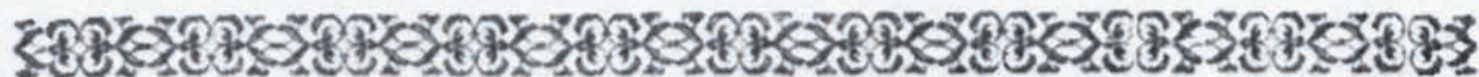


α

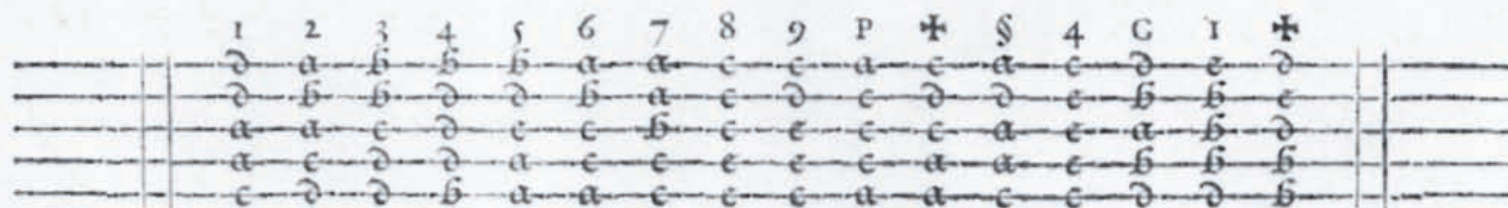
LUIS DE BRICEÑO
El Fenix de Paris



LE POÈME HARMONIQUE
VINCENT DUMESTRE



LOS PUNTOS O AQRERDOS.
DE LA GUITARRA.



ESTOS SON LOS AQRERDOS MAS NEÇESARIOS
PARA CANTAR Y TAÑER. Y POR QUE EN NUESTRO
libro no quede nada olvidado segun la borden de mostrar pondre a qui
un metodo para aprender a templar la Guitarra.





 **MECENAT
MUSICAL**
SOCIETE GENERALE

www.societegenerale.com/mecenat-musical

© Marie-Noëlle Robert, Richard Overstreet, Philippe Zamora, Michèle Labelle, Getty.

Luis de Briceño

El Fenix de Paris

1. **Villano** – *El cavallo del marqués / Al Villano se le dan*!>*** – LUIS DE BRICEÑO 2'56
2. **Pasacalle** – *Que tenga yo a mi mujer*** – LUIS DE BRICEÑO 7'15
3. **Jácara** – *Para tener Nochebuena** – ANONYME 3'16
4. **Tono françes** – *Ay amor loco** – LUIS DE BRICEÑO 3'06

5. **Tono Humano** – *Lloren mis ojos*!>*** – ANONYME 6'46
6. **Españoleta** – LUIS DE BRICEÑO 8'04
7. **Romance** – *Ay ay ay, todos se burlan de mi*!>*** – LUIS DE BRICEÑO 3'47

8. **Villancico** – *No soy yo*!>*** – ANONYME 3'20
9. **Tono Humano** – *Ay, qué mal*** – FRANCISCO BERXES 3'10
10. **Çaravanda** – *Andalo çaravanda*** – LUIS DE BRICEÑO 3'25

11. **Pasacalle** – LUIS DE BRICEÑO 2'44
12. **Gaitas** – ANONYME 1'05
13. **Danza de la Hacha** – LUIS DE BRICEÑO 2'12
14. **Canario** – ANONYME 2'15

15. **Villancico** – *Venteçillo murmurador** – LUIS DE BRICEÑO 3'56
16. **Air espagnol** – *El baxel esta en la playa** – ANONYME 2'20
- 17-18. **Folia** – *Serrana si vuestros ojos*!>*** – LUIS DE BRICEÑO 3'16
19. **Seguidilla** – *Dime que te queexas*!>*** – LUIS DE BRICEÑO 3'30

LE POÈME HARMONIQUE

VINCENT DUMESTRE *guitare baroque & direction*

CLAIRE LEFILLIÂTRE* *soprano*, ISABELLE DRUET** *mezzo soprano*

MIRA GLODEANU *violon*, LUCAS PERES *basse de viole*

THOMAS DE PIERREFEU *contrebasse*, THOR-HARALD JOHNSEN

& MASSIMO MOSCARDO *guitares baroques*, MARIE BOURNISIEN *harpe espagnole*,

JOËL GRARE *percussions*

Illustration :

Karel Dujardin

Amsterdam 1622/1626 – Venise 1678

Paysans italiens à l'échoppe des charlatans, 1666

Huile sur cuivre, 34,4 x 43,8 cm

Londres, Sotheby's

Illustration d'ouverture du livret :

Table d'accords de guitare, extraite de la

Méthode de guitare de Luis de Briceno, 1626, © D. R.

Karel Dujardin

Amsterdam 1622/1626 – Venise 1678

Paysans italiens à l'échoppe des charlatans, 1666

Huile sur cuivre, 34,4 x 43,8 cm

Londres, Sotheby's

Nequaquam moriemini

Jamais vous ne mourrez

Un charlatan est un homme qui, par des termes extraordinaires et incompréhensibles, par des apparences spécieuses et affectées, par des flatteries abusives et frauduleuses, et par des promesses aussi vaines que dommageables, abuse de la facilité, de l'ignorance et de la bonne foy des malades.

[Manuscrit du XVII^e siècle]

L'Europe du XVII^e siècle a vu de nombreux charlatans « descendants de Satan » envahir les villes et les campagnes et y exploiter la crédulité populaire. Ces vendeurs de rêve mystifiaient les badauds accourus sur les lieux où ils avaient établi leurs quartiers, par la prestidigitation, les boniments, et divers tours de passe-passe, en promettant d'améliorer leur sort au moyen de cures miraculeuses qui devaient faire disparaître les maux du corps et de l'âme. En Italie cette faune pullulait dans les agglomérations et le *contado* comme le donne à voir le tableau du Hollandais d'ascendance artistique flamande Karel Dujardin qui, dans la foulée de Peter van Laer dit Le Bamboche – sobriquet signifiant le « Pantin » – s'est lui aussi illustré

dans la bambochade. Ayant élu domicile comme tant d'autres dans le pays où la nature a tout donné à l'homme, y compris le talent, qui permet de l'interpréter par l'art, la science, mais aussi sous de fausses apparences, l'artiste s'est plu à traiter le thème à plusieurs reprises. À ces marchands d'illusion, escrocs professionnels, étaient souvent associés des chanteurs qui, par leurs mélodies, ponctuées de quelques accords, étaient chargés de faire naître l'enchantement – le pouvoir de la musique est grand! – devant les inciter à acquérir quelque potion magique et à recourir à des traitements aux effets supposés bénéfiques.

Dressée aux confins de la cité ceinturée par un mur de pierre et protégée par un parasol, l'échoppe des saltimbanques est adossée à un bâtiment percé d'une ouverture en partie occultée par un rideau auquel est suspendu le permis d'exercice. Outre l'artiste représenté sur l'enseigne polychrome, portant vêtement de scène, tricorne de rigueur, et épée, lequel s'accompagne en grattant les cordes de sa guitare, la troupe comprend un personnage enfariné issu de la *commedia dell'arte*, Arlequin, Pantalón, ou autre, vieillissant, vêtu de la cape et du béret caractéristiques, de même qu'une femme aux cheveux bouclés, sa robe noire au large décolleté mettant en valeur une poitrine avantageuse, occupée à la fabrication de sachets de poudre de perlimpinpin ou de galettes « médicinales ». Pour le moment au nombre de cinq les curieux sont accourus en espérant trouver le remède qui les soulagera. Bien rond, le regard trahissant le malaise dont il est affligé depuis sa naissance, un assistant boulanger est accompagné d'un homme au regard pensif vêtu d'un long manteau et d'un chapeau à large bord. Vue de profil qu'un léger prognathisme et un nez camus ne permettent pas de qualifier de classique, une dame au port noble et aux cheveux placés avec soin est venue avec son enfant dans les bras, alors qu'à l'autre extrémité un *ragazzo* s'amuse avec un chien qu'il feint de provoquer. Derrière,

un autre commence à libérer un âne de son fardeau. Sur le coffre aux couleurs passées, précédé d'une marche, une fiole contient un liquide ambré alors qu'un petit coffre avec divers récipients renferme les ingrédients servant à la fabrication de l'orviétan, médicament miracle aux innombrables vertus, d'origine italienne, répandu en France et en Espagne. Au premier plan, une vipère semble vouloir quitter la boîte qui lui sert d'habitat provisoire avant que, séchée, avec cœur et foie, elle ne devienne drogue, tandis qu'à côté une cruche est surmontée d'un couple de lièvres disposés en tête-bêche, dont la cervelle rôtie servira aussi à confectionner des électuaires. La nature morte ainsi constituée, tableau à l'intérieur du tableau, est une pratique qu'affectionnaient les *Bamboccianti*, artistes souvent venus du Nord.

Sur le ciel bleu ponctué de quelques nuages se profilent des cyprès « repoussoirs » qui marquent le passage vers le plan postérieur où on aperçoit des habitations aux couleurs estompées par l'éloignement, plat, davantage observé que construit, selon la tradition septentrionale instaurée par van Eyck, et par la douce lumière ambrée méditerranéenne. Chère aux visiteurs conscients de son rôle dans la jouissance de la *dolce vita*, enveloppante, elle instaure un agréable *chiaroscuro* atténuant les contrastes pour créer un chromatisme fait de couleurs chaudes. Inspirée des anciens sarcophages romains, la composition en « frise » s'apparente à celles qu'utilisait Nicolas Poussin, disposant les protagonistes sur un « proscenium ». Certaines formes humaines découpées au « scalpel », tel le partenaire du canidé rappelant la posture du *Discobole* de Myron – v^e siècle avant J.-C. – auquel le plus que callipyge ânier fait écho en un habile *contrapposto* ne sont pas sans rappeler un célèbre Anversois, Bruegel, lequel sans avoir fait le voyage de Rome, n'ignorait pas l'art classique dont il semblait parfois se gausser. Barbe de bouc – *Barba di becco* ou *Bokkbaard* – a-t-il voulu imiter son prédécesseur et se moquer lui aussi

des travers humains, par une satire des formes nobles, en opposant la dignité de la jeune mère à la truculence de ses voisins? La rencontre de la culture avec la nature, une présence constante dans la vie quotidienne des gens simples, et sujet de prédilection d'un autre Hollandais, Paulus Potter, décrivant la vie des paysans et de leurs bovidés, est un thème récurrent chez Dujardin.

La musique tire elle aussi son inspiration de la Grande Dame et de la relation que l'homme entretient avec elle. Avec son fort caractère Briceño porte à Paris les saveurs de la culture ibérique, la rusticité, une gaieté festive, des émotions fortes, mais aussi un sentiment mélancolique qui en est la contrepartie, une fois retrouvé le poids du labeur et de la solitude. Plus ou moins tenu à l'écart de la cour, plus italophile que proche d'un ennemi héréditaire dont on se méfie ou qu'on regarde de haut, devant se contenter d'un statut moins relevé que ses collègues transalpins, il crée une musique née du métissage avec une sensibilité matinée par un climat de douceur et modulant le pathos pour donner naissance à un autre idiome. L'âne, animal auquel on comparait le compositeur, abordé ici par la croupe... rappel à la fois classique et populaire ou simple souvenir de la conscience visuelle du peintre, guitare que le premier fit connaître en France... consonances image/ musique aux confins de quatre terroirs: Hollande-Flandre, Italie, Espagne, France. Nées dans une telle ambiance, les compositions de Briceño ne produisent-elles pas des effets similaires à ceux de l'orviétan, dont le Paris de Tabarin était devenu la capitale?

© Denis Grenier, 2011

ut pictura musica

la musique est peinture, la peinture est musique

« En France, ni homme ni femme ne laisse d'apprendre la langue castillane »
Cervantes, Persiles, 1617

On peine à connaître et à comprendre, aujourd'hui, la musique espagnole jouée en France au XVII^e siècle. Les nombreuses Entrées de musiciens espagnols représentées dans les ballets de cour français ne nous sont pas parvenues. Les timbres à la mode, les chansons insérées dans les pièces de théâtre espagnol sont perdues¹. La musique interprétée par les musiciens des troupes espagnoles, comme celles de la Foire Saint Germain², est oubliée. Les partitions vraisemblablement importées d'Espagne depuis le XVI^e siècle jusqu'aux années 1640 en même temps qu'avait lieu l'infiltration des populations hispaniques en France ont disparues, à l'exception de la restitution qu'en ont en fait quelques compositeurs français, tels que Moulinié, Guédron, Boësset. Les airs, les timbres, leurs sources, sont perdus. Les méthodes de jeu de cette fameuse « guitare à l'espagnole » dont parle pourtant abondamment Marin Mersenne, absentes³. Un siècle entier passe sans un seul ouvrage de guitare, entre les imprimés de Le Roy et Morlay à la fin des années 1550 et ceux, vers 1660, d'Antoine Carré et de Robert de Visée.

Seul, un livre d'airs espagnols accompagnés à la guitare, de Luis de Briceno, nous reste. Rédigé entièrement en espagnol⁴, il reste quelque peu énigmatique. Alors que les recueils d'airs de cour fleurissent, que l'art français du beau chant se constitue en un genre et inaugure un répertoire digne du beau style que Bacilly consignera quelques années plus tard, et tandis que son auteur fréquente la noblesse de la Cour⁵, qu'il dédie sa méthode de guitare à Madama de Châles et l'aurait enseignée⁶ au Roy lui-même, Luis de Briceno compose, compile et édite un ensemble de pièces aux accents populaires, d'une poésie sommaire accompagnée de quelques battues d'accords, et vante la rusticité de son propos et de ses manières à travers la « guitare alla spagnola », au point qu'il nous

faillie imaginer cet instrument de « simple accompagnement » dans les mains du tout Paris de la noblesse de robe, fredonnant de mémoire Villano, seguidillas, fanfarrona ou zarabanda chaconada, et prenant guitares, grelots et tambourins pour « danser, frapper des pieds, jouer, sauter et chanter⁷ » ces thèmes populaires...

Revendicateur, trublion et railleur, ce Don Quichotte de l'hispanisme français nous livre en tout cas un ouvrage précieux. Non seulement parce qu'il est ce chaînon manquant de la littérature de guitare et le seul exemple de l'utilisation précise en France de cette fameuse « guitare à l'espagnole » jouée en battue d'accord⁸, mais aussi parce qu'il est la source première et parfois unique de ces chansons ibériques, que l'on ne connaît que par la danse, ou par des variations souvent plus tardives. Luis de Briceno complète ainsi le portrait encore flou que l'on peut faire d'une des périodes les plus fécondes dans la longue histoire des influences espagnoles sur la musique française⁹.

Vincent Dumestre, Madrid, le 5 mai 2011.

