



Juan Sancho
tenor

ACCADEMIA DEL PIACERE

Fahmi Alqhai
viola da gamba & direction

Rami Alqhai, *viola da gamba*

Johanna Rose, *viola da gamba*

Enrike Solinís, *Baroque guitar & arclute*

Javier Núñez, *harpsichord*

Pedro Estevan, *percussion*

Recorded in Seville (Espacio Santa Clara), Spain, in January 2015

Engineered by Jordi Gil (Sputnik – Grabaciones Estelares)

Produced by Fahmi Alqhai & Rami Alqhai

Executive producer and editorial director: Carlos Céster

Editorial assistance: María Díaz, Mark Wiggins

Translators: Mark Wiggins (ENG), Pierre Élie Mamou (FRA), Susanne Lowien (DEU)

Design: Rosa Tendero (rosacasirojo.com)

Photographs (except on pages 8, 11, 17): Óscar Romero

Stills on pages 8, 11, 17 taken from *Cantar de Amor – making of*, by Manuel Correa

© 2015 note 1 music gmbh

Cantar de Amor

- | | | | | | |
|----|--------------------------------------------------------------------------|------|----|---------------------------------------------------------------------------|------|
| 01 | Passacalle a tre (instr.)
<i>Andrea Falconeri (c.1585-1656)</i> | 2:42 | 09 | Pavana (instr.)
<i>Gaspar Sanz (1640-1710) / Fabmi Alqbai (1976)</i> | 4:11 |
| 02 | No piense Menguilla ya
<i>José Marín (c.1618-1699)</i> | 3:16 | 10 | Ay, que me río de amor
<i>Juan Hidalgo</i> | 3:06 |
| 03 | Ciaccona a tre (instr.)
<i>Andrea Falconeri</i> | 1:46 | 11 | Ay amor, ay ausencia
<i>Juan Hidalgo</i> | 4:26 |
| 04 | Trompicávalas Amor
<i>Juan Hidalgo (1614-1685)</i> | 2:36 | 12 | Passacalle sobre la D (instr.)
<i>Gaspar Sanz</i> | 4:41 |
| 05 | La noche tenebrosa
<i>Juan Hidalgo</i> | 5:32 | 13 | Rompa el aire en suspiros (Recitativo a lo humano)
<i>Juan Hidalgo</i> | 5:16 |
| 06 | Marionas (instr.)
<i>Francisco Guerau (1649-c.1722)</i> | 5:21 | 14 | Romerico florido
<i>Mateo Romero 'Capitán'</i> | 4:26 |
| 07 | Ay, que me muero de zelos
<i>Mateo Romero 'Capitán' (c.1575-1647)</i> | 5:30 | | | |
| 08 | Esperar, sentir, morir
<i>Juan Hidalgo</i> | 4:39 | | | |

Arrangement of all tracks by Fabmi Alqbai

Cantar de Amor

There is a question, often discussed – but not one offering a ready explanation – which is, why did the arts flourish so gloriously in Spain, during the course of the seventeenth century, precisely at a time of full-blown countrywide material and moral decay? Perhaps all those peaks scaled in painting, religious sculpture and architecture were themselves partly involved in that ruination, given that the form of behaviour, today known in Spain as *postureo* (“posing”, or a form of affectation) was recognizable back in the seventeenth century. Indeed, this trait can be seen in picaresque novels, such as *Lazarillo de Tormes* and Francisco de Quevedo’s *The Swindler* (El Buscón); in the latter work, mention is made of the kind of *hidalgo* keen to be seen as a well-fed gentleman who, to avoid his real abject poverty being discovered, sticks breadcrumbs into his beard! Thus, were those bygone Spanish nobles posturing when spending the gold that arrived from the Americas (or perhaps didn’t) on pageantry, palaces, altarpieces and portraits?

Music was no stranger to all this remarkable glory. Even if they are less well-known than the Guerreros and Moraleses (not to mention the Murillos or Velázquez), the Spanish composers of the early Baroque were respected across Europe for their characteristic qualities and for their stylistic personality, all rather

alien compared to the omnipresent Italian influence. At the same time as that most Catholic monarchy of the Habsburgs was endeavouring to keep its distant borders in Naples, Portugal and the Americas safe, it was shutting its frontiers to foreign heretical influences down, to the point that its music was impelled to become original by force, without access to more springs from which to drink than those of tradition and folklore. In such a way, Spanish music affirmed and developed its native features – almost exclusive instruments such as the guitar and the harp, singular harmonies, cross-rhythms combining the binary and the ternary which were rarely encountered elsewhere, its own individual musical forms such as the *villancico* and the *romance*, or those directly of popular inspiration such as the *jácara* and the *seguidilla*, and dances from beyond the seas which were then copied across most of Europe such as the *folías*, the *chacóna*, the *zarabanda*...

