den *tonos humanos* ähnlichen Charakter besitzen. Gerade bei diesen *tonos humanos*, die sich durch eine einfallsreiche Melodik und eine wirklich anerkennenswerte natürliche Anmut auszeichnen, scheint sich der Komponist mit der größten Sicherheit zu

bewegen. Alle übrigen Werke Hídalgos, die in der vorliegenden Aufnahme eingeschlossen sind, sind ebenfalls *tonos humanos*. *Cuydado, pastor* ist ein Teil von *Triunfos de Amor y Fortuna*, von Antonio de Solís geschrieben und 1658 aufgeführt. Eine der Zarzuelas, von der sich die meisten Fragmente aus der Feder Juan Hídalgos erhalten haben, ist *Los celos hacen estrellas* von Juan Vélez de Guevara, 1672 aufgeführt. Standardgemäß besteht diese Zarzuela aus einer *loa* (eine Art kurzes Festspiel), zu der das Fragment *Peynándose estaba un olmo* gehört, einem ersten Akt, einem *entremés* (Zwischenstück), einem zweiten Akt - dessen Anfang just das eingespielte *De las luces que en el mar* darstellt - und einem *fin de fiesta* (Festausklang). Für das Werk *El templo de Palas*, von Francisco de Avellaneda verfaßt und 1675 uraufgeführt, komponierte Hídalgo *Ay que sí, ay que no*. Und schließlich bleibt noch *Ay, que me río de Amor*, von dem man nicht mit Sicherheit weiß, ob es Teil irgendeines Schauspiels war, das sich heute nicht mehr identifizieren läßt. Es ist nämlich auch gut möglich, daß dem nicht so war; in der Tat war eine Aufgabe Hídalgos als Leiter des königlichen Kammerorchesters, *tonos humanos* für die musikalischen Abendgesellschaften in den Privatgemächern der Monarchen zu komponieren. In jedem Fall bestand ein sehr fruchtbares Verhältnis zwischen der Kammermusik und dem Theater, und viele der szenischen Klänge und Musikstücke gingen früher oder später in das Repertoire des Kammerorchesters über.

Ebensowenig scheint es der Fall zu sein, daß die hier aufgenommenen *tonos humanos* von José Marín (ca.1619-1699) ihren Ursprung dem Theater verdanken. Dieser Komponist hingegen hätte ohne Zweifel der Hauptdarsteller jedweder Komödie oder eines Romans seiner Epoche sein können. Nachdem er 1644 als Tenor in die königliche Hofkapelle aufgenommen worden war und von dort aus in das Kloster de la Encarnación eingetreten und in Rom zum Priester geweiht worden war, wurde Marín 1654 wegen Diebstahls eingesperrt. Nach einem spektakulären Fluchtversuch erfolgte dann die Verbannung. Aber bereits zwei Jahre später trieb er sich erneut in der Hauptstadt herum, zudem nun zweier oder dreier Morde verdächtig, und führte mit einem weiteren Geistlichen, dem Dramaturgen Juan Bautista Diamante, der ebenfalls des Mordes angeklagt war, einen Überfall aus. Beide erlitten daraufhin die Folter und Marín wurden vierzig Pfund schwere Fußfesseln angelegt. «in einen Käfig gesetzt wie ein Vogel, damit er sich, mit seiner süßen Stimme singend, etwas vergnügen könne», wie Barrionuevo in der letzten uns bekannten Erwähnung unseres Musikers berichtet. Sein Tod wurde in der *Gaceta de Madrid* mit den folgenden Worten verkündet: «Es verschied Don Joseph Marín im Alter von 80 Jahren, innerhalb und außerhalb Spaniens bekannt wegen seiner außergewöhnlichen Geschicklichkeit bei der Komposition und bei der Ausführung von Musik».

Der Großteil der Werke Maríns blieb uns dank eines Manuskripts erhalten, das unter dem Titel *Cancionero de Cambridge* (Cambridge Liederbuch) bekannt wurde und eine Sammlung von *tonos humanos* für *triple*



(Sopran) von außergewöhnlicher Schönheit enthält. Über seine unbestreitbare Qualität hinaus ist dieses Manuskript von besonderer Bedeutung, da es sich um eine der drei musikalischen Quellen der spanischen Barockmusik handelt, in denen wir den *basso continuo* (Generalbaß) verwirklicht sehen, in diesem Fall für die Gitarre in Tabulaturanschreibung. Die zweite Quelle, das *Libro de tonos en cifra de harpa* der Madrider Nationalbibliothek, ist eine Tabulatur für Harfe ohne Vokallinie. Die dritte Quelle ist der Forschung nicht zugänglich. Die drei *tonos No piense Menguilla, Aquella sierra nevada* und *Ojos, pues me desdenáis* befinden sich allesamt im Cambríger Liederbuch. Von *Aquella sierra nevada* jedoch existiert ebenfalls eine Fassung der Madrider Nationalbibliothek für ein Duett Sopran-Bariton, zuzüglich *basso continuo* - eine Version, die in der vorliegenden Aufnahme hinzugezogen wurde, indem die zweite Stimme der Viola da Gamba zugeteilt wurde. Dieser *tono humano*, der wie die anderen beiden aus *coplas* (Strophen) und *estribillo* (Refrain) besteht, weist eine ausgearbeitetere Struktur auf, speziell im Refrain: eine Melodielinie mit deklamatorischem Charakter, Taktwechsel und deszendente chromatische Tetrachorde rücken den Refrain mehr in die Nähe der Bühnenmusik.

Im denkwürdigen Jahr 1660 kam derjenige zur Welt, der dazu ausersehen war, Juan Hidalgo am Königshof als Lieblingskomponist für Bühnenmusik zu ersetzen: Sebastián Durón (1660-1716). Nach Anstellungen in mehreren spanischen Kathedren wurde Durón im Jahre 1691 als Organist in die königliche Hofkapelle aufgenommen. In wenigen Jahren verwandelte ihn seine Begabung für die Komposition sowohl sakraler als auch weltlicher Musik in die wichtigste Persönlichkeit der Musikwelt am Hofe und darüber hinaus. Sein Ruf festigte sich, als er 1701 von der kurz zuvor an die Macht gekommenen Borbonendynastie offiziell zum Kapellmeister der königlichen Hofkapelle ernannt wurde. Da er im Spanischen Erbfolgekrieg Anhänger der österreichischen Seite war, wurde er jedoch später zusammen mit dem Hofstaat der verwitweten Königin Marianne von Neuburg ins Exil vertrieben.

Das Werk Sebastián Duróns spiegelt den Wechsel wider, den die spanische Musik um 1700 durchmachte und zu dem Durón in entscheidender Weise beitrug, auch wenn er sich schon im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts abgezeichnet hatte und spätestens in den letzten Regierungsjahren Karls II. vollzogen war. Durón wußte auf geniale Weise, den spanischen Stil mit dem sich zu diesem Zeitpunkt gerade in starkem Aufschwung befindenden italienischen Stil des späten Barock zu verbinden und öffnete einer neuen Komponistengeneration (Literes, Torres...) den Weg, die in Spanien den Einfluß internationaler Musikelemente, die sich stark aus französischen und italienischen Vorbildern nährten, endgültig konsolidierten. Von den noch erhaltenen Bühnenkompositionen Duróns ist, chronologisch gesehen, *Salir el amor del mundo* seine erste Arbeit, eine *zarzuela*, die von José de Cañizares geschrieben wurde und 1696

zur Aufführung kam. Ihr entnommen ist das Fragment *Sosieguen, descansen* für Sopran, Generalbaß und mit einem Pflichtteil für die Viola da Gamba, die in Dialog mit der Gesangsstimme tritt. Auch wenn der italienische Einfluß in diesem Werk weniger deutlich ist als in den vorherigen, so ist doch in der Struktur dieses Fragments diese außergewöhnliche Symbiose zwischen dem Einheimischen und dem Fremden gut erkennbar: es handelt sich um ein *tono humano* mit *estribillo* (der Refrain *sosieguen, descansen*) und *coplas*, in die vor der Wiederholung des Refrains jeweils ein Rezitativ eingeschoben ist. Der angesprochene Refrain wiederum erinnert an die *Quedito, pasito* und weitere ähnliche Motive, die im 17. Jahrhundert zu den gebräuchlichsten Erscheinungsformen der spanischen Musik zählten.