1. La plupart étaient improvisées, y compris leurs textes, d'où le manque de concordance des sources.
2. Malherbe à Pereisc, le 27 octobre 1613 : « Je viens de la comédie des Espagnols qui ont aujourd'hui commencé à jouer à la Porte Saint Germain dans le faubourg, ils ont fait merveilles de sottises et impertinences, et il n'y a personne qui n'en soit revenu avec mal à la tête »...
3. On les trouvera hors de nos frontières : Amat, *Guitarra Española*, Gerona, ca.1586, Pico, *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola*, Napoli, 1608, Foscarini, *Il primo, secondo, terzo et quarto libri della chitarra spagnola*, Roma, 1632, Millionsi, *Vero e facil modo d'imparare a sonare, et accordare da se medesimo la chitarra spagnola*, Roma, 1647...
4. l'auteur y revendique notamment sa langue maternelle jusqu'au prénom de l'éditeur : « impreso en Paris por Pedro Ballard, Impresor del Rey »...
5. Notamment : Bertrand de Vignolles, Maréchal de champs de Louis XIII et Jeanne de Monluc, femme du Marquis de Sourdis, El Señor Franquetot et Monsieur Du Pré, Conseillers du Roy...
6. Emilio Pujol, *Significación de Juan Carlos Amat en la historia de la guitarra*, dans *Anuario Musical Español*, V, 1950, p.144
7. Dédicace à Madame de Châles.
8. Autrement dit *rasgueado*.
9. Il faudra attendre le début du XIX^e siècle pour voir renaître en France un intérêt grandissant pour l'air accompagné à la guitare et pour la culture espagnole sous toutes ses formes. A deux siècles d'intervalle, on peut comparer Luis de Briceno à Fernando Sor, compositeur et guitariste espagnol vivant à Paris et, à travers ses folies d'Espagne ou ses Seguidilles pour voix et guitare, défendant son répertoire de naissance.

El Cancionero de Don Luis

*« Todos se burlan de mi,
Y yo me burlo de todos,
Porque si me llaman asno
Ellos son necios y tontos.*

...

*Si tomo yo gran trabajo
En cantar letras y tonos,
Ellos me los pagan bien
En cardescudos y en oro. »*

Par ces mots, Luis de Briceño, Espagnol installé à Paris au début du règne de Louis XIII, se jouait des brimades et des dégoûts un peu hypocrites des Français pour « sa guitare et à ses chansons », concluant par un véritable pied-de-nez son *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español*, petit recueil de pièces notées en tablature de guitare à cinq cordes qu'il fit imprimer à Paris en 1626, sans doute à ses frais, par le très officiel « Pedro Ballard, impresor del Rey ». Proposer en France un livre de danses et chansons espagnoles, rédigé intégralement en espagnol, pour inciter à pratiquer « à l'espagnole » un instrument déprisé, relevait alors de la gageure.

Si la culture italienne jouissait en France d'une belle estime depuis la Renaissance, on entretenait dans l'entourage du roi un climat de méfiance à l'égard de tout ce qui venait d'Espagne. Philippe II avait en effet trop ouvertement soutenu les princes du

parti ultra-catholique, la Ligue, encourageant par là-même les guerres civiles qui, sur fond de questions religieuses, ensanglantèrent la France à la fin du xvi^e siècle. En marge de la Cour cependant, on s'intéressait à la culture des rives du Tage. On lisait la traduction récente (1603) de *La Diana* de Montemayor, qui devait vite inspirer Honoré d'Urfé pour son *Astrée*; on recherchait les dernières œuvres des grands auteurs du *Siglo de Oro*, tels Lope de Vega, Góngora ou Cervantes, et si l'apprentissage des langues étrangères pouvait rebuter, il était indispensable à l'« honnête homme » d'entendre et de parler au moins l'italienne et l'espagnole.

Dans ce contexte, la musique espagnole tenait en France une place modeste mais non négligeable. Depuis la fin du xvi^e siècle, on dansait à la Cour la « pavane d'Espagne », et sous le règne d'Henri IV des danses à schémas ou « grilles » harmoniques d'origine espagnole ou latino-américaine, telles que la chaconne ou la sarabande, firent leur apparition dans les bals de société. Autour de 1580, quelques *villanelle* espagnoles étaient disséminées dans des recueils de musique vocale publiés par les imprimeurs Adrian Le Roy et Robert Ballard. Plus tard, c'est dans les recueils consacrés au genre musical à la mode, l'air de cour, que l'on trouvait des pièces sur textes espagnols, notamment les premiers livres de la collection d'*Airs de différents auteurs mis en tablature de luth*. Si beaucoup de ces airs espagnols sont attribués, dans les recueils mêmes, à des compositeurs français, ceux-ci semblent s'être volontiers inspirés de timbres existants qui, par leur écriture caractéristique, tant dans la rythmique que dans la forme *estribillo/copla*, révèlent une réelle origine espagnole. C'est le cas de l'air anonyme « *El baxel está en la playa* », paru en 1609 dans le 2nd livre d'*Airs de différents auteurs mis en tablature de luth*. Pour quelques pièces de cette collection, il est en outre possible d'établir des concordances plus ou moins directes dans des sources contemporaines imprimées ou manuscrites,

qui prouvent ainsi la circulation, par l'intermédiaire de milieux hispanophiles, de répertoires poétiques et musicaux dont les musiciens français s'inspirèrent pour les mettre au goût de leur public.

Durant la décennie 1620, la France connut une véritable « vague » hispanisante, teintée d'une pointe satirique évidente. Le goût pour la culture espagnole suivait alors les aléas des rapports diplomatiques tendus entre Bourbon et Habsbourg. Les ambitions espagnoles représentaient un danger tout aussi grand pour Louis XIII que pour Henri IV, et les mariages du jeune roi avec l'infante Ana et de la princesse Élisabeth avec le futur Philippe IV, projetés par Marie de Médicis en 1612 et célébrés en 1615, n'y avaient rien changé. Alors même que la société parisienne céda à la « mode » espagnole, le Castillan gonflé d'orgueil était régulièrement le sujet de railleries montrant le ridicule et la vanité de ses excès. En 1624, on dansa à la Cour un *Ballet des Voleurs*, qui dénonçait les vues espagnoles sur le territoire suisse de la Valteline, véritable couloir stratégique pour l'empire Habsbourg. Dans le *Ballet des Fées des Forests de Saint-Germain* (1625), des « chaconistes espagnols », accompagnés de leurs guitares, vinrent défilier devant les dames de la Cour, avant que les soldats de Philippe IV ne soient représentés sous les traits de « vaillants combattants » estropiés et contrefaits. L'année suivante, le *Ballet des Dandins* célébrait le retrait des Espagnols de la Valteline et la fermeté française ; vêtus « à l'espagnole », des Français venaient railler l'arrogance castillane :

« *Bien que nous ayons changé nos pas
En des démarches Espagnoles,
Des Castillans pourtant nous n'avons pas
Les humeurs ny les paroles :*

*Et ceux qui comme nous sont vaillans & courtois,
Ne sçauroyent estre que François... »*

Quelques intrigues, dans lesquelles l'Espagne trempa de près ou de loin, impliquèrent de hauts personnages de la Cour; le propre frère du roi, Gaston d'Orléans, comploteur impénitent, y eut quelques intérêts et la reine Anne elle-même fut soupçonnée de trop d'intelligence avec son pays d'origine.

C'est dans ce contexte que Luis de Briceño fit paraître, en 1626, son *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español*. Probablement d'origine galicienne, Briceño était alors bien établi à Paris. Il avait épousé une Française, Anne Gaultier, dont il avait eu un fils en 1622; un second devait naître en 1627. Il entretenait alors des liens avec des personnages de la Cour, comme Bernard de Vignolles, maréchal de camp de Louis XIII, ou Jeanne de Montluc, épouse de Charles d'Escoubleau, marquis de Sourdis, également maréchal de camp des armées du roi. Le *Método* lui-même comporte une dédicace à une mystérieuse « Señora de Chales »¹, ainsi que deux poèmes en espagnol adressés au musicien: le premier est dû à Barthélemy Du Pré, conseiller au Grand conseil du roi et Maître des Requêtes; le second est signé d'un « Señor Franquetot », peut-être Robert de Franquetot (1600-1666), seigneur de Coigny, conseiller du roi, qui fut président et lieutenant général au Présidial du Cotentin avant de succéder à son père comme président au Parlement de Rouen, en 1637. On peut néanmoins situer l'arrivée de Briceño en France vers 1614 au plus tard, comme le prouve un sonnet de son cru inséré dans un ouvrage d'un certain sieur de Moulère², gentilhomme gascon et musicien amateur qui fit certainement connaître Briceño dans les milieux hispanophiles de la capitale. On préparait alors les festivités des mariages espagnols

voulus par Marie de Médicis. Il est d'ailleurs possible que Briceño profitât des ambassades préparatoires menées par le duc de Pastrana et arrivât à Paris dès 1612, au moment où les projets matrimoniaux furent conclus et célébrés par une fête somptueuse organisée en avril sur la Place royale, actuelle Place des Vosges.

Avec son *Método*, Briceño fut l'un des premiers Espagnols, après Juan Carlos Amat (*Guitarra española y vandola*, 1596) et Juan Aranies (*Libro segundo de tonos y villancicos... con la cifra de la guitarra española a la usanza romana*, 1624)³, à proposer une tablature pour la guitare à cinq cordes, ou plus précisément cinq « chœurs » (« *órdenes* »). Les cinq chœurs de Briceño comptent une seule corde simple, les quatre autres étant doublées à l'unisson, selon une technique plus pratiquée en Italie qu'en Espagne, où les cordes pouvaient être doublées à l'octave, augmentant ainsi l'amplitude sonore de l'instrument. Si l'on en croit les pièces liminaires du recueil, la guitare à cinq chœurs, bien que connue en France, n'y était pas en très grande faveur, et sans doute Briceño souhaitait-il lui donner une plus grande vogue à Paris par l'intermédiaire d'un répertoire populaire, dont il proposait là un abord attrayant par un système simple en tablature. À travers sa dédicace à la « Señora de Chales », Briceño courtise le public français en vantant avec quelque excès les innombrables qualités de sa guitare, instrument souverain (« *un instrumento el más favorable para nuestros tiempos que jamás se vio* »), plaisant, apaisant, réconfortant, doté même de vertus curatives pour les âmes troublées... Moins capricieux que le luth, moins fragile, plus facile à réparer, à accorder, la guitare est idéale en toute occasion pour « chanter, jouer, danser⁴, sauter, courir et frapper des pieds ». Et pour mieux justifier l'excellence de son instrument, le musicien souligne que rois, princes et gentilshommes le préfèrent volontiers au noble luth (« *Reyes, príncipes y caballeros dexan la Guitarra por el Laud, como dexan el Laud por la Guitarra* »)⁵ :

voilà de quoi faire taire enfin les détracteurs qui osaient encore se moquer « *de la guitarra y de su són* », attitude que dénonce l'acerbe *Romançe hecho por el Señor Luis contra los que se burlan de su guitarra y de sus cançiones* (« *Todos se burlan de mi* ») qui conclut le recueil.

Parmi ces détracteurs, Pierre Trichet s'insurgeait contre le jeu des Espagnols, fait de « mille gestes et mouvements du corps autant crotèques et ridicules que leur jeu est bigearre et confus », et méprisait l'engouement de certains de ses compatriotes pour la guitare, rivale du noble luth qui pour lui restait « propre et familier aux français » et « le plus agréable de tous les instruments musicaux » (*Traité des instruments de musique*, manuscrit, ca 1640). Dans le même temps, Marin Mersenne décrivait de manière moins passionnée les spécificités de l'instrument, vantait le jeu en batteries et ses possibilités rythmiques et sonores, exposait les différents systèmes de notation, et notamment celui du « Seigneur Louys » (*Harmonie universelle*, 1636).

Le système « *en çiffras* » de Briceño, très particulier – et, sur certains points, encore énigmatique –, diffère quelque peu des notations habituelles en tablature ou en *alfabeto* pratiquées en Italie et en Espagne. Dans son principe de base, la notation de Briceño s'apparente à la tablature française, par un système de lettres précisant la position de la main gauche sur le manche fretté (*a* = corde à vide ; *b* = 1^{re} case ; *c* = 2^e case, etc.). Selon ce système, Briceño fournit seize accords majeurs et mineurs, ou positions d'accord qui pour lui suffisent pour accompagner tout type de pièces « à l'espagnole », selon le style *rasgueado*, c'est à dire par accords battus (par opposition au style *punteado*, plus mélodique et contrapuntique). Chacun des accords est identifié par un numéro (de 1 à 9) ou un signe distinctif (au-delà de 9), qui indiquent au guitariste, dans le cours des pièces, l'accord qu'il doit battre, le

sens de la battue étant précisé par deux signes, la ronde et la blanche : battue vers le bas pour la ronde, vers le haut pour la blanche⁶. La tablature est complétée par une petite méthode pour accorder correctement les cinq chœurs de la guitare (« *método para templar la guitarra* »).

Le recueil lui-même se présente comme un véritable manifeste de cette manière d'accompagner « à l'espagnole », que l'auteur propose de mettre en pratique de manière pédagogique (à l'usage de la « Señora de Chales » ?) à travers une quarantaine de courtes pièces instrumentales ou pour voix et guitare. Dans ce qui constitue un véritable *cancionero*, Briceño a réuni une dizaine de danses purement instrumentales d'origine populaire ainsi que vingt-huit pièces vocales, dont il ne donne cependant qu'un accompagnement succinct, quelques repères rythmiques ainsi que les textes poétiques, en espagnol. Les mélodies elles-mêmes, absentes, étaient donc supposées être connues du lecteur, ce qui semble témoigner d'une circulation significative de timbres espagnols, au sein des cercles lettrés ou parmi le public des comédiens espagnols installés à la Foire Saint-Germain, qui n'obtenaient alors qu'un succès mitigé⁷.

La majeure partie du répertoire de Briceño se base sur des danses espagnoles courantes. Outre des danses populaires à schémas harmoniques, à structure musicale fixe et parfois basées sur des timbres, comme l'*Españoleta*, la *Zaravanda*, diverses *Chaconas*, *Folias*, *Seguedillas*, ou encore une *Dança de la Hacha* – que l'on retrouve à la cour de France dans le fameux « Branle de la torche »⁸ –, figurent également des danses nobles, telles que *Pavanas* ou *Gallardas*. Quant aux douze « *Pasacalles contenidos en la Guitarra* », que le musicien applique à diverses *letrillas*, *romances*, *cançiones* ou autres textes à trame narrative ou dramatique, il s'agit de courtes cellules harmoniques sur lesquelles « se chantent toutes sortes de chants

espagnols et français, graves et mordants» (« *con ellos se cantaran toda suerte de tonos Españoles y Françeses graves y agudos*»), parfois sur des rythmes de danse, servant ainsi de support d'improvisation, pour le théâtre notamment. C'est ici le cas des *Consideraçiones y preçeptos de un casado* (« *Que tenga yo a mi mujer*»), «égards et devoirs d'un marié envers son épouse» qui se chantent sur le «*sesto pasacalle*». Quelques références à la France et à sa culture sont habilement distillées tout au long du recueil: une *Cançion a la Reyna de França* – qui peint l'arrivée d'Anne d'Autriche à Bordeaux, pour son mariage avec Louis XIII (1615) –, une *Çaravanda francesa*. Le recueil lui-même s'ouvre par un *Tono francés* («air français») qui, bien que sur texte espagnol (*Ay amor loco*), se base peut-être sur une mélodie française, non identifiée. Rappelons enfin que les douze *Pasacalles* pouvaient servir à chanter toutes sortes de «*tonos*» espagnols et français: doit-on voir là un appel de Briceño au théâtre français, friand comme son homologue espagnol d'insertions musicales?