The dominating musical personality of the Spanish court in the seventeenth century was undoubtedly Juan Hidalgo – the four hundredth anniversary of whose birth was celebrated in 2014. Hidalgo’s figure represents the Spanish equivalent of Henry Purcell in England or Jean-Baptiste Lully in France: together with the playwright Pedro Calderón de la Barca, he worked at introducing a Spanish operatic tradition in the Italian manner. The ultimate goal here failed since, as the Italian Baccio del Bianco had already noted in 1652, in reference to the Madrid court, “it is impossible to get these gentlemen to understand that one can speak by singing”; in

La púrpura de la rosa (1659) Calderón himself recognised that the Spanish weren’t going to put up with a “fully-musiced” plot. However, the effort made by Hidalgo and Calderón resulted in a “pyrrhic failure”: from the collaboration between dramatist and composer emerged a wide range of works of musical theatre – half in recitative, half-sung – called by a variety of names. If in all these there were but two true operas, there were also *comedias pastorales* and *armónicas* and above all, the *zarzuelas*. These *zarzuelas* are supplied with mythological plots, and the theatrical recitation in them alternates – following complex symbolic rules – with dances, verses placed in the mouth of rustic characters, sung recitatives (usually by deities), *ariosi*, and especially with *tonos humanos* and *divinos*. These take on the musical role performed by Italian arias, although with a simple form of strophic song (such as in *La noche tenebrosa*) or, almost invariably, with a refrain, in a way which connects them with the Spanish *villancico* tradition.

Hidalgo had the good fortune to be blessed with a fertile imagination capable of coming up with new melodies; as a result of this, he was able to embellish the apparent formal simplicity of the *tono* with the subtle fabric of the melody, in delicate relationship with the word. Harpist and keyboard player at the court for most of his long life, it is unfortunate for us today that the greater part of his work disappeared in the fire that destroyed the immense palace of the Madrid court – the Alcázar – in 1734; a catastrophe in whose flames were almost engulfed Velázquez’s *Las meninas*. A worse fortune, if that were possible, befell

the work of one of Hidalgo’s predecessors at the court, Mateo Romero, the so-called “maestro Capitán”, a musician who was born in Liège, but who became well-adapted to Iberian musical peculiarities; his legacy not only suffered in the Madrid fire, but also the conflagration which followed the Lisbon earthquake of 1755, since Romero had also worked for João de Braganza. On the positive side, we are still in a position to benefit from loose, scattered pieces, collected in *cancioneros* – the compilations of songs written by various composers made for palace use and put together *ad hoc* for chamber usage or gleaned from theatrical works. Through these *cancioneros*, nowadays strewn over half the world – Munich, New York, Madrid, Venice... – works by other first-rank composers of vocal music from the Spanish court have also lived on; such composers include the adventurer José Marín: tenor, composer, cleric and murderer.

As with the vocal, the instrumental music of the Spanish Baroque received very few influences coming from elsewhere, those that did typically arrive via the courts of the Spanish dominions: thus, the Neapolitan Falconieri, who worked for the viceroy there, combined the Spanish manner with the new Italian violin style. At that time, however, what was destined to become the national instrument – the guitar – was already experiencing its first heyday. In the hands of Gaspar Sanz, Guerau and various others it became feasible to create a characteristic idiom, full of its own techniques, from the use of strict polyphony through to strumming. Its rhythmic

and harmonic spirit made it ideal for the performance of dances such as the *chacona*, *pasacalle*, *marionas* and the *zarabanda*, whose sequences of chords in *ostinato* patterns, and with a bold ternary rhythm – with frequent *bemolias* – signify a popular origin, in many cases even those coming from the Spanish Americas; these origins did not deprive them of being presented, by way of Versailles, in the sophisticated musical milieus of all Europe. It is the guitar which can provide the best summary of the music from that Spain: vernacular, popular in its roots, rhythmic, flexible, fascinating... and, notwithstanding, perhaps a little incomprehensible for the foreigner.

On March 31, 1685, the same day that, a couple of thousand kilometres from Madrid, a certain Johann Sebastian Bach was born, Juan Hidalgo was buried in the parish church where he had been baptized, that of San Ginés. In the same place and at the very moment of writing these notes, 329 years later, that posthumous honour was being granted to the chairman of a well-known Spanish department store chain. *O tempora, o mores.*

JUAN RAMÓN LARA



Cantar de Amor

Comment expliquer l'éclatante floraison des arts dans l'Espagne du XVII^e siècle, alors que le pays était en pleine décadence matérielle et morale ? Sans doute cet apogée de la peinture, de la statuaire et de l'architecture faisait-elle partie de la ruine, car le *postureo* ou pose était un comportement que l'on observait fréquemment chez nobles hispaniques ruinés – au moins à partir des célèbres mies de pain piquées (reste d'un repas aussi plantureux qu'imaginaire) dans la barbe de l'hidalgo du *Buscón* ou du *Lazarillo*, peu importe – qui dépensaient l'or de l'Amérique, à venir ou non, en fastes, palais, retables et portraits.

La musique ne fut pas étrangère à cette gloire fulgurante. Bien que moins connus que Guerrero et Morales (et ne parlons pas de Murillo ou de Velázquez !), les compositeurs espagnols du premier Baroque furent respectés en Europe pour leur qualité et la singularité de leur style qui échappait en grande partie à l'influence italienne omniprésente. Tout en essayant de maintenir ses frontières lointaines de Naples, du Portugal ou d'Amérique, la monarchie catholiquissime de la Maison d'Autriche fermait ses portes aux influences étrangères hérétiques. La musique espagnole ne put donc que devenir originale, n'ayant d'autres sources que la tradition et le folklore, en maintenant et développant ses caractéristiques propres : instruments quasi exclusifs comme

la guitare et la harpe, harmonies uniques, rythmes mêlant mesures binaires et ternaires presque introuvables ailleurs, formes propres comme le *villancico*¹ et le *romance*², ou directement populaires comme la *jácara* et la séguedille, et des danses d'outre-mer comme les folies, la chaconne, la sarabande...