Die uns überlieferte spezifisch instrumentale Musik des barocken Spaniens ist nichts anderes als eine Weiterführung der großartigen Trilogie der Renaissance, bestehend aus Musik für *tecla, arpa y vihuela*. Tatsächlich verfügen wir über zahlreiche Quellen mit Stücken für Klaviatur; ebenso kennen wir ein Repertoire für die diatonische und für die chromatische Harfe, sprich Doppelharfe - eine originelle und geglückte Erfindung spanischer Instrumentenbauer, die bald unersetzlich werden sollte für die Gestaltung des *basso continuo*, sowohl weltlicher, als auch sakraler Musik. Schließlich gibt es auch Kompositionen für die Gitarre mit fünf Doppelsaiten, die anfangs erbitterte Konkurrentin und später Erbin der Vihuela war. Allerdings vermissen wir zu unserer Bestürzung ein echtes Musikrepertoire für instrumentales Ensemble, denn von den wenigen uns erhalten gebliebenen Beispielen sind viele - und dies ist insbesondere für das 17. Jahrhundert überdeutlich - äußerst kurz, bruchstückhaft und außerdem eng an die damalige Vokalpraxis angelehnt. Wir wissen aber andererseits (aufgrund vertrauenswürdiger literarischer Zeugnisse, wie zum Beispiel in Espinels *Marcos de Obregón*), daß diese Musikart seinerzeit durchaus kultiviert wurde: denn am spanischen Hof existierten zum einen ein Orchester, bestehend aus Violas da Gamba, zwei Cembali und Laute, und darüber hinaus eine Instrumentengruppe aus der Familie der Violinen, die bei Abendveranstaltungen und Maskenbällen in der königlichen Hofkapelle mitwirkten; denn während des mehr als zwanzigjährigen Aufenthalts von Henry Butler an besagtem Hof wurden wohl Sonaten vorgetragen, die denen ähneln, die von ihm erhalten sind; denn es gibt schriftliche Beweise dafür, daß Johann Joseph von Österreich, Stiefbruder von Karl II., selbst die Viola da Gamba in einem Ensemble spielte; und weil wir schließlich mit Sicherheit wissen, daß die königliche Hofkapelle regelmäßig ein Repertoire italienischen Zuschnitts vortrug, das demjenigen gleicht, das wir für den Zeitraum des letzten Jahrzehnts jenes Jahrhunderts gerade ansprechen. Bis hierher schön und gut. Und dennoch fehlt uns die Musik, oder besser gesagt, die uns erhaltene Musik scheint dem soeben Ausgeführten gerade zu widersprechen. Bei einem, just wegen seiner Stummheit, so beredten Zeugnis liegt die Annahme nahe, daß diese enorme Lücke in unserem nationalen Kulturschatz ein Abbild des Kräfteungleichgewichtes in einer Epoche ist, in der die

Vokalmusik eindeutig den Löwenanteil der künstlerischen Produktion für sich in Anspruch nahm.

Bezeichnenderweise wurden die beiden einzigen wirklich bedeutsamen Sammlungen für Instrumentalmusik, die dem 17. Jahrhundert zuzurechnen sind und von Spaniern - und zwar von Bartolomé de Selma (1638) bzw. von Francisco José de Castro (1695) - komponiert wurden, gerade in Italien herausgegeben, und darüber hinaus waren beide Autoren, nach allem, was wir wissen, außerhalb Spaniens tätig. Im Falle Bartolomé de Selma y Salaverde hingegen ist es möglich, eine hypothetische Verbindungslinie zu ziehen, die ihn in Zusammenhang mit zwei in Spanien aktiven Persönlichkeiten bringt: Bartolomé und Antonio de Selma, Vater und Sohn, beide Blasinstrumentenbauer. Wenn man berücksichtigt, daß der Komponist ein recht guter Fagottspieler war, dann ist es mehr als wahrscheinlich, daß er verwandtschaftliche Beziehungen zu den vorigen hatte und daß seine musikalische Grundausbildung in Spanien stattgefunden hatte. In der Tat bestätigt dies Selma selbst in der Widmung, die seiner Sammlung *Canzoni, fantasia et correnti*, veröffentlicht 1638 in Venedig, voransteht. Die einzig gesicherte Information, die wir über seine berufliche Laufbahn besitzen, finden wir auf dem Titelblatt der erwähnten Sammlung in einem Aufdruck, der uns wissen läßt, daß ihr Verfasser vorher als Musiker und Fagottspieler in den Diensten des Erzherzogs Leopold von Österreich gestanden hatte.

Das Werk von Selma fügt sich in den konzertanten Stil des Frühbarocks ein, in dem der Generalbaß das Grobgerüst zur Verfügung stellt, vor dessen Hintergrund die übrigen Stimmen miteinander dialogisieren oder wetteifern. An der Stelle, die uns vornehmlich interessiert, beschränkt sich dieser Dialog auf eine einzige Stimme, die sich zum Generalbaß hinzugesellt; es handelt sich nämlich um zwei Stücke für *basso continuo* und ein nicht näher spezifiziertes Baßinstrument, deren Schriftfolge eine außergewöhnliche Virtuosität aufweist. Ein bedeutsamer Teil der Instrumentalproduktion dieser Zeit besteht aus Kompositionen, deren Ursprung Vokalwerke waren, also Grundmodelle, die danach in vielen Fällen durch die Üppigkeit der Instrumentierung weit überschritten wurden. Im Falle von *Susana passeggiata* läßt sich die Originalfassung des Lieds *Susanne ung jour* von Orlando di Lasso kaum noch erahnen. Die andere hier eingeschlossen Komposition Selmas ist eine *Fantasia* für Soloinstrument und Generalbaß, die auf einem Motiv basiert, das wiederum sehr an ein Lied mit dem Titel *El Cavallero* erinnert. Kurioserweise läßt sich aber auch eine enge Verwandtschaft zwischen dem angesprochenen Motiv und dem Anfang des Lieds von Lasso feststellen.