L'un des écueils auxquels se heurte aujourd'hui le musicien est l'absence même de toutes ces mélodies, dont on peut espérer trouver des traces dans des sources contemporaines, elles-mêmes plus ou moins compatibles avec la «version» de Briceño, notée très succinctement ou simplement suggérée comme timbre. Les musiciens du Poème Harmonique ont donc relevé un beau défi, en explorant diverses sources imprimées ou manuscrites conservées en Espagne ou à l'étranger afin de faire revivre, au terme d'un patient travail de comparaison, d'adaptation mais aussi d'improvisation, ce foisonnant florilège musical du *Siglo de Oro*, l'agrémentant de pièces vocales – *tonos humanos, villancicos* – et de danses extraites de divers manuscrits (voir le détail p. 22).

Si le *Método* de Briceño semble ne pas avoir fait beaucoup plus d'émules en France, un compositeur semble néanmoins s'en être inspiré: en 1629, dans son 3^e

livre d'*Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare*, Étienne Moulinié (1599-1676) proposa en effet quelques pièces avec tablature de guitare en lieu du luth, habituellement utilisé pour l'accompagnement des airs, en *rasgueado*, cette tablature est utilisée pour cinq airs espagnols, cinq airs italiens, un air gascon, ainsi français comme en langues étrangères. Apparentée à celle de Briceño, dans le même style qu'un dialogue en français (« Souffrez beaux yeux pleins de charmes »)⁹ qui peint de manière satirique les avances désespérées et un peu ridicules d'un Espagnol éconduit par une dame française, le tout sur la structure harmonique de la *Folia*...

Témoin singulier de pratiques qui restèrent en France quelque peu marginales, le « *cancionero* » de Briceño faisait écho aux traditions espagnole et italienne de la guitare à cinq chœurs, essentiellement cantonnée dans un rôle d'accompagnement de la voix. Au milieu du XVII^e siècle, l'instrument parvint à prouver ses qualités propres, à travers un répertoire plus spécifiquement instrumental alliant harmonieusement les styles « battu » (*rasgueado*) et « pincé » (*punteado*, plus mélodique), valorisé par une lutherie française de qualité emmenée par la célèbre famille Voboam. Peu à peu, la guitare à cinq chœurs réussit à s'imposer dans les milieux les plus autorisés, par l'intermédiaire de professionnels tels que François Martin, musicien de Gaston puis de Philippe I^{er} d'Orléans, ou l'Italien Francesco Corbetta, appelé par Mazarin vers 1650 pour enseigner l'instrument à Louis XIV, à qui il dédia la seconde partie de sa *Guitare royale* (1674), conférant ainsi à l'instrument ses lettres de noblesse.

THOMAS LECONTE,
Centre de musique baroque de Versailles

1. Voir Daniel Devoto, « Sur le séjour de Briceño à Paris », *Revue de musicologie*, 51 (1965), p. 147.
2. *Vida y Muerte de los Cortesanos... por el señor de Moulères, cavallero Gascon...*, Paris, G. Robinot, 1614.
3. Plus prolifiques, les Italiens ont laissé de nombreuses tablatures en « *alfabeto* » pour la « *chitarra spagnola* », publiées pour la plupart entre 1610 et 1630 à Venise, Rome, Naples et Florence, dans des recueils de musique vocale.
4. Briçeno emploie deux termes, « *danzar* » et « *bailar* », distinguant la danse noble (*danza*) de la danse populaire (*baile*).
5. Peut-être peut-on voir là une allusion aux leçons que, dit-on, Briceño donnait à Louis XIII : voir Emilio Pujol, « Significación de Juan Carlos Amat en la historia de la guitarra », *Anuario Musical Español*, V (1950), p. 144.
6. Voir M. June Yakeley et Monica Hall, “El estilo castellano y el estilo catalán: an introduction to Spanish guitar chord notation”, *The Lute*, 35 (1995), p. 28-61.
7. Voir Jules Mathorez, « Notes sur l’infiltration des Espagnols en France aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Bulletin hispanique*, 34/1 (1932), p. 34-35.
8. Transmis notamment par Thoinot Arbeau (*Orchésographie*, 1589) et Michael Praetorius (*Terpsichore*, 1612).
9. Voir, également par Vincent Dumestre et le Poème Harmonique, ‘*Estienne Moulinié, L’Humaine comédie*’, Alpha 005 (page 4).

Sources

Pour ressusciter le répertoire de Luis de Briceño, un repérage des sources européennes de musique espagnole a été nécessaire, soit pour compléter les lacunes rythmiques de certaines pièces, soit pour en retrouver les mélodies quand il était impossible de les déduire de la cellule harmonique des accords de guitare, soit enfin pour parfaire ce portrait musical en complément des timbres proposés par lui.

Villano : *El cavallo del marqués / Al Villano se le dan* (LUIS DE BRICEÑO)

Luis de Briceño donne ici le texte original du *villano* (*Al Villano se le dan/ la cebolla con el pan*), timbre déjà très ancien, auquel il est probable que chaque compositeur ajoutait ses nouveaux couplets. En 1602, Carballo le qualifie déjà, dans *El cisne de Apolo*, de « *letra vieja* ». Les références au texte du *villano* sont d'ailleurs présentes dans le théâtre de l'époque (Cervantes, Lope de Vega, Calderón), mais elles sont rares dans les sources musicales. On retrouve cette danse villageoise – « el villano, o las zapatetas », comme le spécifiait Navarro à cause de ces mouvements de pied – parodiée chez Salinas (*De musica*, 1577), « Al villano se lo dan/ La ventura con el pan », ou chez Rojas (*Viaje entetenido*, 1603), « Hoy al hombre se le dan/ A Dios vivo en cuerpo y pan ».

Pasacalle : *Que tenga yo mi mujer* (LUIS DE BRICEÑO)

À la différence de la plupart des danses espagnoles de ce début de XVII^e siècle (*españolita*, *folia*, *hacha*, *maricapalos*, *canarios*...), le *pasacalle* n'a pas de structure fixe et évolue suivant les lieux, les époques et les occasions. Elle peut moduler aussi bien harmoniquement (comme chez Bartolotti) que rythmiquement :

il faut entendre le terme de « *pasacalle* », comme le décrit Maurice Esses (in *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, Stuyvesant, New York, Pendragon Press, 1992) : comme synonyme de « *ritornelli* ». Il est au xvii^e siècle un support harmonique libre, permettant aux interprètes, souvent guitaristes et chanteurs, d'improviser au théâtre pendant les changements de scène. Briceño lui-même donne sa « *regla para saver todas las entradas de teatro como son passacalles, los quales son necesarios para cantar toda suerte de letrillas y romanças graves* » et propose 12 *pasacalles*, parmi lesquelles nous avons retenu la sixième, *Sesto pasacalle*.

Jácara: *Para tener Nochebuena* (ANONYME)

Libre adaptation d'un texte sur la nativité, compilé au xviii^e siècle (*Letras, que se han de cantar en los Maytines de Natividad, en la Yglesia Real de S. Cayetano de Clerigos Reglares este ano de 1712, Madrid*), sur une *jácara* conservée à la Biblioteca Nacional de Madrid (manuscrit M. 1262, *Libro de Tonos humanos*, 1656).

Tono francés: *Ay amor loco* (LUIS DE BRICEÑO)

Il n'existe pas de correspondance à notre connaissance de ce timbre, dont la dénomination « *tono francés* », suivie de l'indication « *palabras españolas* », pourrait faire référence à une mélodie de type ou d'origine française, sur laquelle Briceño a ajouté ou composé des couplets en espagnol.

Tono Humano: *Lloren mis ojos* (ANONYME)

Le *Libro de Tonos humanos* (Madrid, Biblioteca Nacional, manuscrit M. 1262), d'où est extraite cette pièce, est une compilation datant de la première moitié du

xvii^e siècle, transcrite à Madrid entre le 3 septembre 1655 et le 3 février 1656 par Diego Pizarro, sopraniste et copiste du couvent de Carmen Calzado de Madrid. Il contient notamment des pièces de Matteo Romero, et des Portugais Manuel Correa et Bernardo Murillo, les moines carmélites et compositeurs qui sont les plus représentés dans le volume.

Españoleta (LUIS DE BRICEÑO)

Montesardo, Ricci, Sanz, Ribayaz... on ne compte pas les versions de l'*españoleta* dans les sources manuscrites et éditées, depuis sa probable première apparition en 1581, dans le *Ballarino* de Fabritio Caroso. Par la suite elle a été adoptée comme « timbre à l'espagnole » par les Italiens, puis reprise dans toute l'Europe, y compris en Espagne, jusque dans les tablatures de Francisco Guerau en 1694, pour se borner au xvii^e siècle. Briceño en donne sa version sous forme de grille d'accords, dont il propose l'*alfabeto*.

Romance: *Ay ay ay, todos se burlan de mi* (LUIS DE BRICEÑO)

Composée contre « ceux qui se moquent de sa guitare et de ses chansons », cette pièce autobiographique conclut le recueil de Luis de Briceño, et dessine à souhait toute l'intégrité du personnage, narquois, provocateur et railleur. Briceño précise qu'on le chante sur le timbre *Ay Ay Ay*; nous avons choisi celui du manuscrit M. 1262 de la Biblioteca Nacional de Madrid (*Libro de Tonos humanos*, 1656).

Villancico: *No soy yo* (ANONYME)

Ce *villancico* est extrait du Cancionero de Upsala [*sic*], de son vrai titre *Villancicos de diuersos Autores, a dos, y a tres, y a quatro, y ya a cinco bozes... Venetiis, Apud*

Hieronimum Scotum, MDLVI, l'une des sources les plus importantes de la musique espagnole au XVI^e siècle, imprimée à Venise en 1556 et conservé à la Bibliothèque de l'Université d'Uppsala en Suède.

Tono humano: *Ay, qué mal* (FRANCISCO BERXES)

On ne connaît rien aujourd'hui de Francisco Berxes, en dehors des pièces contenues dans le manuscrit Gayangos (l'une des rares sources de musique pour le théâtre du XVII^e siècle), source de celle que nous avons enregistrée ici, qui déploie un langage chromatique poussé à l'extrême; le musicologue Felipe Pedrell (1841-1922) y remarquait à raison de « géniales innovations chromatiques ».

Saravanda: *Andalo sarabanda* (LUIS DE BRICEÑO)

Si la sarabande est une danse réputée en Europe au XVII^e siècle, celle notée par Briceño fait figure de rareté, s'agissant d'une sarabande chantée sur son texte d'origine. Les premières *zarabandas* proviennent d'Amérique latine au XVI^e siècle (Fernando Guzmán Mexía, Panama, 1539) et étaient chantées, mais les sources espagnoles marquent par la suite leur évolution de chanson à la danse instrumentale que l'on sait. Dans les premières décennies du XVII^e siècle, la sarabande passera les frontières françaises, perdra son tempo de danse rapide et son caractère subversif (en Espagne elle est bannie en 1583 pour cause d'obscénité – prohibition notamment contournée par les différents noms qui lui sont attribués par la suite: *La Endiablada, El Desafio, La Mascarilla, La Marigalleta*).

Pasacalle (LUIS DE BRICEÑO)

L'édition de Briceño ne proposant pas de formule *punteado* de ses pièces, nous

avons choisi d'adapter à ses *Pasacalles* certaines formules des variations de Gaspar Sanz, proposées dans son *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674).

Gaitas (ANONYME)

La *gaita* est très présente dans les imprimés et recueils manuscrits en tablature pour guitare et pour harpe à l'époque baroque (*Gaita francesa*, Madrid, Biblioteca Nacional, M. 816; *Gaita gallega*, Barcelone, Biblioteca de Catalunya, M. 741; Ribayaz, 1677; Huete, 1702; etc.); elle remonte au Moyen Âge (*Istampitta ghaetta*, Italie, XIV^e siècle) comme principe d'imitation de la cornemuse.

Danza de la Hacha (LUIS DE BRICEÑO)

Briceño donne la première source connue de *Danza de la Hacha*, et la seule pour laquelle on possède un texte (*Tu la tienes Pedro/ La tu mujer prenada*). Gaspar Sanz (ca. 1640 - ca. 1710) et Lucas Ruis Ribayaz (ca. 1626 - ca. 1667), ainsi que les auteurs d'autres manuscrits plus tardifs, reprendront le thème à l'identique.

Canario (ANONYME)

Le *canario* est connu dans la littérature musicale dès Pisador (1552), Negri (1602), Barbeta (1585), et bien entendu dans toute la littérature pour guitare à cinq cordes. D'après Horozco (*Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611), il serait un genre de *saltarelo gracioso* provenant des Îles Canaries. S'agissant d'une danse pure, Briceño ne propose pas de *canario*; nous avons donc retenu pour cet enregistrement un *canario* pour violon trouvé dans un manuscrit compilé en 1659 et conservé à la Biblioteca Nacional de Madrid (M. 2618).

Villancico: *Venteçillo murmurador* (LUIS DE BRICEÑO)

Là encore, il s'agit d'un timbre dont on garde la trace régulière: présente dans le Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli dans la seconde partie du XVI^e siècle, on la retrouve jouée dans une *comedia* donnée autour de 1590 pour Marie d'Espagne au couvent des Descalzas Reales à Madrid, puis chez Briceño en 1626, dans une version homophonique et arrangée pour guitare et voix. Nous avons opté pour la version Medinaceli, qui en est probablement le modèle; elle est plus archaïque dans son écriture, mais plus complète harmoniquement.

Air espagnol: *El baxel esta en la playa* (ANONYME)

Mis en tablature par le célèbre luthiste et éditeur Gabriel Bataille en 1609 (*Airs de différents auteurs mis en tablature par Gabriel Bataille*, second livre), *El baxel esta en la playa* reprend la structure traditionnelle couplet-refrain (*copla-estribillo*) du *villancico*. C'est un exemple des timbres espagnols anonymes, adaptés et imprimés en France (parfois même sous le nom d'un auteur français), qui témoignent de l'engouement de la mode espagnole.

Folia: *Serrana si vuestros ojos* (LUIS DE BRICEÑO)

Si l'emblématique *Folia* est l'un des thèmes les plus représentés au XVII^e siècle, Briceño est le seul à donner les paroles chantées de ce timbre, dont les premières sources littéraires sont celles du portugais Vicente et de l'Espagnol Sanchez de Badajoz et remontent au XVI^e siècle – la *Folia* est alors chantée sur les scènes de théâtres. Au XVII^e siècle, le timbre se répand en Europe – on l'appelle alors « Folies d'Espagne » – et il perdurera jusqu'au XVIII^e (Vivaldi, 1705; Lambranzi, 1716; C. P. E. Bach, 1778); on le retrouvera plus rarement,

sous forme de variations instrumentales, aux XIX^e et XX^e siècles (Rachmaninov, 1932). Briceño, en 1626, semble avoir été le seul à donner à la fois le timbre et les couplets chantés de la *Folia*.