Juan Hidalgo, dont nous avons célébré en 2014 le quatrième centenaire de sa naissance, fut sans aucun doute la personnalité dominante de la musique de la cour espagnole au XVII^e siècle. Équivalent hispanique d'un Henry Purcell en Angleterre ou d'un Lully en France, Hidalgo a voulu, aux côtés du dramaturge Calderón de la Barca, implanter une tradition opératique espagnole à l'exemple de l'Italie. Ce grand objectif n'a pu être atteint car, comme l'annonçait en 1652 l'Italien Baccio del Bianco : « On ne peut faire entrer dans la tête de ces seigneurs [de la cour madrilène] que l'on puisse parler en chantant. » De même, Calderón reconnaissait dans *La púrpura de la rosa* (1659) que les Espagnols ne supportaient pas une trame qui soit « toute musique ». Mais la tentative déboucha sur une *defaite* à la Pyrrhus : la collaboration entre dramaturge et compositeur donna naissance à un éventail varié d'œuvres de théâtre musical, moitié récitées et moitié chantées, classifiées selon des dénominations très diverses, incluant de véritables opéras (une paire, à peine) et des comédies *pastorales* et *harmoniques* et, surtout, des zarzuelas. Ces œuvres basées sur la mythologie font alterner la récitation théâtrale – selon des codes symboliques complexes – avec des danses, des couplets interprétés par des personnages

rustiques, des récitatifs chantés (habituellement par des dieux), des ariosos et, surtout, les *tonos humanos* et *divinos*³. Ces *tonos* ont la fonction, musicale, des arias italiennes, mais sous une forme simple de chanson strophique (comme dans *La noche tenebrosa*) ou, presque toujours, avec refrain, ce qui les inscrit dans la tradition espagnole du *villancico*.

Hidalgo eut l'heureuse fortune de compter sur une imagination mélodique fertile qui lui permit d'orner la simplicité formelle apparente du *tono* en créant une maille mélodique subtile, liée délicatement au texte. Hidalgo travailla à la cour, comme harpiste et interprète d'instruments à clavier, pratiquement durant toute sa longue vie mais la plupart de son œuvre de compositeur disparut malheureusement dans l'incendie qui détruisit le grand palais de la cour madrilène, l'Alcázar, en 1734 – et faillit brûler *Les ménines* de Velázquez. Un sort plus triste, si possible, attendait l'œuvre de l'un de ses prédécesseurs à la cour, Mateo Romero, dit « Maestro Capitán », musicien né à Liège, qui sut si bien s'adapter aux particularités musicales ibériques. Son legs subit non seulement l'incendie de Madrid, mais encore un deuxième, provoqué par le tremblement de terre de Lisbonne en 1755, étant donné qu'il travaillait aussi pour Juan de Braganza. Nous avons heureusement retrouvé certaines de ses compositions éparées dans des *cancioneros*, c'est-à-dire des recueils réalisés pour les palais comprenant des chansons de divers auteurs, expressément conçues comme musique de chambre ou bien insérées dans des œuvres théâtrales. Grâce à ces *cancioneros*, aujourd'hui éparpillés dans la moitié du globe – Munich,

New York, Madrid, Venise... – les compositions d'autres excellents auteurs de musique vocale ayant travaillé à la cour espagnole ont pu survivre, par exemple celles de l'aventurier José Marín qui multipliait les fonctions de ténor, de compositeur, de clerc et d'homicide !

De même que le répertoire vocal, la musique instrumentale de l'Espagne baroque ne reçut que de rares influences étrangères, procédant toutes des cours de l'empire espagnol : ainsi le Napolitain Falconieri, au service du vice-roi de sa ville, mêla les éléments hispaniques et le nouveau style du violon italien. Et à cette époque, la guitare, qui allait devenir l'instrument national, atteignait son premier apogée grâce à Gaspar Sanz, à Guerau et à tant d'autres qui surent créer une langue caractéristique, riche en recours propres, allant de la stricte polyphonie au *rasgueo*. De par son entrain rythmique et harmonique, la guitare était l'instrument idéal pour interpréter des danses comme la chaconne, la pasacaille, les *marionas* ou la sarabande, dont les séquences d'accords en *ostinato* et les mesures ternaires accentuées – avec des hémioles fréquentes – témoignent d'une origine populaire et, dans de nombreux cas, de l'Amérique espagnole, qui ne l'empêcha pas d'envahir, à travers Versailles, la musique savante de toute l'Europe. La guitare pourrait condenser le mieux les qualités de la musique de cette Espagne : vernaculaire, enracinée dans l'art populaire, rythmique, flexible, fascinante... et, malgré tout, peut-être quelque peu incompréhensible pour les étrangers.

Le 31 mars 1685, le jour où, à des milliers de kilomètres de Madrid, venait au monde un certain Johann Sebastian Bach, Juan Hidalgo fut enterré dans la paroisse de San Ginés, où il avait reçu le baptême. Et c'est là, au moment d'écrire ces notes, 329 ans plus tard, que cet hommage posthume est dédié au conseiller délégué d'une célèbre chaîne de grands magasins espagnols. *O tempora, o mores.*

JUAN RAMÓN LARA

1 NDT. D'origine populaire, le *villancico*, ancêtre de la villanelle, a été harmonisé à quatre voix par des grands compositeurs espagnols.