Gitarre und Harfe waren äußerst geschätzte Instrumente des spanischen Barocks. Die Gitarre war zudem ein Instrument, das sich sowohl in gebildeten, als auch in volkstümlichen Kreisen einer enormen Beliebtheit

erfreute. Sie fand sich in den Händen der Ungebildeten, wie auch gleichzeitig in denen der anspruchvollsten Virtuosen und Komponisten, die ihr die Begleitung von Kammermusikstücken, Bühnenkompositionen und religiösen Weihnachtsliedern anvertrauten. Aber ihre volle Reife erreichte die Barockgitarre in Spanien endgültig im Werk von Gaspar Sanz (1640-ca.1710), dessen erstes Lehrbuch für die spanische Gitarre 1674 in Saragossa gedruckt wurde, und in dem er neben Stücken im *estilo rasgueado* (Schlagstil) einen wichtigen Kompositionspart dem *estilo punteado* (Zupfstil) widmete. Sanz war einer der wenigen spanischen Musiker, die unser Land verließen und später wieder zurückkehrten. Sein Aufenthalt in Italien war, gemäß seinen eigenen präzisen Schilderungen, von ausschlaggebender Bedeutung. Sein Werk umfaßt, wie könnte es auch anders sein, ein italienisches Repertoire, aber auch - und das ist noch bezeichnender für die Einschätzung der innovativen Geisteshaltung des Autors und des Modernisierungsprozesses überhaupt, in den die spanische Musik in diesen Jahren eintrat - französisches Repertoire und Eigenkompositionen im französischen Stil, von denen meiner Meinung nach das *preludio* oder *capricho arpeado* herausgehoben werden sollte, eine Nachahmung der *préludes non mesurés*, die die Lauten- und Cembalospieler in unserem Nachbarland auf so geniale Weise kultivierten. Selbstverständlich stellte schließlich das spanische Repertoire ein Kernstück seines Werkes dar und kreiste großteils um die mehr oder weniger stilisierten Musikgattungen des Tanzes. Die *Folías* sind eine Reihe von Variationen über einem *basso ostinato*, der zu diesem Zeitpunkt in anderen europäischen Ländern aufgrund seiner weiten Verbreitung bereits wohl bekannt und vollständig etabliert war. Die Standardisierung dieses rhythmisch-harmonischen Musters ermöglichte die geglückte Verschmelzung der Innovationen von Sanz mit den *Folías* von Martín y Coll.

Von Martín y Coll weiß man nur sehr wenig. Daß er in Reus geboren wurde, daß er 1690 in den Franziskanerorden eintrat, daß er Organist von San Diego in Alcalá de Henares und später von San Francisco el Grande in Madrid (möglicherweise von 1707 an) war und 1734 verstarb. Seine Bedeutung für die spanische Musikgeschichte ist jedoch beträchtlich und beruht auf seinen fünf handgeschriebenen Bänden für Tasteninstrumente, die er zwischen 1706 und 1709 anfertigte und die in der Madrider Nationalbibliothek aufbewahrt werden. Die ersten vier Bände enthalten Abschriften und Transkriptionen von Werken, die von spanischen und ebenso von französischen und italienischen Autoren komponiert wurden, unter den letzteren auch Werke der Fahnenträger der europäischen Barockmusik, Lully und Corelli. Das Repertoire der Tänze - unter ihnen viele der im vorhergehenden Jahrhundert gängigen Tänze - nimmt einen wichtigen Platz im Schaffenswerk des Franziskaners ein. Interessant ist ein Vergleich in der vorliegenden Aufnahme von zwei Spielarten von *Canarios*, die von Gaspar Sanz und die von Martín y Coll, die im großen und ganzen demselben Schema folgen: ein lebhafter Dreierhythmus über einer Baßlinie, die auf einer raschen Abfolge von Subdominante, Dominante und Tonika (in heutiger Terminologie) beruht. In der Variante von Sanz

sticht außerdem die Verwendung der Hemiolie hervor. Das andere hier enthaltene Stück von Gaspar Sanz, *Lantururú*, erscheint auf der letzten Druckplatte, datiert im Jahr 1675 in Saragossa, seines zweiten Buches. Der *Lantururú* oder *Lanturulú* war ein Tanz des 17. Jahrhunderts in Spanien, der in mehreren *entremeses* (Zwischenstücken) gesungen wurde und offensichtlich französischen Ursprungs war.

Eine weitere bedeutsame spanische Sammlung von Musikstücken für die Barockgitarre ist das *Poema harmónico* von Francisco Guerau (ca.1649-ca.1717), das 1694 in Madrid gedruckt wurde. Aus Mallorca stammend trat Guerau 1659 in die Höhere Schule für Gesang ein, das der königlichen Hofkapelle angeschlossen war. Zehn Jahre später wurde er in dieses Ensemble als *contralto* (Altsänger) aufgenommen. Außerdem erhielt er 1693 eine Stelle als Musiker des Kammerorchesters von Karl II. und wurde im folgenden Jahr - demselben der Veröffentlichung seiner Sammlung - zum Musiklehrer des Kollegiums ernannt. Dieses Amt übte er bis 1701 aus, als er von der borbonsischen Verwaltung abgesetzt wurde, damit diese Stelle durch den neuen Hofkapellmeister Sebastián Durón besetzt werden konnte. Das Buch von Guerau enthält ausschließlich Kompositionen im *estilo punteado*, das heißt es handelt sich um ein im wesentlichen sehr anspruchsvolles Repertoire, selbst wenn einige Stücke volkstümlichen Ursprungs eingeschlossen sind. Die *Mariona*, zum Beispiel, war anscheinend gegen Mitte des 17. Jahrhunderts ein recht frecher Volkstanz; die *Marionas*, die wir hier hören, sind jedoch eine Reihe von sehr fein ausgebildeten Variationen über einem feierlichen *ostinato* im Stile einer *Chaconne* mit einem ausgeprägten französischen Charakter.

*Luz y norte musical*, Buch von Lucas Ruiz de Ribayaz, 1677 in Madrid veröffentlicht, ist zusammen mit dem *Compendio numeroso de cifras armónicas* (Madrid, 1702 und 1704) von Diego Fernández de Huete die einzige theoretisch-praktische Quelle für die spanische Barockharfe, eine diatonische und chromatische Doppelharfe. Über das Leben dieses Harfenspielers und Komponisten kann man nur wenig sagen. Er wurde vor 1650 in Santa María de Ribarredonda, in der Nähe von Burgos, geboren, und begann sein religiöses Studium in der Kirche von Villafranca del Bierzo (León). Erst nach seiner Priesterweihe begann er, Musik zu studieren. Die in *Luz y norte musical* enthaltenen Werke sind hauptsächlich Tanzformen. Die aufgenommenen *Españoletas* mögen als Beispiel für die Qualität dieses Buches dienen; sie ihrerseits stellen eine der Tanzgattungen dar, die im 17. Jahrhundert am meisten dazu beitrug, den besonderen Charakter der spanischen Musik in ganz Europa zu verbreiten.

LUIS ROBLEDO

Übersetzt von Markus Neuberger



## 2 Peynándose estaba un olmo

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

Y biéndole alegre,  
se yva cayendo de risa  
una fuente de cristal,  
murmurando entre dientes.

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

Y biéndole alegre, etc.

## 3 ¡Tonante dios!

- ¡Tonante dios!,  
cómo permites que enmiende  
una culpa otra mayor.  
Es menos delito  
que la discordia urte tu voz  
que el que urte Prometeo  
un pequeño rayo al sol.  
¡Qué traición!  
como falsear tus decretos  
ni, que orror,  
como que tenga más penas un robo  
que una traición.  
A tu soberano solio  
llegue este justo clamor,  
mas para que si primero  
llegar yo puedo.  
- ¡Eso no!, porque hasta que ejecutado  
esté entre ambos mi rencor  
y veas quién a su alumno  
puso en más estimación,  
para que tú no lo inpidas  
sabré detenerte yo.

## Peynándose estaba un olmo

An elm tree was combing himself,  
His new green locks,  
And he tossed his curls into the air  
In the mirror of a spring.

And seeing him happy,  
A crystal spring  
Fell about laughing,  
Murmuring through her teeth.

Seeing him, the gallant lover of the meadow,  
The flowers fainted away  
What vanities wild beauty  
Still inspires.

And seeing him happy, etc.

## ¡Tonante Dios!

"Thundering god!  
How do you permit one wrong  
To be righted by a greater one?  
It is less of a crime  
That discord steal your voice  
Than that Prometheus  
Steal a tiny ray of sun.  
What treason!  
How do you falsify your laws  
And, how dreadful,  
How does a theft merit more punishment  
Than treason.  
May this just clamour rise  
To your sovereign throne,  
But there is no need if I  
Can arrive first."  
"Not that!, because until  
My rancour is vented upon both  
And you see who  
Esteemed more highly his pupil,  
So that you do not impede him,  
I shall know how to stop you."