Seguidilla: *Dime que te quexas* (LUIS DE BRICEÑO)

La *seguidilla* est présente dans des sources de la seconde moitié du XVII^e siècle (Cancionero de la Sablonara, Juan Hidalgo) et jusqu'à la fin du XVIII^e; puis elle est régulièrement présente dans la *zarzuela* espagnole jusqu'au XX^e siècle. Juan Carlos Amat la décrit dans son traité *Guitarra española y vandola* en 1596; Cervantes et ses contemporains en parlent comme d'une danse de couple, sensuelle et vive; mais Briceño, en 1626, semble avoir été le premier à en donner la structure musicale. Ses «*seguidillas muy faciles*» se rapprochent des *seguidillas* dansées et chantées de Pablo Minguet y Yrol (*Reglas y advertencias generales*, 1754) et des *seguidillas* traditionnelles encore chantées de nos jours dans certaines parties des Îles Canaries.

Karel Dujardin

(Amsterdam, 1622/26–Venice, 1678)

Italian Peasants at the Charlatans' Stall, 1666

Oil on copper, 34.4 x 43.8 cm

London, Sotheby's

Nequaquam moriemini

(Never will you die)

A charlatan is a man who, with extraordinary, incomprehensible terms, specious, affected appearances, abusive, fraudulent flatteries, and promises as hollow as they are harmful, takes advantage of the readiness, ignorance and good faith of sick people.

(17th-century manuscript)

The Europe of the 17th century saw numerous charlatans, 'descendants of Satan', invade the cities and countryside, exploiting people's credulity. With conjuring tricks, tall stories and diverse pieces of trickery, these dream-vendors mystified the onlookers who came running to where they set up shop, promising to improve their fate by means of miraculous cures that would make the ailments of body and soul vanish. In Italy, this fauna swarmed in urban areas and the *contado* as is seen in the painting by the Dutchman of Flemish artistic heritage Karel Dujardin. He was following in the footsteps of Pieter van Laer, nicknamed 'il Bamboccio' ('the jumping jack'), also winning fame in the *bambochade*. Having, like so many others, taken up residence in this country where Nature gave everything to Man including

talent, which allows for interpreting it through art, science and also under false appearances, the artist enjoyed treating the theme on several occasions. These merchants of illusion, professional swindlers, often worked with singers who were in charge of casting the spell with their melodies punctuated with a few chords—the power of music is great!—, and inciting them to acquire some magic potion and resort to treatments supposedly promising beneficial effects.

Set up on the fringes of the city, surrounded by a stone wall and protected by a parasol, the travelling performers' booth leans against a building pierced by an opening partially hidden by a curtain from which hangs the performing permit. The artiste depicted on the polychrome sign, wearing his stage costume with the obligatory three-cornered hat and sword, accompanies himself strumming the strings of his guitar. In addition, the troupe includes an ageing, powdered character straight out of the *commedia dell'arte*—Arlecchino, Pantalone or someone else—, dressed in the characteristic cape and beret, and a curly-haired woman, the plunging neckline of her black dress showing to advantage a generous bosom, busy making sachets of magical cures or 'medicinal' biscuits. The onlookers, for the moment five in number, have rushed up in hopes of finding the remedy that will give them relief. A very round baker's assistant, his look betraying the uneasiness from which he has suffered since birth, is accompanied by a pensive-looking man dressed in a long coat and broad-brimmed hat. Seen in profile, which, owing to a slight prognathism and a pug nose, cannot be described as 'classic', a lady of noble bearing and carefully arranged hair has come with babe in arms, while a *ragazzo* entertains himself by provoking a dog. Behind them, another man is beginning to relieve an ass of its burden. On a large, faded chest, preceded by a step, stand a phial filled with an amber-coloured liquid and a small coffer with various containers

of ingredients for making orvietan, a miracle remedy of innumerable virtues, of Italian origin and widespread in France and Spain. In the foreground, a viper seems to want to get out of the box serving as a temporary habitat before, dried out and with heart and liver, it becomes a drug. Alongside is a jug surmounted by a couple of hares arranged head to tail, whose roasted brains will also be used to prepare electuaries. The still life thereby constitutes a painting within a painting, a practice of which the *Bamboccianti*, artists often from the North, were fond.

Cypresses stand out against an azure sky dotted with a few clouds, marking the passage towards the background. There we perceive dwellings with colours dimmed by the distance, flat, observed more than constructed, in keeping with the northern tradition established by Van Eyck, and by the amber Mediterranean light, soft and enveloping. This light, dear to visitors aware of its role in the enjoyment of *la dolce vita*, introduces a pleasant *chiaroscuro* attenuating contrasts and creating a palette made up of warm colours. Inspired by ancient Roman sarcophagi, the ‘frieze’ composition is related to those used by Nicolas Poussin, arranging the protagonists on a ‘proscenium’. Certain human forms, such as the dog’s playmate, recalling the pose of Myron’s *Discobolus* (5th century BC), appear to be cut out as with a ‘scalpel’. Along with the more-than-callipygian donkey-driver, echoing it in a skilful *contrapposto*, they are reminiscent of the famous Antwerp native, Brueghel, who, without having made the journey to Rome, was familiar with classical art which he sometimes seemed to poke fun at. Goatee—*Barba di becco* or *Bokbaard*—, did he seek to imitate his predecessor, also mocking human failings through a satire of noble forms, contrasting the dignity of the young mother with the colourfulness of her neighbours? The conjunction of culture and Nature, a constant presence in the daily life of simple folk and the favourite subject of

another Dutchman, Paulus Potter, describing the life of peasants and their bovids, is a recurrent theme with Dujardin.

Music also draws inspiration from Mother Nature and Man's relationship to her. With his strong character, Briceño brought the savours of Iberian culture—rusticity, a festive gaiety, powerful emotions—to Paris, along with a melancholy feeling that is its counterpart once the weight of labour and solitude have been found again. More or less kept in the background at court, and more Italophile than close to a hereditary enemy that was mistrusted or looked down upon, he had to settle for a less-elevated status than his transalpine colleagues. He created music born of crossbreeding with a sensibility influenced by a gentle climate and modulating pathos, giving birth to another idiom. The ass, the animal to which the composer was compared, is approached from the hindquarters, a reminder both classic and popular or the simple memory of the painter's visual consciousness, the guitar that the former made known in France... at the borders of four lands: Holland—Flanders—, Italy, Spain and France—: image/music consonances. Born in such an atmosphere, do Briceño's compositions not produce effects similar to those of orvietan, of which the Paris of Tabarin had become the capital?

© Denis Grenier, 2011

Translated by John Tyler Tuttle

ut pictura musica

music is painting, painting is music

'In France there is neither man nor woman but learns the Spanish language.'
Cervantes, *Persiles*, 1617

Getting to know and understand the Spanish music that was played in France in the seventeenth century represents a difficult challenge for us today. Ballets de cour of the time quite often included entrées for Spanish musicians, which have not survived. The timbres¹ then in vogue, the songs that were worked into Spanish plays, have all been lost.² The pieces played by the musicians of the Spanish troupes, which performed at the Foire Saint-Germain,³ have been forgotten. The scores that must have been imported from Spain between the sixteenth century and the 1640s, when Hispanic populations were arriving in France, have vanished, leaving us with only the versions found in the works of a few French composers, such as Moulinié, Guédron and Boesset. Melodies, timbres and sources have all gone. Nor do we have access to methods for playing the famous 'guitare à l'espagnole', frequently referred to by Marin Mersenne in his Harmonie universelle (Paris, 1636-37).⁴ Between the publications in the late 1550s of Le Roy and Morlay and those, around 1660, of Antoine Carré and Robert de Visée, more than a hundred years passed without a single work being dedicated in France to the guitar.

Just one book of Spanish songs with guitar accompaniment, the work of Luis de Briceño, is extant. Written entirely in Spanish,⁵ it is still somewhat enigmatic for us today. At that time collections of airs de cour were flourishing, the French art of beau chant was becoming a genre in its own right and inaugurating a repertoire worthy of the beau style advocated a few years later by Bénigne de Bacilly (Remarques curieuses sur l'art de bien chanter, Paris 1668). Briceño, who frequented the French nobility of the royal court,⁶ dedicated his guitar method to one 'Señora de Chales', and he probably

even taught King Louis XIII to play the instrument.⁷ He composed, compiled and published a collection of pieces of a popular nature, with short poetic texts accompanied by chords strummed (rasgueado) on the guitar. And so much did he vaunt the qualities of the 'guitare alla spagnola' that we have to imagine the instrument, used for 'simple accompaniment', in the hands of the Parisian upper crust, humming the Spanish tunes they knew by heart, villano, seguidillas, fanfarrona or zarabanda chaconada, and taking up jingles and tambourines as well 'para cantar, tañer, dançar, saltar, y correr, bailar, y zapatear'⁸ to those popular tunes.

In any case, this Don Quixote of French Hispanicism, who was capable of protesting, poking fun and making trouble – as we see from the last piece in the collection, the romance Ay ay ay, todos se burlan de mi – left us a work that is invaluable. Not only does it represent the missing link in guitar literature, and the only work showing how exactly the famous 'guitare à l'espagnole', played rasgueado, was used in France, but it is also the prime – and in some cases the only – source of these Iberian songs, known to us only through the dance or through variations, often dating from a later time. Thus, thanks to Luis de Briceño, we are able to get a clearer view of one of the most fertile periods in the long history of Spanish influence on French music.⁹

Vincent Dumestre, Madrid, May 2011.

Translation: Mary Pardoe

1. Well-known tunes to which new words were set.
2. Most of those pieces (including the texts) were improvised.
3. Malherbe, in a letter to Peiresc, 27 October 1613: ‘I have just returned from the *comédie* presented from today by the Spaniards at the Porte Saint-Germain in the suburb of that name; they performed such wonders of nonsense and impertinence that there were none who came away without a headache.’
4. Methods are however to be found in other countries, Spain and Italy: Amat, *Guitarra Española*, Gerona, c.1586; Pico, *Nuova scelta di sonata per la chitarra Spagnola*, Naples, 1608; Foscarini, *Il primo, secondo, terzo e quarto libri della chitarra spagnola*, Rome, 1632; Millionsi, *Vero e facil modo d'imparare a sonare, et accordare da se medesimo la chitarra spagnola*, Rome, 1647; and so on.
5. Briceño even Hispanicises the name of the publisher Pierre Ballard: ‘impreso en Paris por Pedro Ballard, Impresor del Rey’.
6. For examples, see article by Thomas Lecomte.
7. Emilio Pujol, p.144.
8. ‘To sing, strum, dance, leap, run and tap their feet’. Preface to Briceño’s *Método*.
9. Not until the early nineteenth century in France was there a revival of interest in the guitar and in all forms of Spanish culture. Although two centuries separate them, we may compare Luis de Briceño with Fernando Sor (1778-1839), a Spanish composer and guitarist who lived in Paris and championed his native repertoire through his *Folies d’Espagne* and his *Seguidillas* for voice and guitar.

El Cancionero de Don Luis

*Todos se burlan de mi,
Y yo me burlo de todos,
Porque si me llaman asno
Ellos son necios y tontos.*

...

*Si tomo yo gran trabajo
En cantar letras y tonos,
Ellos me los pagan bien
En cardescudos y en oro.*

With these words Luis de Briceño, a Spaniard who settled in Paris early in the reign of Louis XIII, reacted to ‘those who make fun of his guitar and his songs’, thus ending with an expression of scorn his *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español*, a small collection of pieces notated in five-course guitar tablature, which he had printed, probably at his own expense, by the very official ‘Pedro Ballard, Impresor del Rey’ in Paris in 1626. Proposing, in France, a book of Spanish dances and songs, written entirely in Spanish, with the aim of encouraging people to play ‘in the Spanish way’ an instrument that was underrated there, was undoubtedly a very bold venture.

Italian culture had enjoyed great esteem in France since Renaissance times, but in the king’s entourage there was a deep-seated mistrust of all things Spanish. Indeed Philip II of Spain had been too open in his support of the Holy League, the

ultra-Catholic party in France, thereby encouraging the civil wars that, against a backdrop of religious issues, had bloodied the country in the late sixteenth century. There was, however, interest in Iberian culture on the fringe of the royal court. Jorge de Montemayor's *La Diana* had recently been translated into French (1603) and was soon to inspire Honoré d'Urfé's novel *L'Astrée*; the latest works of the great authors of the Spanish Golden Age, the *Siglo de Oro*, such as Lope de Vega, Góngora and Cervantes, were eagerly awaited, and although the idea of learning foreign languages could be daunting, it was essential for a 'gentleman' to be able to hear and speak at least the Italian and Spanish tongues.

In that context Spanish music played a modest but not insignificant part in Parisian life. The 'pavane d'Espagne' had been danced at the royal court since the late sixteenth century, and during the reign of Henry IV dances of Spanish or Latin American origin using chord charts, or 'grids' – the chaconne or the saraband, for example – put in an appearance at society balls. Around 1580 a smattering of Spanish *villanelle* was to be found in the collections of vocal music published by the printers Adrian Le Roy and Robert Ballard. Later, musical settings of Spanish texts appeared in books devoted to the fashionable *air de cour*, including the early volumes of the *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth*, published in Paris from 1608. While many of these Spanish tunes are attributed in the books themselves to French composers, the latter seem to have readily taken inspiration from existing *timbres*, whose characteristic style, both in their rhythm and in the refrain-verse form (*estribillo-coplas*), show a genuine Spanish origin. An example of this is the anonymous *El baxel está en la playa*, which appeared in 1609 in the second book of *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth*. For some of the pieces in that collection it is possible, moreover, to establish more or less

direct concordances in contemporary printed or manuscript sources, thus proving that poetic and musical repertoires circulated through Hispanophile circles and inspired French musicians to adapt them to suit the tastes of their audience.

During the 1620s there appeared in France a great vogue for Hispanic-type culture, but with a clearly satirical edge to it. Tastes for Spanish culture at that time followed the vagaries of the tense diplomatic relations between Bourbon and Habsburg. Spanish ambitions posed a threat that was just as great for Louis XIII as it had been for Henry IV, and the marriages of the young king to Anne (Ana), Infanta of Spain, and Princess Elisabeth of France to the future King Philip IV, planned by Marie de Médicis in 1612 and celebrated in 1615, made no difference. Even when Parisian society gave in to the Spanish ‘vogue’, the Castilian with his excessive pride and vanity was regularly the butt of French mockery and ridicule. In 1624 a *Ballet des Voleurs* presented at the royal court denounced the Spanish colonialist claims to the Swiss territory of the Valtellina, a valley of great strategic importance for the Habsburg Empire. The *Ballet des Fées des Forests de Saint-Germain* (1625) featured an ‘Entrée des Chaconistes’, dancing and playing the guitar, and later in the same ballet the soldiers of Philip IV appear as ‘Vaillants combattants’ (valiant fighters), who are lame or deformed (‘éclopés ou contrefaits’). In the *Ballet des Dandins* of 1626, celebrating Spain’s withdrawal from the Valtellina and the firm stand of the French, Frenchmen dressed as Spaniards mock Castilian arrogance:

*Bien que nous ayons changé nos pas
En des démarches Espagnoles,
Des Castellans pourtant nous n’avons pas
Les humeurs ny les paroles :*

*Et ceux qui comme nous sont vaillans & courtois,
Ne sçauroyent estre que François.*

*(‘Although we have changed our steps / And strut as Spaniards do, / Yet we have
neither the humours / Nor the speech of Castilians: / Those who, like us, are valiant
and courteous / Can only be French.’)*

A number of intrigues, in which Spain was directly or indirectly involved, implicated high-ranking members of the French court; the king’s own brother, Gaston d’Orléans, who was an unrepentant conspirator, had a stake in them, and Queen Anne herself was suspected of having too much complicity with the country of her birth.