2 NDT. Poème narratif ibérique, généralement en vers octosyllabiques.

3 NDT. *Tono humano*: composition de caractère profane. *Tono divino*: composition ayant une thématique religieuse.



Cantar de Amor

Häufig kommt die Frage auf, warum die Künste in Spanien im Verlauf des 17. Jahrhunderts eine so großartige Blütezeit erlebten, ausgerechnet in einer ausgeprägten Phase materiellen und moralischen Niedergangs, der das gesamte Land erfasst hatte. Auf diese Frage gibt es keine befriedigende Antwort. Vielleicht waren all die Höhepunkte, die auf dem Gebiet der Malerei, der geistlichen Bildhauerei und der Musik erreicht wurden, zum Teil mit an diesem Verfall beteiligt, wenn man bedenkt, dass eine bestimmte Verhaltensweise, die in Spanien heute als *postureo* («Posings», eine Art von Affektiertheit) bezeichnet wird, schon damals im 17. Jahrhundert erkennbar war. Tatsächlich kann man diesen Zug in pikaresken Romanen wahrnehmen wie etwa *Lazarillo de Tormes* und Francisco de Quevedos *El Buscón* [Das abenteuerliche Leben des Buscón]. In letzterem Werk wird jene Art von Hídalgos erwähnt, die als wohlgenährte Edelleute erscheinen wollen und sich Brotkrumen in den Bart stecken, um zu vermeiden, dass ihre tatsächliche Armut erkannt wird! Posierten diese längst verflorenen spanischen Edelleute also, als sie mit dem Gold, das aus Amerika kam (oder auch nicht kam), Prunk, Paläste, Altarbilder und Portraits bezahlten?

Die Musik war ebenfalls ein Bestandteil dieser außerordentlichen Pracht. Die spanischen Komponisten des Frühbarock, obwohl weniger bekannt als etwa

Guerrero oder Morales (von Künstlern wie Murillo oder Velázquez gar nicht zu sprechen), wurden in ganz Europa aufgrund ihrer besonderen Qualitäten und ihres Personalstils geschätzt, durch die sie sich recht stark vom omnipräsenten italienischen Einfluss abhoben. Zu der gleichen Zeit, als die Katholischen Majestäten der Habsburger versuchten, ihre weit entfernten Grenzen in Neapel, Portugal und auf dem amerikanischen Doppelkontinent sicher zu halten, riegelten sie auch ihre Landesgrenzen vor häretischen Einflüssen ab. So musste die Musik sich zwangsläufig originell entwickeln, denn sie konnte auf keine anderen Inspirationsquellen zurückgreifen als auf die Tradition und die Folklore. Auf diese Weise wurden in der spanischen Musik die lokalen Besonderheiten verstärkt und weiter herausgebildet: fast ausschließlich dort verwendete Instrumente wie die Gitarre und die Harfe, einzigartige Harmonien, Kreuzrhythmen mit der Kombination von binären und ternären Metren, wie sie anderswo nur selten anzutreffen waren, eigene musikalische Formen wie der *villancico* und die *romance* oder folkloristisch inspirierte wie *jácara* und *seguidilla*, Tänze aus Übersee, die dann fast überall in Europa kopiert wurden wie etwa die *folías*, die *chacóna* und die *zarabanda*...

Die dominierende musikalische Persönlichkeit am spanischen Hof war im 17. Jahrhundert unzweifelhaft Juan Hidalgo, dessen 400. Geburtstag 2014 begangen wurde. Hidalgo war für Spanien das, was Purcell für England und Lully für Frankreich waren: Gemeinsam mit dem Theaterautor Pedro Calderón de la Barca arbeitete er

an der Einführung einer spanischen Operntradition in italienischer Manier. Dieses Ziel verfehlte er allerdings, denn – wie der Italiener Baccio del Bianco schon 1652 in Bezug auf den Hof in Madrid feststellte – es war »unmöglich, diesen Herren begreiflich zu machen, dass man auch beim Singen sprechen kann«. Mit *La púrpura de la rosa* (1659) erkannte Calderón selbst, dass die Spanier nicht mit einer komplett in Musik gesetzten Handlung Vorlieb nehmen würden. Dennoch führten die gemeinsamen Bemühungen Hídalgos und Calderóns zu einer Art »Pyrrhusniederlage«: Aus der Zusammenarbeit zwischen Librettist und Komponist entstand eine große Bandbreite musikalischer Bühnenwerke, die teilweise rezitativisch und teilweise gesungen waren und verschiedene Bezeichnungen trugen. Unter all diesen Werken gab es nur zwei wirkliche Opern, aber auch *comedias pastorales* und *armónicas* sowie vor allem Zarzuelas. Diese Zarzuelas hatten mythologische Sujets; dramatische Rezitation steht (nach komplexen symbolischen Regeln) im Wechsel mit Tänzen oder Versen aus dem Mund derer Bauernfiguren sowie mit Rezitativen, die meist von Gottheiten gesungen werden. Außerdem erklingen *ariosi* und insbesondere *tonos humanos* und *tonos divinos*. Diese übernehmen die Rolle der italienischen Arien, wenn auch in Form einfacher strophischer Lieder (wie etwa *La noche tenebrosa*) und fast ausnahmslos mit einem Refrain, wodurch sie mit der spanischen *villancico*-Tradition in Verbindung stehen.