## **Peynándose estaba un olmo**

Un orme peignait doucement  
ses nouveaux feuillages verts  
et la brise jouait entre ses boucles  
ayant pour miroir une source.

Le voyant si joyeux  
une source cristalline  
éclatait de rire  
en murmurant entre ses dents.

En voyant ce galant des prairies  
les fleurs se troublent et chancellent,  
car même la beauté sylvestre  
peut provoquer une ivresse naturelle.

Le voyant si joyeux...

## **¡Tonante dios!**

- Dieu tonnant!  
Comment permets-tu qu'une faute  
soit effacée par une autre plus grande encore?  
La discorde volant ta voix  
est un moindre délit  
que Prométhée dérobant  
un petit rayon au soleil.  
Quelle trahison!  
falsifier tes décrets  
et, quel grief,  
qu'un vol soit plus châtié  
qu'une trahison.  
Qu'à ton trône souverain  
arrive cette juste clameur,  
mais pour qu'en premier  
je puisse arriver.  
- Non point! car jusqu'à ce que ma rancœur  
ne soit assouvie entre les deux  
et que tu voies quel élève  
est le plus estimable,  
je saurais bien te freiner  
pour que tu ne puisses l'empêcher.

## **Peynándose estaba un olmo**

Es kämte sich eine Ulme  
ihr neues grünes Haar  
und die Luft kräuselte es  
im Spiegel einer Quelle.

Und sie froh sehend  
fiel langsam vor Lachen  
eine Quelle aus Glas  
zwischen Zähnen murmelnd.

Um sie zu sehen, Galan der Wiese,  
verblühen die Blumen,  
daß sogar die wildwachsende Schönheit  
Eitelkeiten einflößt.

Und sie froh sehend...

## **¡Tonante dios!**

- Donnernder Gott!  
Wie erlaubst du, daß eine Schuld  
eine größere ausmerzt?  
Es ist ein geringeres Vergehen,  
daß die Zwiertacht deine Stimme stiehlt,  
als das, daß Prometheus  
einen kleinen Sonnenstrahl stahl.  
Welch Betrug!  
Wie deine Beschlüsse verfälschen,  
welch Schrecken,  
als wenn ein Diebstahl schändlicher sei,  
als ein Verrat.  
Deinen erhabenen Thron  
erreicht diese gerechte Klage,  
aber ich kann  
als erster ankommen.  
- Dieses nicht! Denn bis es ausgeführt ist,  
steht mein Groll zwischen beiden  
und du siehst, wer seinen Schüler  
höher schätzte,  
damit du ihn nicht hinderst,  
werde ich wissen, dich aufzuhalten.



- También yo sabré romper tus lazos.  
- ¡Que pretensión tan vana!  
¿Con Palas a tus fuerzas?  
- Pues, ¿por qué no?  
- Porque a par del mismo Marte  
diosa de las armas soy.  
- Yo, de las letras; Mortales,  
ved si entre ingenio y valor  
más que la fuerza del brazo  
vale la de la razón.  
- ¡Basta, tirana!  
- No pude, ay de mí, inpedirla.  
- No aqueoso te desconfíe  
por más que vuele veloz.

Que antes que Júpiter llegue,  
su llanto y mi acusación  
habrás conseguido tú  
de entrambos la destrucción.  
O, díganlo en pavorosos  
ecos de fúnebre son,  
ronca la trompa bastarda,  
destemplado el tambor.

A cuyo compás que sirve  
al suplicio del pregón...  
Ella viene acompañada  
del juvenil escuadrón  
de las zagalas del valle  
y él del popular rumor  
del demás pueblo diciendo  
de unos y otros el clamor.

## 5 Ojos, pues me desdeñáis

Ojos, pues me desdeñáis.  
Ojos, ojos, pues me desdeñáis.

No me miréis, no, no,  
No me miréis,  
pues no quiero que logréis  
el ver como me matáis.

"I shall also discover how to break your bonds."  
"What a vain pretension!  
With Pallas to help you?"  
"Well, why not?"  
"Because like Mars himself  
I am the goddess of arms."  
"And I of letters; Mortals,  
See if between ingeniousness and bravery  
Reason is worth more than  
The might of the arm."  
"Enough, Tyrant!"  
"I could not, alas, stop her."  
"As fast as he may fly,  
he does not suspect that of you."

May, before Jupiter arrives,  
You have achieved the  
Destruction of both  
His plaint and my accusation.  
Oh, tell him in fearful  
Echoes of deathly sound,  
Let the slide trumpet sound,  
Let the drums roll.

To whose beat will be made  
The announcement of the torture...  
She comes accompanied  
By the young squadron  
Of the lasses of the valley  
And he of popular rumour  
Of the rest of the people speaking  
The plaint of some and all.

## Ojos, pues me desdeñáis

Eyes, since you disdain me,  
Eyes, eyes, since you disdain me,

Do not look at me, no, no,  
Do not look at me,  
For I do not want you to see  
How you kill me.

- Je saurai moi aussi rompre tes liens.  
- Quelle vaine prétention!  
Avec Pallas à tes côtés?  
- Certes, pourquoi pas?  
- Car je suis égale à Mars même,  
étant déesse des armes.  
- Et moi, je préside aux lettres: Mortels,  
jugez entre l'esprit et la valeur  
si la force du bras  
vaut celle de la raison.  
-Il suffit, tyrane!  
- Et ne pus, pauvre de moi, l'en empêcher.  
- Ne confie point en elle  
bien que son vol soit vélocé.

Avant que n'arrive Jupiter,  
par sa plainte et mon accusation  
tu auras réussi  
à nous détruire tous deux.  
Oh, que le proclament en terribles  
échos de sons funèbres  
la trompette bâtarde et rauque  
et le tambour désaccordé.

Au rythme de la proclamation  
qui accompagne le supplice...  
Elle vient entourée  
par le juvénile escadron  
des adolescentes de la vallée,  
et lui, par la rumeur populaire  
du reste du peuple rapportant  
la plainte des uns et des autres.

## Ojos, pues me desdenáis

Ô yeux, vous me méprisez,  
ô yeux, ô yeux, vous me méprisez.

Ne me regardez pas, non, non.  
Ne me regardez pas,  
car je veux pas que vous puissiez  
voir comment vous me tuez.

- Auch werde ich wissen, wie deine Schlingen zu lösen sind.  
- Welch nichtige Absicht!  
Mit Schaufeln gegen deine Kräfte?  
- Also, warum nicht?  
- Da neben Mars selbst,  
ich Göttin der Waffen bin  
- Ich der Worte; Sterbliche,  
seht, wenn zwischen Ingenium und Stärke  
die Vernunft höher bewertet wird  
als die Kraft des Armes.  
- Genug Tyrannin!  
Ich konnte, weh mir, sie nicht hindern.  
- Nicht deswegen mißtraute ich dir,  
auch wenn sie so schnell fliegt.

Bevor Jupiter kommt,  
sein Wehklagen und meine Beschuldigung  
wirst du von allen die Zerstörung  
zuwege gebracht haben.  
Oh, sie sagen es in schauderhaften  
Echos von Grabesklangen,  
die unechte Trompete schnarrt,  
die Trommel verstimmt.

Seinen Takt, der der  
öffentlichen Ausrufung der Todesstrafe dient...  
Sie kommt, begleitet  
von einem jugendlichen Reitergeschwader  
der Burschen aus dem Tal  
und er spricht, vom gemeinen Gerede  
des übrigen Volkes  
von dem einen und anderen, die Klage.

## Ojos, pues me desdenáis

Augen, so ihr mich verachtet.  
Augen, Augen so ihr mich verachtet.