So that was the general context in which Luis de Briceño presented his *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español* for publication in 1626. Probably of Galician origin, he was well established in Paris by that time. He was married to a French woman, Anne Gaultier, and they had a son, born in 1622; a second son was to be born in 1627. He maintained relations with various personages associated with the royal court. These included the field marshal to Louis XIII, Bernard Vignolles, and Jeanne de Montluc, whose husband Charles d’Escoubleau, Marquis de Sourdis, was also a field marshal in the king’s army. The *Método* bears a dedication to a mysterious ‘Señora de Chales’, along with two poems in Spanish addressed to Briceño: the first one is by Barthélemy Du Pré, ‘conseiller au Grand conseil du roi et Maître des Requêtes’; the other poem is signed by one ‘Señor Franquetot’—possibly Robert de Franquetot (1600-1666), Comte de Coigny, member of the King’s Counsel, who was Lieutenant General,

then President of the Présidial (judicial tribunal) of Cotentin, before succeeding his father as president of the Parlement (i.e. the high judicial court) in Rouen in 1637. Briceño must have arrived in France around 1614 at the latest: a sonnet written by him was included in a book by one Sieur de Moulere, a nobleman from Gascony and an amateur musician who must have introduced Briceño to Hispanophile circles in the capital. Preparations were being made at that time for the royal weddings planned by Marie de Médicis, and it is possible that Briceño took advantage of the preparatory embassies undertaken by the Duke of Pastrana and came to Paris in 1612. The wedding plans were finalised and celebrated with great splendour in the Place Royale (now Place des Vosges) in April of that year.

With his *Método* Briceño was one of the first Spaniards, after Juan Carlos Amat (*Guitarra española y vandola*, 1596) and Juan Aranies (*Libro segundo de tonos y villancicos... con la cifra de la guitarra española a la usanza romana*, 1624), to use tablature for five-course guitar. The first course of Briceño's guitar was a single string; the other four were doubled in unison, using a technique that was more common in Italy than in Spain, whereby the strings could be doubled at the octave, thus increasing the instrument's range of sound. Judging by the preliminary pieces in the collection, the five-course guitar was known in France but was not in great favour there, and Briceño apparently wished to increase its vogue in Paris by presenting a 'popular' repertoire, made attractively accessible by the use of a simple tablature system. Through his dedication to 'Señora de Chales', Briceño wooed the French public while praising somewhat excessively the many qualities of his guitar, 'the most suitable instrument there ever was for our time', pleasing, soothing, comforting, even capable of healing troubled souls. Less sensitive to heat, cold and damp than the lute, it was easy to repair and tune, and perfect for singing, playing,

dancing (both folk and art dances) and shoe tapping (‘dançar, baylar y zapatear’). And as proof of the excellence of his instrument, he points out that kings, princes and noblemen (‘Reyes, príncipes y caballeros’) are less likely to turn from the guitar to the lute, than from the lute to the guitar (‘dexan la Guitarra por el Laud, como el Laud dexan por la Guitarra’): probably a reference to the lessons he is said to have given to Louis XIII, and a good way of silencing once and for all those detractors who still ventured to mock his instrument—an attitude condemned in the acerbic *Todos se burlan de mi*, a romance ‘made by Señor Luis against those who make fun of his guitar and his songs’, which concludes the collection.

Among those detractors was Pierre Trichet, who criticised the way the Spaniards used the guitar, with ‘a thousand gestures and movements of the body as grotesque and ridiculous as their playing is motley and confused’, and despised the enthusiasm shown by some of his fellow countrymen for the instrument that was the rival of the noble lute, which for him remained ‘fitting and familiar to the French’ and ‘the most pleasing of all musical instruments’ (*Traité des instruments de musique*, manuscript, c. 1640). Meanwhile, Marin Mersenne described more rationally the features of the guitar, praised the *rasgueado* (strumming) technique and the instrument’s possibilities in terms of rhythm and sound, and explained the different notation systems, notably that of ‘Seigneur Louys’ (*Harmonie universelle*, 1636).

Briceño’s ‘en cifras’ system, some aspects of which are still a mystery to us today, differs somewhat from the usual tablature or *alfabeto* notations practised in Italy and Spain. In its basic principle, Briceño’s notation is quite similar to French tablature, with a system of letters specifying the position of the fingers on the fretted neck (*a*, open string; *b*, first fret; *c*, second fret, and so on). Using this system, Briceño provides sixteen major and minor chords, or chord positions,

which he considers sufficient to be able to accompany any kind of ‘Spanish-type’ piece in the strummed, *rasgueado*, style (as opposed to plucked, *punteado*, style, which is more melodic and contrapuntal). Each of the chords is identified and indicated to the player by a number (from 1 to 9) or a distinctive sign (beyond 9). The direction of the strum is indicated by means of two clear signs: the semibreve and the minim. The semibreve indicates a strum with a downward stroke, the minim a strum with an upward stroke. The tablature is supplemented by a short method ‘para templar la guitarra’, explaining how to tune the five courses correctly.

Briceño’s work takes the form of a veritable manifesto for the ‘Spanish style’ of accompaniment, which he proposes to put into practice didactically—for the use of ‘Señora de Chales’?—by means of forty or so short instrumental pieces for voice and guitar. In what is in fact a songbook, a *cancionero*, Briceño gathered together a dozen or so purely instrumental dances of popular origin and twenty-eight vocal pieces, for which he provides only succinct accompaniment, a few guidelines for the rhythm, and the poetic texts, in Spanish. The melodies themselves are not given, since musicians were expected to know them, which indicates that Spanish *timbres* must have circulated significantly within literary circles and among those who attended the performances given by Spanish theatre companies in Paris at the Foire Saint-Germain, which at that time achieved no more than a moderate success.

Most of Briceño’s repertoire consists of the Spanish dances that were common at the time. As well as the popular (folk) dances with harmonic patterns and a fixed musical structure, sometimes based on *timbres*, such as the *españolleta*, *zaravanda*, various *chaconas*, *folias*, *seguedillas*, or a *Dança de la Hacha*—found at the French court in the famous ‘Branle de la torche’—there are also noble (or ‘art’)

dances, such as *pavanas* and *gallardas*. As for the twelve *Pasacalles contenidos en la Guitarra*, which the musician applies to various *lettrillas*, *romances*, *cançiones* and other texts with a narrative or dramatic thread, they consist of short harmonic cells to which may be sung all sorts of songs, Spanish and French, serious or witty' ('con ellos se cantaran toda suerte de tonos Españoles y Françeses graves y agudos'), sometimes to dance rhythms, thus serving as a basis for improvisation, notably in theatre performances. An example is the song *Que tenga yo a mi mujer—Consideraciones y preçeptos de un casado* ('Considerations and rules for a married man')—which is sung to the sixth of the twelve *Pasacalles*. Some references to France and French culture are cleverly worked into the book: the *Cançion a la Reyna de França*, for instance, depicts the arrival of Anne of Austria (alias Ana, Infanta of Spain) in Bordeaux for her marriage to Louis XIII (1615), and there is a French saraband, *Çaravanda francesa*. The collection proper begins with a *Tono francés*, 'a French air', which, despite a Spanish text (*Ay amor loco*), is probably based on a so far unidentified French melody. Finally, let us remember that 'all sorts of songs, Spanish and French' could be sung to the twelve *Pasacalles*: was Briceño referring to French theatre, which was just as fond of inserting music into plays as was its Spanish counterpart?

One of the main difficulties facing musicians of today lies in the absence of the melodies. One may hope to find traces of them in contemporary sources, which are more or less compatible with Briceño's version, notated very succinctly or merely suggested as a *timbre*. In deciding to revive pieces from this rich musical anthology, dating from Spain's *Siglo de Oro*, the musicians of *Le Poème Harmonique* took up a major challenge—one involving exploration of the various printed or manuscript sources preserved in Spain and elsewhere, patient comparison and adaptation, as

well as improvisation. The ensemble added to pieces taken from Briceño's book a number of vocal compositions (*tonos humanos* and *villancicos*) and dances from other manuscripts (for details see p. 22).

Although no one appears to have followed Briceño's example in France, one composer does seem to have been inspired by his *Método*. Indeed, in 1629, in his third book of *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare*, Étienne Moulinié (1599-1676) included a number of pieces in guitar tablature, rather than the lute tablature that was generally used for accompanying songs, whether in French or in other languages. Related to that of Briceño, using the same *rasgueado* style, the guitar tablature is applied to five Spanish and five Italian pieces, a song from Gascony, and a dialogue in French, *Souffrez beaux yeux pleins de charmes*, a satire in which a Spaniard makes desperate and rather ludicrous attempts to woo a French lady, who spurns him—all that using the harmonic structure of the tune known as 'La Folia'.

Bearing witness to practices that remained somewhat marginal in France, Briceño's songbook reflects the Italian and Spanish five-course guitar traditions, in which the instrument is limited basically to the role of accompanying the voice. In the mid-seventeenth century, its qualities having been enhanced by French instrument makers, led by the famous Voboam family, it was able to demonstrate its own individual qualities through a more specifically instrumental repertoire, harmoniously combining *rasgueado* strumming with the more melodic *punteado*, plucked, style. And gradually the five-course guitar succeeded in gaining recognition in the most important, society milieus, through professionals such as François Martin, musician to Gaston, then Philippe I d'Orléans (respectively brother and son of Louis XIII), or the Italian Francesco Corbetta, whom Mazarin

summoned in 1650 to teach the instrument to Louis XIV and who dedicated to the king the second part of his *Guitare royale* (1674), thus giving the instrument its pedigree.

THOMAS LECONTE,
Centre de musique baroque de Versailles
Translation: Mary Pardoe

The sources

Revival of the repertoire of Luis de Briceño involves lengthy study of the various collections of Spanish music still in existence in Europe, in order to clarify the rhythm in some cases, or find the melody when it cannot be deduced from the harmonic cell of the guitar chords, or else find complementary pieces with which to complete this musical portrait where necessary.

Villano: *El cavallo del marqués / Al villano se le dan* (LUIS DE BRICEÑO)

Here Luis de Briceño gives the original text of the *villano* ('Al Villano se le dan / La cebolla con el pan'). To the already very old *timbre* each composer probably added his own new verses. In as early as 1602 Carballo, in *El cisne de Apolo*, described it as 'letra vieja'. References to the text of the *villano* are found in plays of the time, by Cervantes, Lope de Vega and Calderón, but they are rare in musical sources. Juan de Esquivel Navarro (*Discursos sobre el arte del danzado*, 1642) spoke of 'el villano, o las zapatetas', identifying the dance with the footwork, referring to 'the movements of clapping the hands together and alternately slapping them against one's feet. To this end one raises up one's feet with various positions while keeping in time to the same musical beat. These actions are used most frequently in the danza called the villano' (definition of 'zapatear' in *Diccionario... por la Real Academia Española*, vol. 6, 1739, p. 558). We find this village dance parodied in *De musica* of 1577 by Francisco Salinas, ('Al villano se lo dan / La ventura con el pan') or in the *loa Hoy que es día de alegría*, found in *Le Viaje entretenido* (1603) by Agustín de Rojas ('Hoy al hombre se le dan / A Dios vivo en cuerpo y pan').

Pasacalle: *Que tenga yo mi mujer* (LUIS DE BRICEÑO)

Unlike most Spanish dances of the early seventeenth century (*españolita, folia, hacha, maricapalos, canarios*, etc.) the *pasacalle* has no fixed structure but changes according to time, place or occasion. It can modulate both harmonically (as in Bartolotti, books of *chitarra spagnola*, 1640, 1655) and rhythmically: the term ‘*pasacalle*’ must be understood as meaning the same as ‘*ritornelli*’ (see description in Maurice Esses, *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, 3 vols., Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1992). In the seventeenth century it was a free harmonic support enabling performers, often singers and guitarists, to improvise on stage during scene changes. Briceño himself gives his ‘*regla para saver todas las entradas de teatro como son passacalles, los quales son necesarios para cantar toda suerte de letrillas y romances graves*’ and proposes twelve *pasacalles*, the sixth of which we have chosen for this recording.

Jácara: *Para tener Nochebuena* (ANONYMOUS)

A free adaptation of a text on the Nativity put together in the early eighteenth century (*Letras, que se han de cantar en los Maytines de Natividad, en la Yglesia Real de S. Cayetano de Clerigos Reglares este ano de 1712, Madrid*) to a *jácara* now in the Biblioteca Nacional in Madrid (manuscript M. 1262, *Libro de Tonos humanos*, 1656).

Tono francés: *Ay amor loco* (LUIS DE BRICEÑO)

So far as we know, no extant Spanish piece corresponds to this *timbre*, but the indication ‘*tono francés, palabras españolas*’ (‘French melody, Spanish words’) seems to suggest that Briceño used a melody of a French type or of French origin, to which he added or composed verses in Spanish.

Tono humano: *Lloren mis ojos* (ANONYMOUS)

The *Libro de Tonos humanos* (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. M. 1262), from which this piece is taken, was compiled in Madrid between 3 September 1655 and 3 February 1656; it is in several hands and is signed by the principal copyist of the Carmen Calzado Convent in Madrid, Diego Pizarro, who was also a soprano. It contains, amongst others, pieces by Matteo Romero and the Portuguese Manuel Correa and Bernardo Murillo, Carmelite monks and composers who are generously represented in the volume.

Españoleta (LUIS DE BRICEÑO)

Countless versions of the *españoleta* – by Montesardo, Ricci, Sanz, Ribayaz and others – are to be found in manuscript and printed sources, the earliest of which is Fabritio Caroso's *Il Ballarino* of 1581. Adopted by the Italians as a 'Spanish *timbre*', then taken up all over Europe, including Spain, appearing in the tablatures of Francisco Guerau in 1694, it died out with the seventeenth century. Briceño gives his version in the form of a chord chart, for which he provides the *alfabeto*.

Romance: *Ay ay ay, todos se burlan de mi* (LUIS DE BRICEÑO)

This autobiographical piece, criticising 'those who make fun of his guitar and his songs', shows Luis de Briceño's capacity for sarcasm and provocation. It comes at the very end of his collection. He specifies that it is sung to the *timbre Ay Ay Ay*; we chose the one included in the *Libro de Tonos humanos* of 1656; Madrid, Biblioteca Nacional, MS M. 1262.

Villancico: *No soy yo* (ANONYMOUS)

This piece comes from one of the largest sources of sixteenth-century Spanish music, the *Cancionero de Upsala* [*sic*], printed in Venice in 1556 and now in the University Library in Uppsala, Sweden. The actual title of the work is *Villancicos de diuersos Autores, a dos, y a tres, y a quatro, y ya a cinco bozes... Venetiis, Apud Hieronymum Scotum, MDLVI*.

Tono humano: *Ay, qué mal* (Francisco Berxes)

Today we know nothing about Francisco Berxes. The only pieces by him that have survived are included in the Gayangos manuscript (one of the few extant sources of seventeenth-century theatre music; Madrid, Biblioteca Nacional, MS 18.415). The musicologist Felipe Pedrell (1841-1922) quite rightly praised the ‘brilliant innovations’ found in the piece we have recorded here, with its extreme chromatic language.