Hidalgo hatte das Glück, bei der Erfindung neuer Melodien mit einer schier unerschöpflichen Fantasie gesegnet zu sein. Aus diesem Grund gelang es ihm, die

offenkundige formale Einfachheit der *tonos* mit der raffinierten Machart seiner Melodien zu veredeln, die immer in engem Zusammenhang mit dem Text standen. Hidalgo wirkte fast sein Leben lang am spanischen Hof, wo seine Aufgaben das Spiel der Harfe und verschiedener Tasteninstrumente umfassten. Es ist ein Unglück, dass der größte Teil seiner Werke in jenen Flammen aufgegangen ist, die im Jahr 1734 den Alcazár, die riesige Residenz des Hofes in Madrid zerstörten, eine Katastrophe, dem auch Velázquez' berühmtes Gemälde *Las meninas* um ein Haar zum Opfer gefallen wäre. Ein noch schlimmeres Schicksal (wenn das überhaupt möglich ist) ereilte das Werk Mateo Romeros, einem der Vorgänger Hídalgos am spanischen Hof. Dieser sogenannte »maestro Capitán« war ein Musiker, der aus Lüttich stammte, sich aber mit der Zeit mit den Besonderheiten der iberischen Musik sehr vertraut machte. Sein Vermächtnis hatte nicht nur unter dem Brand in Madrid zu leiden, sondern auch unter der Feuersbrunst, die auf das Erdbeben von Lissabon im Jahr 1755 folgte, denn Romero stand überdies im Dienst von Johann IV. von Portugal aus dem Haus Braganza. Es ist erfreulich, dass zumindest einige seiner weit verstreuten Werke in *cancioneros* überliefert sind, Sammlungen mit Liedern aus der Feder unterschiedlicher Komponisten, die zum Gebrauch im Palast entstanden sind und in denen Werke *ad hoc* zum kammermusikalischem Gebrauch zusammengestellt oder aus Bühnenwerken gesammelt wurden. Diese *cancioneros* sind heute auf der halben Welt verteilt – sie befinden sich unter anderem in München, New York,

Madrid und Venedig – und enthalten auch Werke anderer erstklassiger Komponisten von Vokalmusik am spanischen Hof, die die Zeiten so überdauert haben. Zu diesen Musikern gehörte auch der Abenteurer José Marín, ein Tenor, Komponist, Kleriker – und Mörder.

Ähnlich wie die Vokalmusik war auch die Instrumentalmusik des spanischen Barock nur sehr wenigen externen Einflüssen ausgesetzt, und diese gingen zumeist von den Höfen der spanischen Herrschaftsgebiete aus. So verband der Neapolitaner Falconieri, der dort im Dienst des Vizekönigs gestanden hatte, die spanische Manier mit dem neuen italienischen Violinstil. Zu dieser Zeit erlebte die Gitarre – das Instrument, das zum spanischen Nationalinstrument werden sollte – bereits ihre erste Blütezeit. Durch Gaspar Sanz, Guerau und verschiedene andere wurde es möglich, ein unverwechselbares Idiom zu schaffen. Es verfügte über seine eigenen Spieltechniken, die vom Einsatz strenger Polyphonie bis hin zum Schlagen (*rasgueo*) reichten. Durch ihre rhythmische und harmonische Kraft war diese Musiksprache ideal für die Ausführung von Tänzen wie *chacona*, *pasacalle*, *marionas* und *zarabanda* geeignet, deren Akkordfolgen über Ostinatomustern und deren ausgeprägte ternäre Rhythmen mit zahlreichen Hemiolien für einen Ursprung aus der Volksmusik sprechen. In vielen Fällen stammten diese sogar aus Lateinamerika, was jedoch nicht verhinderte, dass sie über den Hof von Versailles ihren Weg in das verfeinerte musikalische Umfeld in ganz Europa fanden. Die Gitarre liefert das treffendste Bild für die spanische Musik dieser Zeit:

landestypisch mit populären Wurzeln, rhythmusbetont, flexibel, faszinierend... und dennoch für den Fremdling wohl immer ein wenig unverständlich.

Am 31. März 1685, genau an dem Tag, an dem einigen Tausend Kilometer entfernt ein gewisser Johann Sebastian Bach geboren wurde, wurde Juan Hidalgo in der Madrider Kirche von San Ginés begraben, in der er schon getauft worden war. Die gleiche Ehre wurde 329 Jahre später, genau zu der Zeit, als diese Zeilen geschrieben wurden, dem Vorstandschef einer wohlbekannten spanischen Kaufhauskette zugestanden. *O tempora, o mores.*

JUAN RAMÓN LARA

Cantar de Amor

Es asunto conocido y de no fácil explicación que las artes florecieron gloriosamente en la España del XVII, en plena decadencia material y moral del país. Tal vez ese apogeo de la pintura, la imaginería y la arquitectura fuese parte implicada en la ruina, pues el hoy llamado *postureo* era un comportamiento bien conocido entre los arruinados nobles hispanos, al menos desde las famosas migas en la barba del hidalgo del Buscón –o sea del Lazarillo, que tanto da–, quienes se gastaban el oro de América, por llegar o no llegar, en fastos, palacios, retablos y retratos.

La música no fue ajena a esa fulgurante gloria. Aunque menos conocidos que los Guerrero y Morales (y no digamos que Murillo o Velázquez), los compositores españoles del primer Barroco fueron respetados en Europa por su calidad y por la singularidad de su estilo, en gran parte ajeno a la omnipresente influencia italiana. Al tiempo que trataba de mantener sus lejanas fronteras en Nápoles, Portugal o América, la catoliquísima monarquía de los Austrias cerraba fronteras a las heréticas influencias forasteras, de modo que su música se hizo original a la fuerza, sin más fuentes de las que beber que la tradición y el folclore. Mantuvo y desarrolló así la música española características propias: instrumentos casi exclusivos como la guitarra y el arpa, armonías únicas, ritmos cruzados entre el binario y el ternario muy raros de sentir

fuera, formas propias como el villancico y el romance, o directamente populares como la jácara y la seguidilla, y danzas de allende los mares copiadas luego en media Europa como las folías, la chacona, la zarabanda...