Schaut mich nicht an, nein, nein.  
Schaut mich nicht an,  
denn ich will nicht, daß ihr erreicht zu sehen,  
wie ihr mich umbringt.

Çese el ceño y el rigor,  
ojos, mirad que es locura  
arriesgar buestra hermosura  
por hazerme un disfavor.

Si no os corrige el temor,  
si no os corrige el temor  
de la gala que os quitáis.

No me miréis, no, no...

Y si el mostraros serenos  
es no más que por matarme  
podéis la pena excusarme,  
pues morirme de no veros.

Pero si no e de deveros,  
pero si no e de deveros  
que de mí os compadezcáis.

Ojos, pues me desdeñáis,  
ojos, ojos, pues me desdeñáis.

## 7 De las luces que en el mar

De las luces que en el mar  
iva venciendo la aurora,  
parecían las espumas  
cristalinas mariposas.

Dorava el sol las montañas  
y de miedo de las sombras,  
a salir no se atrevían  
del verde votón las rosas.

Quando un amante pastor  
de la ingratitud que adora,  
a suspiros despertava  
las mal dormidas memorias.

Ay, que desdicha,  
mas ay, que lisonja  
morir de una pena

Let the frowns and the harshness cease.  
Eyes, see that it is madness  
To risk your beauty  
Just to spurn me.

If even fear does not change you,  
If even fear does not change you,  
The fear of losing your magnificence.

Do not look at me, etc.

And if a serene appearance  
Is just to kill me,  
You may save yourself the trouble,  
For I shall die of not seeing you.

But if I may not see you,  
But if I may not see you,  
Yet have pity on me.

Eyes, eyes, since you disdain me,  
Eyes, eyes, since you disdain me.

## De las luces que en el mar

Because of the lights in the sea  
That the dawn lit,  
The foamy waves seemed  
Crystal butterflies;

The sun made the mountains golden,  
And, fearing the shadows,  
The green buds of the roses  
Did not dare come forth.

When a lovelorn shepherd  
With sighs awakened  
The badly sleeping memories  
Of the ungrateful one he adored.

Oh what misery!  
Oh what delight!  
To die of a torment,

Que cessent le courroux et la rigueur,  
ô yeux, considérez que c'est folie  
de risquer votre beauté  
dans le but de m'être défavorable.

Si vous ne changez d'avis par crainte,  
si vous ne changez d'avis par crainte  
de perdre votre bel aspect.

Ne me regardez pas, non, non...

Et si vous vous montrez sereins  
dans le seul but de me tuer,  
vous pouvez m'éviter la peine  
car je mourrai de ne pas vous voir.

Mais si je ne dois pas vous voir,  
Mais si je ne dois pas vous voir,  
plaiguez-moi je vous en supplie.

Ô yeux, vous me méprisez,  
ô yeux, ô yeux, vous me méprisez.

## De las luces que en el mar

Des lumières qui dans la mer  
faiblissaient à l'aurore  
naissaient des embruns volant  
comme des papillons de cristal.

Le soleil dorait les montagnes  
et par peur des ombres,  
les roses n'osaient sortir  
de leurs verts boutons.

Quand un berger aimant,  
à cause de l'ingrate adorée,  
réveillait par ses soupirs  
les souvenirs mal endormis.

Las, quel malheur,  
mais aussi, quel éloge:  
mourir d'une peine

Stoppet den finstern Blick und die Strenge,  
Augen, seht es ist Wahnsinn  
eure Schönheit aufs Spiel zu setzen,  
um mir einen Mißfallen zu bereiten.

Wenn euch die Angst nicht bessert,  
wenn euch die Angst vor dem Festkleid,  
das ihr auszieht, nicht bessert.

Schaut mich nicht an, nein, nein...

Und wenn ihr euch ruhig zeigt,  
ist es nur, um mich zu töten.  
Könnt ihr den Schmerz mir verzeihen  
sogar zu sterben, ohne euch zu sehen.

Aber wenn ich euch nichts schulden soll,  
aber wenn ich euch nichts schulden soll,  
müßt ihr euch mit mir vertragen.

Augen, so ihr mich verachtet,  
Augen, Augen, so ihr mich verachtet.

## De las luces que en el mar

Von den Lichtern, die im Meer,  
die Morgenröte wird besiegen,  
die Meeresschäume glichen  
gläsernen Schmetterlingen.

Die Sonne vergoldete die Berge  
und die Furcht der Schatten;  
die Rosen wagten nicht,  
aus der grünen Knospe hervorzutreten.

Als ein liebevoller Schäfer  
von der Arbeit, die er liebt,  
geweckt wurde mit Seufzern  
schlecht geträumter Erinnerungen.

Ach, welch Unglück,  
aber ach, welch Schmeichelei  
aus Leid sterben,

que parece gloria.

## 8 Cuydado, pastor

Cuydado, pastor,  
no te engañe otra vez tu fervor.  
Cuydado, pastor.  
Cuydado con el cuydado  
que es muy travieso el ganado,  
la hermosura y el amor.  
Cuydado, pastor,  
no te engañe otra vez tu fervor.

En la quietud de las selvas  
curando se está el amor  
de las mortales heridas  
que la ingratitud le dio.

Su disfraz es un pellico  
y aún es su gala mejor  
que la sencillez le abriga  
si le arroga la traición.

Cuydado, pastor, etc.

La ingrata beldad maldice  
que arrojó del corazón  
por que a huellas de su engaño  
su misma imagen borró.

Nomás umana hermosura  
dijo a su misma pasión  
que ella entre algunos suspiros  
de esta suerte respondió.

Cuydado, pastor, etc.

## 10 Ay que sí, ay que no

Ay que sí, ay que no  
que lo que me duele me duele  
que lo siento yo,

That seems like glory.

## Cuydado, pastor

Careful, shepherd,  
Don't let your ardour lead you astray again.  
Careful, shepherd.  
Careful with care  
For the flock is very naughty,  
Beauty and love.  
Careful, shepherd,  
Don't let your ardour lead you astray again.

In the stillness of the forests,  
Love is curing himself  
From the mortal wounds  
Which ingratitude gave him.

His disguise is a fur  
And his regalia is even better,  
For simplicity hides him  
If treason claims him.

Careful, shepherd, etc.

Ungrateful beauty curses  
That fearlessness of heart  
For on the trail of his deceit  
His own image was effaced.

No more said human beauty  
To this same passion,  
Who between sighs  
Replied in this way.

Careful, shepherd, etc.

## Ay que sí, ay que no

Oh, yes! Oh, no!  
Since what hurts me hurts me,  
Since I feel it,

qui semble une gloire.

### **Cuydado, pastor**

Prends garde, berger  
que ta ferveur ne te trompe encore.  
Prends garde, berger  
Prends garde de la garde,  
très traître est le troupeau,  
et de même sont la beauté et l'amour.  
Prends garde, berger  
que ta ferveur ne te trompe encore.

Dans la quiétude des bois  
l'amour gémit  
des blessures mortelles  
infligées par l'ingratitude.

Son déguisement est une veste de berger  
mais son meilleur vêtement  
est encore la simplicité le protège  
quand l'entoure la trahison.

Prends garde, berger...

L'ingrate beauté maudit  
le sentiment qu'exhale mon cœur,  
car en suivant la trace de son leurre,  
il effaçait jusqu'à sa propre image.

Jamais beauté humaine  
ne dit à sa propre passion  
qu'entre certains soupirs  
elle-même répondait de son sort.

Prends garde, berger...

### **Ay que sí, ay que no**

Aïe mais oui, aïe mais non,  
ce qui me blesse me blesse,  
et c'est ainsi que je le ressens

das Ehre gleicht.