Saravanda: *Andalo sarabanda* (LUIS DE BRICEÑO)

The saraband is a dance that was well known throughout Europe in the seventeenth century. This one notated by Briceño is a rarity in that it is sung to its original text. The *zarabanda*, first mentioned in Central America in the sixteenth century (Fernando Guzmán Mexía, Panama, 1539), was sung, but Spanish sources show that it subsequently evolved into the instrumental dance that we are more familiar with today. In the first decades of the seventeenth century the saraband crossed the border into France, lost its quick dance tempo and its subversive character (it was banned in Spain in 1583 for its obscenity, a ban that was circumvented by the use of various other names: *La Endiablada*, *El Desafio*, *La Mascarilla*, *La Marigalleta*).

Pasacalle (LUIS DE BRICEÑO)

Since Briceño's publication offers only *rasgueado* accompaniments, and we wished to use the plucked-string, *punteado* style, we chose for this piece to adapt some of the formulas from the variations proposed by Gaspar Sanz in his *Instrucción de música sobre la guitarra española* of 1674.

Gaitas (ANONYMOUS)

In the Baroque era the *gaita* (the word means 'bagpipe'), a type of Spanish pastorela, occurs frequently, in printed sources and manuscript collections, in tablature for guitar and harp (*Gaita francesa*, Madrid, Biblioteca Nacional, manuscript M. 816; *Gaita gallega*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, manuscript M.741; and Ribayaz, Huete, etc.). As a means of imitating the bagpipes, it dates back to the Middle Ages (*Istampitta ghaetta*, Italian, fourteenth century).

Danza de la Hacha (LUIS DE BRICEÑO)

Briceño gives the earliest known version of *Danza de la Hacha*; it is also the only one for which we have a text (*Tu la tienes Pedro! La tu mujer prenada*). Gaspar Sanz (ca. 1640 - ca. 1710) et Lucas Ruis Ribayaz (ca. 1626 - ca. 1667), later took up exactly the same theme, and it is also found in other manuscripts later on.

Canario (ANONYMOUS)

The *canario* is known in musical literature from Pisador (1552), Negri (1602), Barbeta (1585), and of course all the literature for five-course guitar. According to Horozco (*Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611), it was a type of *saltarello gracioso* that came to Spain from the Canary Islands. Since the *canario* is not sung,

there is no such piece in Briceño's collection. For this recording we therefore chose a *canario* for violin, found in a manuscript compiled in 1659, now in the Biblioteca Nacional in Madrid (M. 2618).

Villancico: *Venteçillo murmurador* (LUIS DE BRICEÑO)

Another regularly occurring *timbre*. It is found first of all in the second half of the sixteenth century in the Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli (copied around 1560); then we find it played in a *comedia* that was performed around 1590 in the Convento de las Descalzas Reales in Madrid for Maria of Spain; in Briceño (1626) it is found in a homophonic version arranged for guitar and voice. We chose the Medinaceli version, which is probably the original. Although it is more archaic in style, it is harmonically more complete.

Spanish air: *El baxel esta en la playa* (ANONYMOUS)

Set in tablature by the famous lutenist and publisher Gabriel Bataille in 1609 (*Airs de différents auteurs mis en tablature par Gabriel Bataille*, Book II), *El baxel esta en la playa* takes up the traditional *villancico* verse-refrain structure (*copla-estribillo*) and exemplifies the anonymous Spanish *timbres* that were adapted and printed in France (sometimes even under the name of a French author), thus testifying to the vogue there for Spanish music.

Folia: *Serrana si vuestros ojos* (LUIS DE BRICEÑO)

The emblematic *Folia* is one of the themes found most frequently in seventeenth-century sources. However, Briceño appears to be alone in giving both the verses and the *timbre*. The earliest sources of *La Folia*, those of the Portuguese Vicente and

the Spaniard Sanchez de Badajoz, date back to the sixteenth century, when it was sung on theatre stages. In the seventeenth century, the *timbre* spread to other parts of Europe, under the name of *Folies d'Espagne*, and it was to maintain its popularity until the eighteenth century (Vivaldi, 1705; Lambranzi, 1716; C. P. E. Bach, 1778). It occurs more rarely, and in the form of instrumental variations in the nineteenth and twentieth centuries (Rachmaninov, 1932).

Seguidilla: *Dime que te queexas* (LUIS DE BRICEÑO)

The *seguidilla* is present in sources dating from the second half of the seventeenth century and the eighteenth century (Cancionero de la Sablonara, Munich; Juan Hidalgo), then regularly in the Spanish *zarzuela* until the twentieth century. Juan Carlos Amat describes it in his treatise *Guitarra espanola y vandola* in 1596, Cervantes and his contemporaries speak of it as a lively and sensual couple dance; but Briceño in 1626 seems to be the first to give its musical structure. His 'very easy' ('*muy faciles*') *seguidillas* come quite close to the ones, danced and sung, presented by Pablo Minguet y Yrol (*Reglas y advertencias generales*, 1754), and to the traditional *seguidillas* that are still sung to this day in some parts of the Canary Islands.

Karel Dujardin

Amsterdam 1622/26 – Venedig 1678

Italienische Landleute an einer Quacksalberbude, 1666

Öl auf Kupfer, 34,4 x 43,8 cm

London, Sotheby's

Nequaquam moriemini

Ihr werdet ganz und gar nicht sterben

Charlatan (sprich Scharlatan) 1. Eigentlich ein After=Arzt, der an öffentlichen Orten auftritt, und seinen Arzeneien tausend falsche Tugenden beilegt; ein Marktschreyer, Quacksalber. Den Schaden, welchen dergleichen Personen in einem Staat anrichten, werde unter dem Art. Marktschreyer aufzudecken genöthigt seyn. 2. Figürlich, überhaupt ein jeder, der seinen Arbeiten einen größern Werth beileget, als sie haben, oder sich größerer Verdienste rühmet, als er besitzt.

Artikel „Charlatan“, in: Johann Georg Krünitz: *Ökonomisch-technologische Enzyklopädie*, Band 8 (1776), S. 35.¹

Im 17. Jahrhundert drangen viele Scharlatane, „Abkömmlinge des Satans“, in die europäischen Städte und Landstriche und nutzten dort die Leichtgläubigkeit der einfachen Leute aus. Diese Traumverkäufer täuschten die herbeigeströmten Schaulustigen durch Magie, Humbug und allerlei Hokusfokus und versprachen, das Geschick der Menschen durch wundersame Heilungen aller Gebrechen des Leibes und der Seele zum Besseren wenden zu können. In Italien wimmelte es

nur so von solchen Quacksalbern und Scharlatanen in den Städten und auch in deren *contado*², wie man dies auf dem Gemälde des holländischen Malers Karel Dujardin sehen kann, der sich nach dem Vorbild seines unter dem Spottnamen *Il Bamboccio* (Italienisch für „Lumpenpuppe; Einfaltspinsel“) bekannten Kollegen Pieter Jacobsz van Laer auch in dem Genre der *Bambocciade*³ ausgezeichnet hat. Der Maler, der sich wie viele andere auch in dem Land niedergelassen hatte, in dem die Natur dem Menschen alles gegeben hat, das Talent inklusive, und mit dessen Hilfe der Mensch die Natur in Kunst oder Wissenschaft, aber auch im schönen Schein interpretieren kann, hat dieses Thema mehrmals behandelt. Zu diesen Scharlatanen und Berufsbetrügern gesellten sich oft Sänger, die durch ihre Lieder und ein paar eingestreute Akkorde die Zuschauer in ihren Bann ziehen – denn die Macht der Musik ist großartig! –, und sie ermutigen sollten, irgendeinen Zaubertrank käuflich zu erwerben und sich vermeintlich vorteilhaften Behandlungen zu unterziehen.

Am Rande der von einer Steinmauer umgebenen Stadt steht die durch einen Schirm geschützte Gauklerbude direkt vor einem Gebäude; eine Öffnung in dem Gemäuer ist zum Teil verhängt durch einen Vorhang, an dem die Gewerbeerlaubnis angebracht ist. Zusätzlich zu dem in Bühnenkleidung und obligaten Dreispitz gewandeten, schwertgegürteten Künstler, der auch auf dem bunten Aushängeschild zu sehen ist und sich hier auf seiner Gitarre selbst begleitet, umfasst die abgebildete Personengruppe eine alte, mit dem charakteristischen Umhang und Barett bekleidete Figur mit mehlbedecktem Gesicht, die der *Commedia dell'arte* zuzurechnen ist, wie etwa Harlekin oder Pantalone; außerdem noch eine Frau mit lockigem Haar. Das schwarze, tief ausgeschnittene Kleid der Frau betont ihren üppigen Busen; die Frau selbst

ist mit der Herstellung von Säckchen mit Wunderpulvern oder von „Arznei“-Fladen beschäftigt. Fünf Schaulustige stehen zu diesem Zeitpunkt vor der Bude, in der Hoffnung, hier ein Wundermittel zur Linderung ihrer Gebrechen zu erhalten. Neben einem nachdenklich blickenden, in einen langen Mantel gehüllten und einen Hut mit breiter Krempe tragenden Mann steht ein reichlich korpulenter Bäckergehilfe, dessen Blick von einem von Geburt an bestehenden Missbehagen zeugt. Eine edle, sorgfältig frisierte Dame, deren Profil nicht gerade als klassisch bezeichnet werden kann aufgrund ihres vorstehenden Unterkiefers und der breiten Nase, trägt ihr Kind im Arm, während sich in der Mitte des Bildes ein *ragazzo*, ein Jugendlicher mit einem Hund vergnügt, den er zum Spaß provoziert. Hinter dieser Gruppe befreit ein anderer junger Mann einen Esel von seiner Bürde. Auf der in verblassten Farben gehaltenen Kiste, zu der eine Stufe hinaufführt, steht eine Phiolen mit bernsteinfarbener Flüssigkeit; ein kleiner Kasten birgt diverse Gefäße sowie die zur Herstellung des Orvietans notwendigen Zutaten. Orvietan war ein Universalwunderheilmittel mit unzähligen positiven Wirkungen, das ursprünglich aus Italien kam und dann auch in Frankreich und Spanien verbreitet war. Im Vordergrund scheint eine Viper die ihr als provisorische Unterkunft dienende Schachtel verlassen zu wollen, bevor sie, zusammen mit Herz und Leber getrocknet, zur Medizin verarbeitet wird. Auf einem Krug dahinter liegen Kopf an Fuß zwei tote Hasen, deren geröstetes Hirn auch zur Herstellung von Electuarien⁴ Verwendung finden wird. Dieses auf diese Weise geschaffene Stilleben, ein Bild im Bild, entspricht der von den *Bamboccianti*, den oft aus den nördlich der Alpen gelegenen Ländern stammenden Malern verwendeten Maltechnik.

Vor dem Hintergrund des blauen, leicht bewölkten Himmels zeichnen

sich Zypressen ab, die als „Repoussoir“⁵ dienen und den Übergang zum flachen Hintergrund markieren. Dort nimmt man durch die Entfernung etwas verschwommen und eher angedeutet denn konkret wirkende Bauten wahr, nach der von Jan van Eyck begründeten altniederländischen Malereitradition sowie auch aufgrund des sanften, leicht goldbraun erscheinenden Farbtones des mediterranen Lichtes. Dieses für den Besucher so wertvolle, da für den Genuss des *Dolce vita* unverzichtbare Licht bewirkt ein angenehmes *Chiaroscuro*⁶, das die Kontraste abmildert und eine warm leuchtende Chromatik schafft. Diese szenische Komposition als „Figurenfries“, bei der die Protagonisten auf einem „Proszenium“ angeordnet werden, ist inspiriert von alten römischen Sarkophagen und ähnelt den Arbeiten des französischen Malers Nicolas Poussin. Einige hier wie mit einem Skalpell umrissene Figuren, so der mit dem Hund spielende und an die Haltung des *Diskobolos* des Myron aus dem 5. Jahrhundert vor Christus erinnernde Junge sowie in geschicktem *Kontrapost* sein Gegenspieler, der mit einem mehr als prachtvollem Gesäß ausgestattete Eselstreiber, erinnern hier durchaus an einen berühmten Maler aus Antwerpen, Brueghel, der zwar nicht bis Rom gekommen war, aber trotzdem die klassische Kunst der Antike kannte und sich wohl auch manchmal über sie lustig zu machen schien. Ziegenbart- *Barba di becco* oder *Bokkbaard* – wollte er seinen Vorgänger imitieren und sich auch über die menschlichen Schwächen lustig machen mit einem Spottgemälde über die feinen Umgangsformen, indem er das würdevolle Auftreten der jungen Mutter in Kontrast zu der Urwüchsigkeit der neben ihr stehenden Personen stellt? Das Aufeinandertreffen der Kultur mit der im Leben der einfachen Leute allgegenwärtigen Natur war ebenfalls das Lieblingsthema eines anderen Niederländers, Paulus Potter, der das Leben der Bauern und ihrer Rinder porträtierte; es ist ein auch bei Dujardin stetig wiederkehrendes Sujet.

Auch die Musik bekommt ihre Anregungen aus der Natur wie auch von der Beziehung, die der Mensch zu ihr unterhält. Briceño trägt mit seiner kernigen Persönlichkeit die Reize der iberischen Kultur nach Paris, das Bäuerlich-Derbe, eine festliche Fröhlichkeit und starke Emotionen, aber auch etwas Melancholisches, sobald die Last der Arbeit und der Einsamkeit wieder über ihn hereinbricht. Der Komponist wird mehr oder weniger vom Hofe ferngehalten, ist eher Italien zugeneigt als einem misstrauisch beäugten und von oben herab betrachteten Erbfeind und muss sich mit einem niedrigeren sozialen Rang als seine Kollegen von jenseits der Alpen zufrieden geben. Seine von dem milden Klima und einem Klima der Sanftheit geförderte Sensibilität wirkt sich auf sein musikalisches Schaffen aus, das Einflüsse unterschiedlichster Art vereint, sie verändert das Pathos und schafft so eine neue musikalische Sprache. Der Esel, mit dem der Komponist oft verglichen wird, ist hier von hinten gesehen dargestellt- ist das nun ein zugleich klassischer und volkstümlicher Anklang oder einfach nur die Erinnerung an das visuelle Bewusstsein des Malers? Die von dem Komponisten in Frankreich eingeführte Gitarre..., der Zusammenklang von Musik und Bild beim Zusammentreffen von vier Regionen: Holland—Flandern —, Italien, Spanien, Frankreich. Rufen nicht die in eben dieser Atmosphäre entstandenen Kompositionen Briceños ähnliche Wirkungen hervor wie damals das Electuarium Orvietan, für das das Paris zur Zeit Tabarins die Hochburg war?

© Denis Grenier, 2011

Übersetzung aus dem Französischen von Hilla Maria Heintz

ut pictura musica

Musik ist Malerei, Malerei ist Musik.