El personaje musical dominante de la corte española del Seiscientos fue sin duda Juan Hidalgo, de cuyo nacimiento hemos celebrado en 2014 el cuarto centenario. Su figura es el equivalente hispano de las de Henry Purcell en Inglaterra o Lully en Francia: intentó, junto al dramaturgo Calderón de la Barca, implantar una tradición operística española al modo de la italiana. El objetivo máximo fracasó pues, como ya avisaba en 1652 el italiano Baccio del Bianco en referencia a la corte madrileña, «no puede entrar en la cabeza de estos señores que se pueda hablar cantando»; el propio Calderón reconocía en *La púrpura de la rosa* (1659) que los españoles no toleraban una acción «toda música». Pero el intento resultó en un *fracaso pírrico*: de la colaboración entre dramaturgo y compositor surgió un variado abanico de obras de teatro musical, mitad recitadas mitad cantadas, clasificadas con denominaciones muy variadas, que incluyen apenas un par de verdaderas óperas pero también comedias *pastorales* y *armónicas* y, sobre todo, zarzuelas. De tema mitológico, en ellas el recitado teatral se alterna –según complejos códigos simbólicos– con danzas, coplas en boca de personajes rústicos, recitativos cantados (habitualmente en boca de deidades), ariosos y, sobre todo, *tonos humanos* y *divinos*. Hacen estos el papel musical de las arias italianas, aunque con una sencilla forma de canción estrófica (como en *La noche tene-*

brosa) o, casi siempre, con estribillo, que los entronca con la tradición española del villancico.

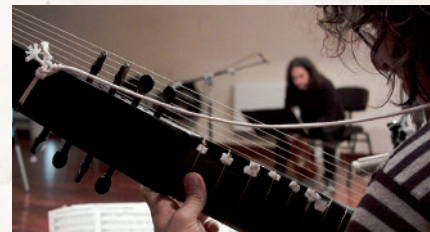
Tuvo Hidalgo la fortuna de contar con una fértil imaginación melódica; gracias a ella pudo adornar esa aparente sencillez formal del *tono* con una sutil urdimbre de la melodía, en delicada relación con la palabra. Arpista y teclista de la corte durante casi toda su larga vida, nosotros tenemos la desgracia de que la mayor parte de su obra desapareciera en el incendio que destruyó el gran palacio de la corte madrileña, el Alcázar, en 1734 (siniestro en el que a punto estuvieron de fenecer también *Las meninas* de Velázquez). Peor fortuna si cabe persiguió a la obra de uno de los antecesores de Hidalgo en la corte, Mateo Romero, el llamado «maestro Capitán», músico nacido en Lieja pero bien adaptado a las peculiaridades musicales ibéricas; su legado no sólo sufrió el incendio de Madrid, sino también el que siguió al terremoto de Lisboa en 1755, pues trabajó también para Juan de Braganza. Por suerte aún disfrutamos de legajos sueltos aquí y allá de uno y de otro, recogidos en *cancioneros*, esto es, recopilaciones palaciegas de canciones de autores varios, compuestas *ad hoc* para uso camerístico o espigadas de obras teatrales. Gracias a esos cancioneros, hoy dispersos por medio mundo –Múnich, Nueva York, Madrid, Venecia...– han pervivido también las composiciones de otros autores vocales de primer nivel de la corte española, como el aventurero José Marín: tenor, compositor, clérigo y homicida.

Al igual que la vocal, la música instrumental de la España barroca recibió escasas influencias foráneas, y proce-

denes de las cortes de los dominios españoles: así el napolitano Falconieri, al servicio del virrey de su ciudad, mezcló lo hispano con el nuevo estilo violinístico italiano. Pero ya entonces conocía su primer apogeo el que estaba destinado a ser el instrumento nacional, la guitarra, que en manos de Gaspar Sanz, Guerau y tantos otros supo crearse un idioma característico, lleno de recursos propios, desde la polifonía estricta al rasgueo. Su empuje rítmico y armónico la hizo ideal para interpretar danzas como la chacona, el pasacalle, las marionas o la zarabanda, cuyas secuencias de acordes en *ostinato* y fuerte compás ternario –con frecuentes hemiolias– denotan un origen popular, en muchos casos incluso procedente de la América española, que no les privaría de proyectarse, Versalles mediante, a la música culta de toda Europa. Puede la guitarra ser el mejor resumen de la música de esa España: vernácula, de raíces populares, rítmica, flexible, fascinante... y, pese a todo, tal vez un poco incomprensible para el extranjero.

El 31 de marzo de 1685, el mismo día que, a miles de kilómetros de Madrid, venía al mundo un tal Johann Sebastian Bach, fue enterrado Juan Hidalgo en la parroquia donde había sido bautizado, la de San Ginés. Allí mismo, y en el mismo momento de escribir estas notas, 329 años más tarde, ese honor póstumo está siendo dedicado al consejero delegado de unos conocidos grandes almacenes españoles. *O tempora, o mores*.

JUAN RAMÓN LARA



02 NO PIENSE MENGUILLA YA

No piense Menguilla ya
que me muero por sus ojos,
que he sido bobo hasta aquí
y no quiero ser más bobo.

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.

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

El mal gusto de Menguilla
es una casa de locos;
el tema manda al deseo,
vaya la razón al rollo.