### **Cuydado, pastor**

Vorsicht, Schäfer,  
daß dich nicht noch einmal deine Inbrunst betrügt.  
Vorsicht, Schäfer.  
Vorsicht mit der Vorsicht,  
daß das Gewonnene sehr ausgelassen ist,  
die Schönheit und die Liebe.  
Vorsicht Schäfer,  
daß dich nicht noch einmal deine Inbrunst betrügt.

In der Ruhe der Wälder  
ist die Liebe, die sich pflegt  
von den tödlichen Wunden,  
die die Vergeblichkeit ihr schlug.

Ihre Verkleidung ist ein Schafspelz  
und ist sogar ihr bestes Festkleid,  
die Einfachheit hüllt sie ein,  
wenn der Betrug sie an sich reißt.

Vorsicht, Schäfer...

Er verflucht die undankbare Schönheit  
die Unerschrockenheit des Herzens,  
denn auf den Spuren seiner Täuschung,  
löschte er sein eigenes Bild aus.

Nie mehr menschliche Schönheit,  
sagte er seiner eigenen Leidenschaft,  
die zwischen einigen Seufzern  
von diesem Glück antwortete.

Vorsicht Schäfer...

### **Ay que sí, ay que no**

Ach ja, ach nein,  
daß, was mich schmerzt, schmerzt mich,  
daß ich spüre,

que soy Perogrullo de mi pasión.

Y pesadilla mi pena  
que no reconoce, no,  
del plomo del sentimiento  
ligerezas de la voz.

Pues vaya, amigas del alma,  
de en sanchas a mi dolor  
que un corazón apretado  
merece lo que un jubón.

Dos amas que Dios me ha dado,  
si es que da las amas Dios  
que no es por cuenta del cielo  
el mal que me busco yo.

Muy finas de sus amantes  
con mucha veneración  
ausentes sus ojos dicen  
cuanto recata su voz.

Ay que sí, ay que no, etc.

De los secretos del alma  
la blanda respiración  
explica cuanto no dice  
lo escondido del dolor.

Porque Elice le desprecia,  
Teocles, hecho un león,  
en un castillo lo puso  
y no es el cuarto español.

Que Antígona la acompañe  
dispuso su indignación  
castigo de la hermandad  
del cuadrillero de amor.

Ay que sí, ay que no.

I am the one who tells the tale of his passion.

And my sorrow is a nightmare  
That does not recognize  
In its leaden weight of feeling  
Lightness of voice.

Well go on, my bosom friends,  
Make room for my grief;  
For a constricted heart  
Deserves the same as a tight bodice.

God has given me two mistresses  
If it is God who assigns mistresses  
But it is not on account of Heaven  
That I search for unhappiness.

They are very courteous to their lovers,  
And revere them,  
But absent, their eyes reveal  
What their voices conceal.

Oh yes, oh no, etc.

Of the secrets of the soul,  
The soft breathing  
Explains everything that is not said,  
The concealment of pain.

Because Elice despises him,  
Theocles, a lion,  
Placed him in a castle,  
And it is not a Spanish bedroom.

May Antigone accompany her;  
She showed her indignation,  
Punishment of brotherhood,  
Of the commander of love.

Oh yes, oh no, etc.

car je suis le La Palice de ma passion.

Et lourde est ma peine  
qui ne distingue pas, non,  
entre le plomb du sentiment  
et le vol léger de la voix.

Eh bien, allons, mes amies de l'âme,  
laissez ma douleur prendre le large  
car, vous le savez, un cœur serré  
ne mérite qu'un sort, celui d'un corset.

Deux maîtresses m'a donné Dieu,  
si c'est bien Dieu qui les donne,  
car ce n'est pas de la faute de ciel  
si je recherche mes propres maux.

Très finement, pensant aux amants  
avec grande vénération,  
elles disent de leurs regards absents  
tout ce que taisent leurs voix.

Aïe mais oui, aïe mais non...

Des secrets de l'âme,  
la douce respiration  
explique ce qu'elle ne dit  
de la douleur secrète.

Répondant au mépris d'Élice,  
Étéocle, furieux comme un lion,  
l'emmura dans un château,  
qui n'est pas un salon espagnol.

Qu'Antigone l'accompagne,  
ainsi le décida-t-il indigné,  
comme châtimement de la fraternité  
du justicier<sup>1</sup> de l'amour.

Aïe mais oui, aïe mais non, ...

*\* NDT Correspondance intraduisible entre la hermandad, fraternité et cuadrillero, un membre de la Santa Hermandad (= Sainte Fraternité), ancienne milice espagnole contre les malfaiteurs.*

daß ich ein lächerlicher Sonderling meiner Leidenschaft bin.

Und Alptraum straft mich,  
der doch nicht erkennt  
das Bleigewicht des Gefühls  
die Leichtigkeiten der Stimme.

Also geht, Freundinnen der Seele,  
du vergrößerst meinen Schmerz,  
ein enges Herz  
verdient so viel wie ein Wams.

Zwei Herrinnen hat Gott mir gegeben,  
ja Gott gab die Herrinnen  
und offenbar ist es nicht aus Sorgfalt des Himmels  
das Schlechte, das ich mir suche.

Sehr vortrefflich mit seinen Geliebten,  
mit viel Ehrerbietung  
seine abwesenden Augen sprechen  
alles, was seine Stimme sich hütet.

Ach ja, ach nein...

Von den Geheimnissen der Seele  
spricht das empfindsame Atmen  
alles, was nicht  
das Versteckte des Schmerzes sagt.

Weil Elice ihn geringschätzte,  
ihn Teocles ihn rasend macht,  
warf er ihn in ein Kastell  
und es ist kein spanisches Gemach.

Daß Antigone sie begleite,  
Sorge trüge für ihren Zorn  
Strafe des Bündnisses  
Mit dem Anführer der Liebe.

Ach ja, ach nein...



## 12 Aquella sierra nevada

Aquella sierra nevada  
que densa nube parece  
con el calor del estío  
en pardo escollo se buelve.

Aquel ruiseñor que triste  
largo silencio emudeze  
a la hermosa primavera  
recive en selvas alegres.

Todo se trueca y se muda  
sin que aia paz permanente  
cuantas veçes muere el sol  
reñaçe otras tantas veces.

Desabrida esperanza  
remedio mortal  
que me quieres ya  
dêxame morir  
sin esperar.

Pues en nada ay firmeza  
si no es en mi mal.

Sólo en mi mal no ay mudanza  
ni alivio que le consuele  
ni muerte para mi vida  
ni vida para mi muerte.

## 14 No piense Menguilla

No piense Menguilla ya,  
que me muero por sus ojos,  
que e sido vovo asta aquí  
y no quiero ser más vovo.

Para qué es buena una niña  
tan mal hallada entre pocos,  
que no está bien con el fénix  
porque le han dicho que es solo.

## Aquella sierra nevada

That snowy mountain range,  
Which looks like a dense cloud  
With the heat of the summer  
Turns again into grey-brown rocks.

That nightingale which falls  
Into a long, sad silence,  
Revives with lovely Spring  
In joyous forests.

Everything is changed and transformed  
Though there is no lasting peace:  
As many times as the sun goes down  
It rises again.

Insipid hope,  
Mortal remedy,  
What would you of me?  
Leave me to die  
Without hope.

For there is no constancy in anything  
Except in my woe

Only in my woe is there no change,  
No relief to console,  
Neither death for my life,  
Nor life for my death.

## No piense Menguilla

Don't think, Menguilla,  
That I die for your eyes;  
I have been a fool until now,  
And do not wish to be a fool any more.

Why is a good girl  
So uneasy among a few,  
Not at ease with the phoenix  
Because they have told her that he is unique.