1. Elektron. Ausgabe der Universitätsbibliothek Trier <http://www.kruenitz.uni-trier.de/>. Im franz. Original steht an dieser Stelle ein inhaltlich entsprechender Auszug aus einem franz. Manuskript des 17. Jh. Der größeren sprachlichen Authentizität wegen wurde er hier durch den deutschen Enzyklopädieartikel ersetzt. Anm. d. Ü.
2. Italienisch für Umland. Anm. d. Ü.
3. *Bambocciade*, von Ital. *bamboccio*, „Puppe“.
Bezeichnung für eine Genremalerei des 17. Jahrhunderts mit derb-komischen Szenen aus dem Volksleben. *Kunstlexikon P.W. Hartmann*, Salzburg. Anm. d. Ü.
4. *Electuarium*, lat., dickflüssige Arzneien, aus Pulvern, verdicktem Obstsaft, Syrup, Honig etc. bereitet. *Herders Conversations-Lexikon*. Freiburg im Breisgau 1854, Band 2, S. 533. Anm. d. Ü.
5. *Repoussoir*, das, französisch, «Kontrast»,
Bezeichnung für Personen oder Objekte im Vordergrund eines Bildes. Das Repoussoir soll die Tiefenwirkung verstärken und die Bildtiefe verdeutlichen. *Kunstlexikon P.W. Hartmann*, Salzburg. Anm. d. Ü.
6. *Chiaroscuro*, italienisch, «helldunkel»,
Bezeichnung für den bewusst gegensätzlichen Gebrauch von Hell und Dunkel (Schatten) in Malerei und Graphik. Ebenda. Anm. d. Ü.

*„In Frankreich gibt es weder Mann noch Frau,
die des Erlernens des Kastilischen überdrüssig werden.“*

Cervantes, *Die Mühen und Leiden des Persiles und der Sigismunda*, 1617

Heutzutage ist es gar nicht so einfach, sich eine Vorstellung von der im 17. Jahrhundert in Frankreich gespielten spanischen Musik zu machen. Die zahlreichen, aus der Feder spanischer Komponisten stammenden „Entrées“, die in den Balletten am französischen Hofe Verwendung fanden, sind nicht erhalten. Gleiches gilt für die timbres¹, die damals in Mode waren wie auch die Lieder, die in die spanischen Theaterstücke eingeschoben wurden². In Vergessenheit geraten sind auch die Musikstücke der spanischen Musikgruppen, die bei Jahrmärkten auftraten, wie z. B. bei der Foire Saint Germain³. Die wahrscheinlich seit dem 16. Jahrhundert bis in die 1640er Jahre, also im gleichen Zeitraum wie dem der Zuwanderung ganzer hispanischer Bevölkerungsgruppen, aus Spanien eingeführten Notentexte sind ebenfalls verschollen, bis auf Rekonstruktionen durch einige französische Komponisten wie Moulinié, Guédron, Boesset. Sowohl die timbres wie auch ihre Quellen sind verschollen. Es fehlen auch die Spielanleitungen für die berühmte „guitare à l'espagnole“, die „Gitarre nach spanischer Art“, die Marin Mersenne doch so oft erwähnt⁴. Ein ganzes Jahrhundert ohne ein einziges Gitarrenwerk liegt zwischen den Notendruckten Le Roys und Morlays, am Ende der 1550er Jahre, und dann wieder denen von Antoine Carré und Robert de Visée, um 1600.

Eine einzige Sammlung mit spanischen Liedern für Gitarre von Luis de Briceno ist erhalten geblieben. Diese Sammlung ist vollständig auf Spanisch⁵ abgefasst und ein wenig rätselhaft. Während es zahlreiche Veröffentlichungen höfischer Musikstücke gibt sowie die französische Kunst des beau chant, des schönen Gesanges ein eigenes Genre wird und mit ihr ein Repertoire des beau style, des schönen Stiles Gestalt annimmt, das Bacilly einige

Jahre später schriftlich festhalten wird, komponiert, sammelt und veröffentlicht Luis de Briceño eine Sammlung mit volkstümlichen Stücken und eher oberflächlichen, mit einigen geschlagenen Akkorden unterlegten Versen. Briceño, der am französischen Hofe⁶ verkehrt und dort Kontakt mit dem Adel hat, widmet seine Gitarrenlehrmethode der „Señora de Chales“ und unterweist den König⁷ darin; er preist die Urwüchsigkeit seiner Musik und ihrer Art mit der Gitarre „alla spagnola“ und zwar dermaßen, dass man den Eindruck hat, dieses „einfache Begleitinstrument“ befinde sich in den Händen aller der „noblesse de robe“, also dem Amtsadel, angehörigen Pariser, die auswendig spanische Weisen wie z. B. villano, seguidillas, fanfarrona oder zarabanda chaconada trillern und zu Gitarren, Glöckchen und Tamburins greifen, um diese volkstümlichen Stücke zu „tanzen, mit den Füßen zu stampfen, zu spielen, hüpfen und zu singen“⁸.

Dieser Don Quichotte des französischen Hispanismus, der stets fordernder Unruhstifter und Spötter⁹ zugleich war, liefert auf diese Weise jedenfalls ein wertvolles Zeugnis. Nicht nur deshalb, weil er das fehlende Glied in der Kette der Gitarrenliteratur ist und das einzige Beispiel für den Gebrauch der berühmten „spanischen Gitarre“ mit geschlagenen Akkorden¹⁰, sondern auch, weil er die erste und einzige Quelle für diese iberischen Lieder ist, die man entweder als Tanz kennt oder als Variationen in späteren Bearbeitungen. Luis de Briceño trägt daher mit seinem Werk dazu bei, eine der fruchtbarsten Perioden der spanischen Musikkultur in Frankreich zu Beginn des 17. Jahrhunderts neu zu beleuchten¹¹.

VINCENT DUMESTRE

Übersetzung aus dem Französischen von Hilla Maria Heintz

1. Frz. *timbre* steht für eine alte, bekannte Weise, die unter Verwendung eines Textes zu einem neuen Lied wird.
2. Meistens improvisiert, auch textlich, daher rührt eine gewisse Inkohärenz der Quellen.
3. Malherbe in einem Brief an Pereisc, am 27. Oktober 1613: „Ich komme gerade von der *comédie*, aus einer Theatervorstellung der Spanier, die ab heute an der Porte Saint Germain im gleichnamigen Vorort spielen, das war ein einziges, äußerst gelungenes Sammelsurium von Dumm- und Frechheiten, dass kein einziger das Theater ohne Kopfschmerzen verlassen hat...“.
4. Man findet sie jedoch im Ausland: Amat, *Guitarra Española*, Gerona, ca. 1586; Pico, *Nuova scelta di sonata per la chitarra Spagnola*, Neapel 1608; Foscarini, *Il primo, secondo, terzo e quarto libri della chitarra spagnola*, Rom 1632; Millionsi, *Vero e facil modod'imparare a sonare, et accordare da se medesimo la chitarra spagnola*, Rom 1647, usw.
5. Briceño besteht insbesondere auf der Verwendung seiner Muttersprache und hispanisiert sogar den Vornamen des französischen Verlegers Pierre Ballard: „impresso en Paris por Pedro Ballard, Impresor del Rey“.
6. Insbesondere: Bertrand de Vignolles, Feldmarschall des französischen Königs Ludwig XIII. und Jeanne de Monluc, die Gattin des Marquis de Sourdis, der Sieur de Franquetot und Monsieur Du Pré, Ratgeber des Königs.
7. Emilio Pujol, Seite 144.
8. Vorwort.
9. „Man macht sich über mich lustig, aber mir können diese Esel und Toren ruhig den Buckel herunter rutschen“.
10. Oder auch *rasgueado*.
11. Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts erwacht in Frankreich das Interesse an der Gitarre und der spanischen Kultur in all ihren Ausprägungen neu. Mit einem Jahrhundert Abstand kann man Luis de Briceño durchaus mit Fernando Sor (1778-1839) vergleichen, einem spanischen Komponisten und Gitarristen, der in Paris lebte und mit seinen *Folies d'Espagne* oder seinen *Seguidillas* für Gesang und Gitarre das Repertoire seines Heimatlandes herausragend vertrat.

El Cancionero de Don Luis

*„Todos se burlan de mi,
Y yo me burlo de todos,
Porque si me llaman asno
Ellos son necios y tontos.*

...

*Si tomo yo gran trabajo
En cantar letras y tonos,
Ellos me los pagan bien
En cardescudos y en oro.“*

Mit diesen Worten reagierte der zu Beginn der Regierungszeit des französischen Königs Ludwigs XIII. in Paris lebende spanische Komponist und Musiker Luis de Briceño etwas spöttisch auf die Anfeindungen und den leicht heuchlerischen Widerwillen der Franzosen gegenüber seiner „Gitarre und seinen Liedern“, ja, er machte ihnen gar eine lange Nase mit seiner Anleitung zum Gitarrenspiel nach spanischer Weise *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español*. Es handelt sich dabei um eine kleine Sammlung von Musikstücken in Tabulaturnotation für fünfchörige Gitarre; diese wurde von Briceño 1626 wahrscheinlich im Selbstverlag in Paris herausgebracht bei dem berühmten französischen Musikverleger „Pedro Ballard, impresor del Rey“. Eigentlich war dieses Unterfangen ein Ding der Unmöglichkeit: In Frankreich ein von A bis Z auf Spanisch abgefasstes Buch mit spanischen Tänzen und Liedern zu veröffentlichen,

das den französischen Musikliebhaber dazu bringen sollte, „nach spanischer Art“ ein damals dort gering geachtetes Instrument zu spielen.

Die italienische Kultur genoss seit der Zeit der Renaissance ein hohes Ansehen in Frankreich. Anders sah es hingegen mit Spanien aus, denn die Entourage des französischen Königs beäugte höchst misstrauisch alles, was aus diesem Land kam. Philipp II. hatte nämlich allzu offensichtlich die Fürsten der ultrakatholischen Heiligen Liga unterstützt und damit die Hugenottenkriege mit angefacht, die im Frankreich des ausgehenden 16. Jahrhunderts ihre tiefblutigen Spuren hinterließen. Außerhalb des französischen Hofes allerdings interessierte man sich für die von den Gestaden des Tajos kommende Kultur. So las man die kurz davor (1603) erschienene französische Übersetzung von Jorge de Montemayors *Diana*, die als Vorlage für Honoré d'Urfés Roman *Astrée* diente; die zuletzt erschienenen Werke der großen Autoren des spanischen Goldenen Zeitalters, des *Siglo de Oro*, wie Lope de Vega, Góngora oder Cervantes waren sehr begehrt und auch wenn das Erlernen einer Fremdsprache den Franzosen durchaus zuwider war, so gehörte es sich doch für den französischen „honnête homme“, den gebildeten Ehrenmann, zumindest Italienisch und Spanisch verstehen und sprechen zu können.

In diesem Kontext nahm die spanische Musik in Frankreich einen zwar bescheidenen, aber nicht unwichtigen Platz ein. Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts tanzte man am französischen Königshof die „pavane d'Espagne“, die spanische Pavane, und unter der Herrschaft Heinrichs IV. Tänze mit ursprünglich spanischen oder südamerikanischen Harmonieschemata oder „Akkordgittern“ wie die Chaconne oder die Sarabande, die auch bei Bällen der besseren Gesellschaft getanzt wurden. Um 1580 fanden sich einige spanische *villanelle* in Notenbänden mit Vokalmusik der französischen Verleger Adrian Le Roy und Robert Ballard. Später tauchen auch

in Sammlungen mit den inzwischen in Mode gekommenen *Airs de cour* spanische Stücke auf, insbesondere in den ersten Bänden der ab 1608 in Paris veröffentlichten Reihe mit *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth*. Wenn auch viele dieser spanischen Melodien in den Notenbüchern selbst französischen Komponisten zugeschrieben werden, so scheinen sich diese doch sehr gerne bei schon existierenden *timbres*, alten Melodien, ihre Anregungen geholt zu haben; diese Melodien erweisen sich in ihrer charakteristischen Kompositionsweise als echt „spanisch“, sowohl in Bezug auf den Rhythmus als auch auf die Form mit ihrer typischen Unterteilung in *estribillo* und *coplas*, d. h. in Refrain und Strophen. Dies trifft etwa zu auf die anonyme Musikweise *El baxel está en la playa*, die 1609 im zweiten Buch der *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth* veröffentlicht wurde. Man kann zudem für einige Stücke dieser Sammlung mehr oder weniger direkte Konkordanzen in zeitgenössischen Quellen ausmachen, seien es nun Handschriften oder Drucke; so kann man die Verbreitung durch hispanophile Kreise von poetischen und musikalischen Repertoires nachweisen, aus denen französische Musiker Anregungen bezogen und die diese dann an den Geschmack ihres Publikums anpassten.

Von 1610 bis 1620 erlebte Frankreich eine regelrechte hispanisierende „Modewelle“, die aber ganz offensichtlich auch leicht satirische Beiklänge hatte. Das Interesse an der spanischen Kultur war damals natürlich abhängig von den Wechselfällen der gespannten diplomatischen Beziehungen zwischen Bourbonen und Habsburgern. Die Ambitionen der spanischen Krone stellten sowohl für den französischen König Ludwig XIII. als auch für seinen Nachfolger Heinrich IV. eine große Gefahr dar, an der die Hochzeit des jungen Königs mit Ana, Infantin von Spanien, wie auch die der französischen Prinzessin Elisabeth mit dem zukünftigen spanischen König Philipp IV., die von Maria von Medici 1612

geplant und 1615 gefeiert wurden, nichts änderten. Auch wenn sich die Pariser Gesellschaft der spanischen „Mode“ unterwarf, so war doch der stolzgeschwellte Kastilier regelmäßig die Zielscheibe für Spöttereien, die das Lächerlich-Eitle seines übertriebenen Stolzes entlarven sollten. 1624 wurde am französischen Königshof ein *Ballet des Voleurs* aufgeführt, das die spanischen Ansprüche auf das Bündner Gebiet des Veltlins anprangerte, welches von höchster strategischer Bedeutung für die Habsburgermonarchie war. Das *Ballet des Fées des Forests de Saint-Germain* (1625) beinhaltete eine „Entrée des Chaconistes espagnols“, d. h. den Auftritt spanischer Chaconnekünstler, die vor den Damen des Hofes tanzten und Gitarre spielten; im selben Ballett erscheinen die Soldaten Philipps IV. als „vaillants combattants“, tapfere Krieger, die lahm oder verwachsen, „éclopés ou contrefaits“, sind. Im darauf folgenden Jahr feierte das *Ballet des Dandins* den Rückzug der Spanier aus dem Veltlin und die Standhaftigkeit der Franzosen; als „Spanier“ verkleidete Franzosen spotten hier über die Arroganz der Kastilier:

*« Bien que nous ayons changé nos pas
 En des démarches Espagnoles,
 Des Castellans pourtant nous n'avons pas
 Les humeurs ny les paroles:
 Et ceux qui comme nous sont vaillans & courtois,
 Ne scauroyent estre que François... »*

*(„Obwohl wir unsere Schritte | in ein spanisches Stolzieren verwandelt haben, |
 Haben wir von den Kastiliern weder | Die Launen noch die Worte: | Und diejenigen,
 die wie wir tapfer & höfisch sind, | Können nur Franzosen sein...“)*

Einige Intrigen, in die Spanien mehr oder weniger verstrickt war, involvierten hoch stehende Persönlichkeiten des französischen Hofes, so auch den eigenen Bruder des Königs, Gaston von Orléans, der ein unverbesserlicher Verschwörer war. Dieser hatte einigen Anteil an den Komploten und selbst Königin Anne wurde verdächtigt, heimlich mit ihrem Heimatland in Verbindung zu stehen.