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

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

Put it out of your head, Menguilla,
that I am dying for your glances,
for I have been naïve up to now,
and I have had it with being so foolish.

What is good in such a girl who,
found to be so bad amongst the few,
is not even comfortable with the ingenious phoenix
which has been told that it is so special.

Oh, what a charming way
for some to leave her for the sake of the others.

Menguilla's bad taste
smacks of the madhouse;
wilfulness directs desire,
out of the window goes reason.

Vanity is smartly jettisoned
if attractiveness is held in low esteem
by one who, being a familiar,
isn't bothered about being a demon.

Oh, what a charming way
for some to leave her for the sake of the others.

04 TROMPICÁVALAS AMOR

(from *Los celos hacen estrellas*, text by Juan Vélez de Guevara)

Tropicávalas Amor
a las niñas de Barajas,
y cómo las tropicávalas!

Tropicávalas con celos
que son del descuido trampas
pues a pesar de lo frío
aun a los viejos abrasan,
y cómo las tropicávalas!

Barajávalas con celos
que son del descuido trampas
y tan sazonadas burlas
que suelen picar que rabian,
y cómo las barajávalas!

05 LA NOCHE TENEBROSA

(from *Los celos hacen estrellas*, text by Juan Vélez de Guevara)

La noche tenebrosa
que en sombras se dilata
y con luces de plata
no acierta a ser hermosa,
madre de la pereza,
en el descanso olvida la tristeza.

Love was tripping up
those girls from Barajas,
and see how he set about tripping them up!

He was tripping them with jealousy,
the trick of carelessness,
which despite the cold,
still manages to set old men ablaze,
and see how he set about tripping them up!

He was getting in their way with jealousy,
the trick of carelessness,
as well as other well-seasoned taunts
that stung them to rage,
and see how he set about getting in their way!

The sullen and dark night
which is held back by shadows
and which even silvery lights
cannot improve,
as the mother of idleness,
sets aside its sadness in rest.

El triste enamorado,
que, ausente de su gloria,
teme que la memoria
su fineza ha olvidado,
y, aunque en ansias tropieza,
en el descanso olvida la tristeza.

El pajarillo amante
que de un ingrato olvido
halló en ajeno nido
las señas de inconstante,
aunque a gemir empieza,
en el descanso olvida la tristeza.

La fiera que, aunque calla
silvestres regocijos,
cuando pierde los hijos
sólo bramidos halla,
rendida su fiereza,
en el descanso olvida la tristeza.

07 ¡AY, QUE ME MUERO DE ZELOS!

¡Ay, que me muero de zelos
de aquel andaluz!
Háganme, si muriere,
la mortaja azul.

Sólo a darme guerra
passó, madre mía,

The doleful lover who,
separated from his beloved one,
fears that in her memory
his care has been forgotten and,
though his yearning forces him to stumble,
he forgets his sorrow in sleep.

The doting bird who,
wretchedly neglected,
found in a different nest
traces of fickleness,
though his wailings come forth,
he forgets his sorrow in sleep.

The beast that, though it stills
brutish jubilations,
when it loses its progeny,
only comes up with bellowings,
its ferocity now quelled,
it forgets its sorrow in sleep.

Ah, I am consumed by jealousy
because of this Andalusian!
If I am going to die,
make my shroud a blue one.

It was only to cause me trouble
that she left Andalusia

del Andalucía,
mi morena tierra.
Fue de Ingalaterra
su fingida fe;
pero nunca fue fe
que es tan común.
Háganme, si muriere,
la mortaja azul.

Mi amor pagó enyelos
mi fe con mudanças
verdes esperanzas
en azules zelos.
Si vuelvo a los cielos
a pedir favor
de su azul color
nace mi inquietud.
Háganme, si muriere,
la mortaja azul.

¡Ay, que me muero de zelos (...)

08 ESPERAR, SENTIR, MORIR

(from *Ícaro y Dédalo*, text by *Melchor Fernández de León*)

¿Por qué más yras buscas que mi tormento,
si en su siempre callado dolor atento,
yo propio me castigo lo que me quexo?

and my dear native land,
oh, my mother.
That sham confidence
derived from England,
but it was never an ordinary
and a true confidence.
If I am going to die,
make my shroud a blue one.

She repaid my love with blocks of ice,
my own trust with shifting here and there,
the green shoots of hope
then turned blue from jealousy.
If I should go to heaven,
please fetch help,
because it's from that blue colour
that my unease stems.
If I am going to die,
make my shroud a blue one.

Ah, I am consumed by jealousy (...)

Why are you wishing to heap more violence
onto my torture, if in its ever quietly vigilant grief,
what I am complaining about is punishing me already?

Esperar, sentir, morir, adorar,
 porque en el pesar de mi eterno amor
 caber puede en su dolor
 adorar, morir, sentir, esperar.

Vive tú, muera solo quien tanto siente
 que en sus eternos males la vida crece,
 y solamente vive porque padece.

Esperar, sentir, morir, adorar, (...)

IO ¡AY, QUE ME RÍO DE AMOR!

(from *Los juegos olímpicos*, text by Agustín de Salazar y Torres)

¡Ay, que me río de amor!
 Escuchen, atiendan
 verán lo que importa
 seguir mi opinión.

Dicen que quien quiere bien,
 luego la razón quitó;
 luego solo el que no quiera,
 es el que tendrá razón.
 Todos del amor se rían,
 mas con una condición:
 que es bueno burlarse de él,
 mas burlarse con él, no.

¡Ay, que me río de amor! (...)