## Aquella sierra nevada

Cette montagne enneigée  
flottant comme une dense nuée,  
à la première chaleur de l'été  
devient un tas de cendres.

Ce rossignol qu'un triste  
et long silence rend muet  
accueille le beau printemps  
par des salves allègres.

Tout est passager, vagabond et muable  
sans que jamais il n'y ait de paix permanente,  
combien de fois meurt le soleil  
et renaît un même nombre de fois.

Âpre espérance  
remède mortel  
qui me veut déjà,  
laisse-moi mourir  
sans plus attendre.

La constance n'existe nulle part  
si ce n'est dans mon mal.

Seul mon mal ne connaît le changement  
ni réconfort pour le soulager,  
ni mort pour ma vie  
ni vie pour ma mort.

## No piense Menguilla

Que Menguilla ne pense plus  
que je meurs pour ses yeux,  
j'étais nais jusqu'ici  
et ne veux plus l'être.

À quoi est bonne une fille  
si mal à l'aise en petit groupe  
qu'elle s'ennuie avec le phénix  
parce qu'on lui a dit qu'il était seul.

## Aquella sierra nevada

Jene Sierra Nevada,  
die einer dichten Wolke gleicht  
mit der Hitze des Sommers  
zu einem braunen Hindernis wird.

Jene Nachtigall, die traurig  
in ein langes Schweigen verfällt,  
zum schönen Frühling  
in frohen Wäldern wieder erklingt.

Alles ändert und bewegt sich,  
ohne daß es fortwährend Frieden gäbe,  
wie viele Male stirbt die Sonne  
und wie viele Male erweckt sie wieder zu Leben.

Gehaltlose Hoffnung  
tödliches Heilmittel,  
daß du mich schon willst,  
laß mich sterben  
ohne zu warten.

Denn in nichts gibt es Gewißheit,  
außer in meinem Leid.

Nur in meinem Leid gibt es keine Änderung,  
weder Erleichterung, die es tröstet,  
noch Sterben für mein Leben,  
noch Leben für mein Sterben.

## No piense Menguilla

Denk nicht mehr daran Menguilla,  
daß ich wegen ihrer Augen sterbe,  
daß ich bis hierhin töricht gewesen bin  
und ich will nicht mehr töricht sein.

Warum ist ein gutes Mädchen  
so schlecht aufzufinden zwischen wenigen,  
daß nicht der Phoenix nahe steht,  
da man ihr gesagt hat, daß es allein ist.

O qué lindo modo,  
para que la dejen unos por otros.

El mal gusto de Menguilla  
es una cassa de locos,  
el tema manda al deseo,  
vaya la razón al vollo.

Mucho abandona lo vano  
si poco estima lo hermoso  
la que por ser familiar  
no repara en ser demonio.

O qué lindo modo,  
para que la dejen unos por otros.

Yo no e de querer en bulla  
que es una fiesta de toros  
donde a silbos se condena  
quien piensa que es más dichoso.

Desigualdad y capricho  
no deja el manco ni cojo  
porque a cuenta de lo lindo  
no admite lo liçencioso.

## 16 Sosieguen, descansen

Sosieguen, descansen  
las tímidas penas,  
los tristes afanes  
y sirban los males  
de alibio en los males.  
Sosieguen, descansen.

No soy yo aquel ciego  
boraz encendido  
bolcán intocable  
en quien aún las mismas  
heladas pabesas  
o queman o arden.  
Pues como es fácil  
que aia niebe

Oh what a lovely fashion  
That some leave her for others.

The bad taste of Menguilla  
Is a madhouse,  
Obstnacy orders desire,  
Reason flies out of the window.

The vain person abandons much  
If he does not esteem beauty:  
She who because she is familiar  
Does not hesitate to be devilish.

Oh what a lovely fashion  
That some leave her for others.

I shall not want the fuss  
Of a bullfight,  
Where whistles condemn  
The one who considers himself luckiest.

Neither the one-armed man nor the lame  
Leave off inequality and caprice  
Because on account of beauty  
Licentiousness is not allowed.

## Sosieguen, descansen

Calm, rest  
The timid sorrows,  
The sad anxieties  
And let ill serve  
As relief amongst ill.  
Calm, rest.

I am not that blind man,  
Fiery, voracious,  
An untouchable volcano  
In whom still the same  
Frozen embers  
Either burn or flame.  
For it is so easy  
For it to snow,

Oh, quelle bonne façon  
de passer des uns aux autres.

Le mauvais goût de Menguilla  
est celui d'une maison de fous,  
la marotte commande au désir  
sans entendre ni à hue ni à dia.

Allant droit au but,  
et estimant peu la beauté,  
celle qui tout en étant familière  
n'en est pas moins une démons.

Oh quelle bonne façon  
de passer des uns aux autres.

Je ne dois pas aimer avec passion  
car c'est une course de taureaux  
où l'on condamne au mépris  
celui qui se croit le plus heureux.

Inégalité et caprice!  
ni manchots ni boiteux  
ne sont admis à cette débauche  
afin que la jouissance soit complète.

## Sosieguen, descansen

Apaisez-vous, reposez-vous,  
timides peines,  
tristes désirs  
et que les maux  
soulagent les maux.  
Apaisez-vous, reposez-vous.

Je suis pas cet aveugle  
insatiable et intouchable  
volcan en éruption  
où mêmes les cendres  
glacées brûlent  
ou s'embrasent.  
Il est en effet facile  
qu'il y ait de la neige

Oh, welch süße Weise,  
warum überlassen sie sie dem einem und dem anderen.

Der schlechte Geschmack von Menguilla  
ist ein Irenhaus  
das Thema beherrscht den Wunsch,  
daß die Vernunft ins Irenhaus geht.

Das Nichtige läßt viel hinter sich,  
wenn es das Schöne gering schätzt;  
diejenige, um schlicht zu sein  
hört nicht auf, Dämon zu sein.

Oh, welch süße Weise  
warum überlassen sie sie dem einen und dem anderen.

Ich durfte nicht im Lärm wollen,  
da es ein Stierkampf ist,  
wo man mit Pfiffen denjenigen bestraft,  
der denkt er sei glücklicher.

Ungleichheit und Caprice  
läßt nicht weder den Einarmigen noch Hinkenden aus,  
den auf Verantwortung des Süßen  
ist Liederlichkeit nicht erlaubt.

## Sosieguen, descansen

Beruhigen, ruhen  
die zaghaften Leiden,  
die traurigen Bemühungen  
und das Schlechte nützt  
der Linderung im Schlechten.  
Beruhigen, ruhen.

Ich bin nicht dieser Blinde,  
verzehrend entflammt;  
unberührbarer Vulkan  
in dem noch dieselbe vereiste Flugasche  
entweder verglüht  
oder erglüht.  
Zwar weil es leicht ist,  
daß es Schnee gibt,

que apague el incendio  
de tantos volcanes.

No soy quien al sagrado  
el de los dioses  
desiço arrogante  
su púrpura ajando  
los fueros sagrados  
de tantas deidades.  
Pues como es fácil  
que en mi oprobio  
tirana sus leyes  
mi culto profanen.

En fin no soi io  
de las iras de Benu  
sagrado coraje  
en cuyos alientos  
respira castigo  
su boz o su imagen.  
Pues como es fácil  
que deidad que fabrica  
mi imperio  
permita mi ultraje.

Pero ia que la fatiga  
tan rendido el pecho iace  
que un desaliento palpita  
en cada temor que late  
y ia que en el verde centro  
de enmaranado bosque  
que compone la frondosa  
tenacidad de los sauces  
seguro estoy de que puedan  
las cóleras alcanzarme  
de Diana afirmen treguas  
mis repetidos afanes  
i en este risco a quien oi  
para que sobre él descansen  
hizo el acaso que siendo escollo  
sirba de catre  
entreguemos a esta dulce lisonja  
de los mortales  
la vida, pues a este efecto

To put out the fire  
Of so many volcanoes.