To hope, to feel, to die, to adore,
 since in my eternal love
 there is a place within its pain
 for adoring, for dying, for feeling, for hoping.

May you live, for only the one who feels his troubles
 ever increasing is the one who dies,
 because he suffers.

To hope, to feel, to die, to adore, (...)

How I laugh in the face of love!
 Listen, take heed,
 for you will soon see
 that it is a good idea to take my view.

They say that whoever loves well,
 will only later see the logic of the situation;
 only he then who doesn't love well
 is the one who judges correctly.
 Come on everybody, laugh in the face of love,
 but with this one proviso:
 whilst its is good to make fun of it,
 don't go about laughing with it.

How I laugh in the face of love! (...)

Inclinación natural
 dicen que causa su ardor,
 mas quien lo dice, no dice
 cómo es mala inclinación.
 Todos del amor se rían,
 mas con una condición:
 que es bueno burlarse de él,
 mas burlarse con él, no.

¡Ay, que me río de amor! (...)

II ¡AY AMOR, AY AUSENCIA!

(from *Contra el amor desengaño*, text by P. Calderón de la Barca)

¡Ay amor, ay ausencia,
 ay dulce dueño,
 que te buscan mis ansias
 y sólo encuentro
 un dolor muy hallado
 de que te pierdo!

Salid, pena mía,
 no ahogue el silencio
 el blasón ilustre
 del origen vuestro.
 Salid, pena mía.
 Vivid pues yo muero.

La voz del dolor
 confirma el afecto,

They say that it is the natural tendency
 which is at the root of its passion,
 but whoever says it like that,
 won't declare exactly what a poor tendency it is.
 Come on everybody, laugh in the face of love,
 but with this one proviso:
 whilst its is good to make fun of it,
 don't go about laughing with it.

How I laugh in the face of love! (...)

Ah, my love, ah, my absence,
 you who teaches me so,
 how my longing seeks you out
 and yet, I only encounter there
 that deep-seated pain
 that you will be lost to me!

Take wing my pain,
 let silence not vanquish
 the noble glory of
 from whence you come.
 Take wing my pain.
 Live on, for now I am dying.

My grief's utterance
 is proof of the affection,

cuando al corazón
responde con ecos.
Salid, pena mía.
Vivid pues yo muero.

¡Ay amor, ay ausencia, (...)

13 ROMPA EL AIRE EN SUSPIROS

Rompa el aire en suspiros,
queja sin voz, y voz de mi silencio
templada con el llanto
porque no abraza la región del viento.
De las supremas luces
en su crueldad me quejo:
¡dioses de la hermosura,
si labráis imposibles, haced ciegos!
¡borradme la razón!
que, si es en mi dolor influjo vuestro,
quitarme el albedrío
¿para qué quiero yo el entendimiento?

La beldad de Narcisa adoro
entre las aras de un incendio,
en cuyo sacrificio
aún de temeridad se viste al ruego,
que a imaginar no alcanzo
de tu hermosura el soberano imperio,
que, al querer contemplar,
se me turba también el pensamiento.

when, in echoes,
the heart makes its response.
Take wing my pain.
Live on, for now I am dying.

Ah, my love, ah, my absence, (...)

Cut through the air with sighs,
voicelessly make plaint, yet the voice of my silence
has been tempered with weeping
since the windswept region failed to dry it.
I make complaint
because of the dazzling rays of her cruelty:
oh, gods of beauty,
if you can achieve the impossible, turn them blind!
Make me forget reason!
For, if ridding me of my free will,
lies within your power,
why should I desire understanding?

I worship the beauty of Narcisa
at the altars of a passion,
in whose sacrifice
prayer is still recklessly disguised,
for I cannot imagine
the sovereign rule of your beauty,
and, by wanting to contemplate it,
the thought of it troubles me as well.

Retratada con el alma,
idolatro, la admiro y me suspendo.
¿Cuál será la fatiga,
dónde es la diversión?
El sentimiento callo,
y, por más desgracia,
en lo mismo que callo.
No, no merezco,
que aunque quiera decirlo
no sé cómo se llama mi tormento.

Ejemplo, y no milagro
de tu deidad, en el hermoso templo,
a un corazón de bronce
rendido colgaré de cera un pecho.

14 ROMERICO FLORIDO

Romerico florido coge la niña
y el amor de sus ojos perlas cogía.
Romero, coge la niña.

La que es el lucero de nuestro lugar,
flores va a buscar de amor en verdad,
coge la niña,
y la del romero que es azul y blanca,
cual la mano franca de quien la coja,
coge la niña.

Romerico florido (...)

Portrayed with the soul,
I adore her, I admire her, I am brought short,
what will the harassment be,
where does the enjoyment lie?
I check my emotions,
and, the more unfortunately so,
as it's that which I am checking.
No, I am unworthy,
for although I might want to say it,
I do not know what my torment is called.

An example, and not a miracle
of your divinity, in the beautiful temple,
to a heart of bronze
defeated I will raise a waxen heart.

The girl plucks the rosemary in flower;
and love gathers in pearls from her eyes.
Rosemary plucks the girl.

She who is the resplendent Venus from whence we
come, goes off in search of flowers of true love,
the girl plucks...
and that of the rosemary flower which is pale blue
and white, as with the sincere hand of she who is
plucking it, the girl plucks...

The rosemary in flower (...)



GLOSSA
produced by
Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain

for
NOTE 1 MUSIC GMBH
Carl-Benz-Straße, 1
69115 Heidelberg
Germany
info@note1-music.com / note1-music.com

glossamusic.com