I am not he who  
Before the sacredness of the gods  
Arrogantly spills  
His blood, spoiling  
The sacred laws  
Of so many deities.  
For it is so easy  
For their laws  
In my tyrannous opprobrium  
To profane my cult.

And so it is not I,  
From the wrath of Venus  
Sacred courage  
In whose spirit  
Punishment breathes  
His voice or his image.  
For it is so easy  
For the deity who builds  
My empire  
To permit my outrage.

But since fatigue  
Makes the breast so exhausted  
That discouragement palpitates  
In the beating of each fear,  
And since the green centre  
Of the entangled wood  
Which composes the leafy  
Tenacity of the willows,  
I am sure  
That Diana's anger  
May reach me.  
My repeated anxieties call truce,  
And on this rock the one I listened to  
In order that he rest on it,  
It so happened that, being steep,  
It served as a bed.  
Let us deliver ourselves up to this sweet flattery  
Of mortals,  
For this was what

pour éteindre l'incendie  
de tant de volcans.

Je ne suis pas celui qui  
au lieu d'asile  
déchira avec arrogance  
sa pourpre en méprisant  
les lois sacrées  
de tant de déités.  
Il est en effet facile  
que pour mon opprobre  
les lois de la tyrane  
profanent mon culte.

Enfin, je ne suis,  
de la colère de Vénus,  
le courage sacré  
ni son souffle  
où sa voix et son image  
respirent le châtement.  
Il est en effet facile  
que la déité qui édifie  
mon empire permette  
aussi que je sois outragé.

Mais puisque la fatigue  
épaise tant le sein  
qu'un découragement palpite  
à chaque battement du poulx craintif,  
puisque dans le cœur vert  
d'un confus bocage  
que compose la frondescente  
ténacité des saules,  
les feux de Diane  
sauront certainement m'atteindre,  
que mes désirs répétés  
signent les trêves,  
et sur cette roche où je l'entendis,  
afin que je m'y repose  
le hasard, peut-être, transforma cet écueil  
pour qu'il serve de couche,  
livrons à cette douce louange  
des mortels  
la vie, et c'est dans ce but

der den Brand  
von vielen Vulkanen löscht.

Ich bin nicht der,  
dem der geheiligte,  
derjenige der Götter,  
annaßend sein Purpurgewand zerriß  
und die heiligen Satzungen zerknitterte  
von so vielen Götzen.  
Zwar ist es leicht,  
daß in meiner Schmach  
seine Gesetze  
mein Heiliges schänden.

Endlich bin ich nicht derjenige,  
der Groll der Venus  
geheiligt Herz  
in deren Atemhauch  
seine Stimme oder sein Abbild  
Strafe einatmet.  
Zwar ist es leicht,  
daß ein Götze,  
der mein Reich erbaut  
meinen Schimpf erduldet.

Aber, zumal die Mühe  
die Brust so erschöpft ist,  
daß eine Mutlosigkeit in jeder  
Furcht schlägt, die klopft  
und zumal im grünen Zentrum  
des verfilzten Gebüsches  
das besteht aus dicht belaubter  
Zähigkeit von Weidenbäumen.  
Ich bin mir sicher,  
daß mich der Zorn Dianas erreichen kann  
versichern Erholungen  
meine wiederholten Anstrengungen  
und an diesem Fels, an dem ich hörte,  
nun mich auszuruhen  
führte es der Zufall, daß das Hindemis  
als Feldbett diene.  
Laßt uns dieser süßen Schmeichelei  
der Sterblichen  
das Leben übergeben, da zu dieser Folge

dijeron mis bozes antes.

Sosieguen, descansen, etc.

### 17 Ay, que me río de Amor

Ay, que me río de Amor  
Escuchen, atiendan,  
vean lo que importa  
seguir mi opinión.

Dicen que quien quiere bien,  
luego la razón gritó  
luego sólo el que no quiere  
es el que tendrá razón.

Ay, que me río de Amor

Todos del amor se ríen  
mas con una condición  
que burlar no burlarse de él  
mas burlarse con él no.

Ay, que me río de Amor.

My words before meant.

Calm, rest, etc.

### Ay, que me río de Amor

Oh, how I laugh at Love.  
Listen, take heed,  
See how important it is  
To follow my opinion.

They say that he who loves  
Loses his judgement;  
Therefore only he who does not love  
Is sane.

Oh, how I laugh at Love.

Everyone laugh at Love,  
But with one condition:  
If you make fun, don't make fun of Love,  
And of Love make not fun.

Oh how I laugh at Love.

*Translations by Ivan Moody*

que mes voix parlèrent auparavant.

Apaisez-vous, reposez-vous...

### **Ay, que me río de Amor**

Aïe, je me ris d'Amour.  
Écoutez, prêtez attention,  
vous jugerez de l'importance  
de suivre mon opinion.

Qui aime bien, dit-on,  
fait souffrir la raison,  
donc, seul aura raison  
celui qui vit sans aimer.

Aïe, je me ris d'Amour.

Riez-vous tous d'Amour  
mais à une condition:  
ne le trompez pas, moquez-vous de lui,  
mais ne vous moquez pas avec lui, non!

Aïe, je me ris d'Amour...

*Textes traduits par Pierre Mamou*

dies meine Stimmen vorher sagten.

Beruhigen, ruhen...

### **Ay que me río de Amor**

Ach, ich lache aus Liebe.  
Hören Sie zu, beachten Sie,  
sehen Sie, wie wichtig es ist,  
meiner Meinung zu folgen.

Man sagt, wer gut liebt,  
alsbald die Vernunft schreit,  
sodann nur der, der nicht liebt  
ist derjenige, der Recht haben wird.

Ach, ich lache aus Liebe.

Alle lachen über die Liebe,  
jedoch mit einer Bedingung:  
zu lachen, weder über sie zu lachen,  
noch vielmehr mit ihr zu lachen.

Ach, ich lache aus Liebe.

*Übersetzt von Isabelle Lingens*





## **JOSÉ MIGUEL MORENO**

**una selección / a selection / une sélection / eine Auswahl**

### **CANTO DEL CAVALLERO**

José Miguel Moreno, vihuela

Fuenllana, Pisador, Cabezón, Milán, etc.

Recorded 1992. GCD 920101. New 1999 edition

### **CANCIÓN DEL EMPERADOR**

José Miguel Moreno, vihuela

Narváez, Mudarra, Fuenllana, Daça, Ortiz, etc.

Recorded 1998. GCD 920108

### **ORPHÉNICA LYRA**

Music by Miguel de Fuenllana

Ensemble Orphénica Lyra / José Miguel Moreno

Recorded 1999. GCD 920204

### **AL ALVA VENID**

Spanish Renaissance music

Ortiz, del Enzina, Fuenllana, Mudarra, Pisador, etc.

Ensemble La Romanesca / José Miguel Moreno

Recorded 1995. GCD 920203. New 1999 edition

### **LA GUITARRA ESPAÑOLA (1536-1836)**

José Miguel Moreno, vihuela & guitars

Narváez, Milán, Mudarra, Guerau, Sanz, Sor, etc.

Recorded 1994. GCD 920103. New 1999 edition



All texts & translations © 1993/1999 Glossa Music, S. L.

**postal address**

Timoteo Padrós, 31 • 28200 San Lorenzo de El Escorial • Spain

**phone**

+ 34 91 8961480

**fax**

+ 34 91 8961961

**email**

[info@glossamusic.com](mailto:info@glossamusic.com)

**internet**

[www.glossamusic.com](http://www.glossamusic.com)