In diesem Gesamtkontext veröffentlichte Luis de Briceño 1626 seine Anleitung *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español*. Briceño stammte wahrscheinlich aus Galizien und war zu diesem Zeitpunkt in Paris schon wohl etabliert. Aus seiner Ehe mit der Französin Anne Gaultier hatte er einen 1622 geborenen Sohn; ein zweiter kam 1627 zur Welt. Er unterhielt Verbindungen zu einflussreichen, am französischen Hofe verkehrenden Persönlichkeiten wie z. B. Bernard de Vignolles, dem Feldmarschall Ludwigs XIII. oder zu der mit Charles d'Escoubleau, Marquis de Sourdis, verheirateten Jeanne de Montluc. Der *Método* ist mit einer Widmung an die geheimnisvolle „Señora de Chales“¹ versehen, zusammen mit zwei auf Spanisch verfassten, an Briceño gerichteten Gedichten: das erste stammt aus der Feder von Barthélemy Du Pré, dem königlichen Ratgeber im „Grand conseil du roi et Maître des Requêtes“; das zweite ist mit „Señor Franquetot“ unterschrieben - vielleicht handelt es sich um Robert de Franquetot (1600-1666), Grundherr von Coigny, ein Mitglied des französischen Kronrates wie auch Vorsitzender und *Lieutenant général* des *Présidial*, des Gerichtshofes der normannischen Halbinsel Cotentin, bevor er seinem Vater als Präsident des *Parlement de Rouen*, des im vorrevolutionären Frankreich obersten Gerichtshofes der Normandie, im Amte nachfolgte. Man kann Briceños Ankunft in Frankreich jedoch auf spätestens 1614 datieren, wie ein aus seiner Feder stammendes Sonett beweist, das in dem Notenbuch eines

gewissen Sieur de Moulère² auftaucht, eines Edelmannes aus der Gascogne und Amateurmusikers, der Briceño wahrscheinlich in die spanischfreundlichen Kreise der französischen Hauptstadt eingeführt hat. Damals waren die Vorbereitungen zu den Festlichkeiten anlässlich der von Maria von Medici arrangierten „spanischen“ königlichen Hochzeiten in vollem Gange. Es ist übrigens möglich, dass Briceño von den diesen Eheschließungen vorausgehenden diplomatischen Missionen des spanischen Unterhändlers, des Herzogs von Pastrana, profitierte und schon 1612 in Paris eintraf, als die königlichen Heiratspläne im April jenes Jahres mit einem grandiosen Fest auf der Pariser *Place Royale*, der heutigen *Place des Vosges*, besiegelt und gefeiert wurden.

Briceño war mit seiner *Método* einer der ersten Spanier nach Juan Carlos Amat (*Guitarra española y vandola*, 1596) und Juan Aranies (*Libro segundo de tonos y villancicos... con la cifra de la guitarra española a la usanza romana*, 1624)³, der eine Tabulatur für „fünfhörige“ Gitarre (sog. „órdenes“) benutzte. Briceños fünf Chöre hatten nur eine einzige einfache Saite, die vier anderen wurden unisono gedoppelt, nach einer eher in Italien als in Spanien gebräuchlichen Technik, bei der die Saiten in der Oktave gedoppelt werden konnten und somit zu einem breiteren Klangspektrum des Instrumentes beitrugen. Wenn man den Einleitungsstücken der Notensammlung Glauben schenken will, so war die fünfhörige Gitarre in Frankreich zwar bekannt, aber nicht sehr beliebt und Briceño wollte ihr sicher in Paris zu mehr Ansehen verhelfen mittels eines volkstümlichen Repertoires, dessen Anziehungskraft durch ein einfaches Tabulatursystem erhöht werden sollte. Mit seiner Widmung für die „Señora de Chales“ buhlte Briceño um die Gunst des französischen Publikums, und pries dabei mit etwas zu viel Eifer die unzähligen positiven Eigenschaften seiner Gitarre, eines unübertroffenen Instrumentes („*un*

instrumento el más favorable para nuestros tiempos que jamás se vio“ [das günstigste Instrument für unsere Zeit, das es je gegeben hat]), das gefällig, beruhigend und aufmunternd wirkt und sogar heilende Wirkung für verstörte Seelen zeigt... Weniger kapriziös und empfindlich als die Laute, dafür aber einfacher zu reparieren und zu stimmen, ist die Gitarre laut Briceño bei jedem Anlass ideal zum „Singen, Spielen, Tanzen⁴, Springen, Laufen und zum mit den Füßen Stampfen“. Und um die außergewöhnliche Güte seines Instrumentes noch besser hervorzuheben, unterstreicht der Komponist, dass Könige, Fürsten und Edelleute die Gitarre der edlen Laute bei Weitem vorziehen („*Reyes, príncipes y caballeros dexan la guitarra por el Laud, como dexan el Laud por la Guitarra*“)⁵: Auf diese Weise sollen endlich die Kritiker zum Schweigen gebracht werden, die sich immer noch über die „*guitarra y de su són*“, über die Gitarre und ihren Klang lustig machen; diese Einstellung wird auch angeprangert in der bissigen *Romançe hecho por el Señor Luis contra los que se burlan de su guitarra y de sus cançiones* („*Todos se burlan de mi*“) [Von Señor Luis gefertigte Romanze gegen diejenigen, die über seine Gitarre und seine Lieder spotten], die das Schlussstück der Sammlung bildet.

Zu diesen Kritikern gehörte Pierre Trichet, der sich über das Gitarrenspiel der Spanier mit folgenden Worten entrüstete: [Sie spielen mit] „tausend ebenso grotesken und lächerlichen Gesten und Körperbewegungen wie ihr Spiel seltsam und konfus ist“. Er verachtete die Begeisterung einiger seiner Landsleute für die Gitarre, Rivalin der noblen Laute, für ihn blieb die Laute „das eigentliche und vertraute Instrument der Franzosen“ und „das gefälligste aller Musikinstrumente“ (*Traité des instruments de musique*, Handschrift, um 1640). Marin Mersenne beschrieb zur gleichen Zeit etwas sachlicher die Eigenheiten des Instrumentes, er lobte die *Rasgado*–Spieltechnik sowie deren rhythmische und klangliche

Möglichkeiten und stellte die verschiedenen Notationssysteme vor, insbesondere das des „Seigneur Louys“ (*Harmonie universelle*, 1636).

Briceños ganz spezielles und heute teilweise immer noch rätselhaftes „*en çiffras*“-System unterscheidet sich etwas von den sonstigen Tabulatur- oder *Alfabeto*-Notationen, die man in Italien oder Spanien verwandte. Grundsätzlich ähnelt Briceños Notation der französischen Tabulatur mit einem Buchstabensystem, das die Fingerstellung der linken Hand auf dem Griffbrett mit Bündeln angibt (*a* = nicht gegriffener Chor; *b* = erster Bund; *c* = zweiter Bund usw.). Diesem System zufolge bietet Briceño sechzehn Dur- und Mollakkorde oder Akkordpositionen, die seiner Meinung nach ausreichen zur Begleitung jeglichen Stückes „nach spanischer Art“ im *Rasgueado*-Stil, das heißt durch Schlagen der Akkorde (im Gegensatz zum gezupften, melodischeren und kontrapunktischen *Punteado*-Stil). Jeder Akkord wird durch ein Zahlzeichen (von 1 bis 9) oder ein charakteristisches Zeichen (über 9 hinaus) angegeben, die dem Gitarristen im Verlauf des Stückes den zu schlagenden Akkord anzeigen. Die Schlagrichtung wird dabei durch zwei Notenzeichen verdeutlicht, nämlich eine ganze Note für den Abwärts- und eine halbe Note für den Aufwärtsschlag⁶. Die Tabulatur wird durch eine kurze Anleitung zum korrekten Stimmen der fünf Gitarrenchöre vervollständigt („*método para templar la guitarra*“).

Briceños Werk erscheint als regelrechtes Manifest des „spanischen Stils“ in der Instrumentalbegleitung, der Verfasser möchte diesen auch gerne pädagogisch-didaktisch in die Praxis umsetzen (zum Gebrauch der schon erwähnten „Señora de Chales“?) mit etwa vierzig kurzen Instrumentalstücken wie auch Stücken für Gesang und Gitarrenbegleitung. Briceño hat in seinem *cancionero*, einem veritablen Liederbuch, etwa zehn rein instrumental gehaltene, volkstümliche

Tänze zusammengetragen sowie achtundzwanzig Vokalstücke, für die er allerdings nur eine knappe Begleitung notierte, dazu noch einige Rhythmusangaben und die spanischen Texte in Versform. Da die Melodien selbst hier nicht notiert sind, müssen sie den Musikern bekannt gewesen sein, was wiederum auf eine signifikante Verbreitung der alten spanischen *timbres*, der Melodien eben in den gebildeten Kreisen oder unter den Zuschauern der spanischen, bei der Pariser Foire Saint-Germain auftretenden Komödianten schließen lässt, die zu dieser Zeit nur mäßigen Erfolg hatten⁷.

Der größte Teil von Briceños Repertoire basiert auf ganz gewöhnlichen spanischen Tänzen. Abgesehen von den Volkstänzen mit Harmonieschemata und einer festen musikalischen Struktur, die manchmal auf *timbres* basieren, wie z. B. die *Españoteta*, die *Zaravanda*, dazu verschiedene *Chaconas*, *Folias* und *Seguedillas* oder auch einen *Dança de la Hacha* – ebenfalls zu finden in dem berühmten, am französischen Königshof getanzten „Branle de la torche“⁸ –, sind weiter noch noble Kunztänze wie die *Pavanas* oder *Gallardas* verzeichnet. Die zwölf „*Pasacalles contenidos en la Guitarra*“, die der Komponist diversen *letrillas*, *romances*, *cançiones* oder anderen Texten mit erzählendem oder theatralischem Inhalt zuordnet, bestehen aus kurzen Harmoniezellen, zu denen man „alle möglichen spanischen oder französischen Lieder singen kann, seien sie nun ernsthaft oder spritzig“ („*con ellos se cantaran toda suerte de tonos Españoles y Françeses graves y agudos*“), zuweilen nach Tanzrhythmen, und bieten so eine Vorlage für Improvisationen, insbesondere bei Theateraufführungen. Dies trifft auf „*Que tenga yo a mi mujer*“ - *Consideraçiones y preçeptos de un casado*) zu, auf die „Rücksichtnahmen und Pflichten eines verheirateten Mannes“, die auf die Melodie von „*sesto pasacalle*“ gesungen werden. Einige Bezüge zu Frankreich und zur französischen Kultur sind geschickt in die

Sammlung eingebaut: so z. B. eine *Cançion a la Reyna de França*, in der die Ankunft Anna von Spaniens, genannt von Österreich, in Bordeaux anlässlich ihrer Vermählung mit Ludwig XIII. (1615) beschrieben wird; es handelt sich um eine *Çaravanda francesa*, eine französische Sarabande. Die Sammlung beginnt mit einem *Tono francés* (einer „französischen Weise“), welche vielleicht auf einer bisher nicht identifizierten französischen Melodie beruht, auch wenn der Text auf Spanisch ist (*Ay amor loco*). Es soll auch daran erinnert werden, dass auf die zwölf *Pasacalles* alle möglichen spanischen oder französischen „*tonos*“ gesungen werden konnten: Soll man dies als Appell Briceños an das französische Theater verstehen, das wie sein spanisches Pendant auf musikalische Einschübe ganz versessen war?

Für den heutigen Musiker besteht eine der größten Schwierigkeiten in dem völligen Fehlen der Melodien. Hoffnung besteht, dass man in zeitgenössischen Quellen, die mehr oder weniger mit Briceños „Version“ übereinstimmen, noch entsprechende Spuren finden kann; diese Fassung ist ganz knapp notiert oder auch nur als *timbre* angedeutet. Die Mitglieder des Ensembles *Le Poème Harmonique* haben sich daher dieser großen Herausforderung gestellt und haben diverse gedruckte oder handschriftliche, in Spanien wie im sonstigen Ausland befindliche Quellen untersucht, um mittels mit großer Geduld unternommener Analysen und Bearbeitungen, aber auch Improvisationen, diese so überaus reiche musikalische Anthologie des spanischen *Siglo de Oro* wieder auferstehen zu lassen. Die Musiker haben zusätzlich zu Briceños eigenen Stücken noch aus unterschiedlichen Handschriften entnommene Vokalwerke – *tonos humanos* und *villancicos* – sowie Tänze hinzugefügt (Näheres dazu S. 22).

Auch wenn Briceños *Método* nicht viele Nachahmer bei seinen französischen Zeitgenossen gefunden zu haben scheint, so hat doch offensichtlich ein Komponist

Anregungen daraus bezogen: Étienne Moulinié (1599-1676) hat 1629 in seinem dritten Buch mit *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare* tatsächlich einige in Gitarrentabulatur notierte Musikstücke verzeichnet, statt der zur Begleitung der Lieder üblichen Lautentabulatur, auf Französisch wie in anderen Sprachen. Diese Gitarrentabulatur ist mit der Briceños verwandt und im gleichen *Rasgueado*-Stil gehalten; sie wird hier verwendet für fünf spanische und fünf italienische Weisen, dann noch für ein Lied aus der Gascogne wie auch für einen Dialog auf Französisch („Souffrez beaux yeux pleins de charmes“), die satirische Darstellung der verzweifelten und ein wenig lächerlichen Annäherungsversuche eines Spaniers, dem die französische Angebetete einen Korb gibt. Das Ganze bedient sich der Harmoniestruktur der als *La Folia* bekannten Melodie...

Briceños *Cancionero* stellt ein einzigartiges Zeugnis einer in Frankreich eher marginal gebliebenen Musikpraxis dar und knüpft an die spanische und italienische Tradition der fünfchörigen Gitarre an, die in der Hauptsache nur zur Begleitung von Gesangsstücken verwendet wurde. In der Mitte des 17. Jahrhunderts gelang es dem Instrument, welches die qualitätvolle Arbeit der französischen Lautenmacher, darunter vor allem die der berühmten Lautenmachermacherfamilie Voboam aufgewertet hatte, die ihm eigenen Vorzüge unter Beweis zu stellen durch ein passenderes Instrumental-Repertoire, bei dem sich der „geschlagene“ *Rasguedo*- und der „gezupfte“, etwas melodischere *Punteado*-Stil harmonisch miteinander verbinden. Nach und nach gelang der fünfchörigen Gitarre der Durchbruch in den wichtigsten musikalischen Kreisen; zu diesem Erfolg trugen Berufsmusiker wie François Martin bei, Hofmusiker von Gaston und später von Philipp I. von Orléans, dem Bruder und Sohn von Ludwig XIII., oder der Italiener Francesco Corbetta, der um 1650 von Mazarin als Gitarrenlehrer für Ludwig XIV. bestellt

wurde; letzterem hat er auch den zweiten Teil seines Werkbandes *La Guitare royalle* (1674) gewidmet und dem Instrument auf diese Weise den ihm gebührenden noblen Rang verschafft.

THOMAS LECONTE

Centre de musique baroque de Versailles

Übersetzung aus dem Französischen von Hilla Maria Heintz

1. Siehe Daniel Devoto, „Sur le séjour de Briceño à Paris“, *Revue de musicologie*, 51 (1965), S. 147.
2. *Vida y Muerte de los Cortesanos..., por el señor de Mouleres, cavallero Gascon...*, Paris, G. Robinot, 1614.
3. Die schreibfreudigeren italienischen Komponisten haben zahlreiche *Alfabeto*-Tabulaturen für die *chitarra spagnola* hinterlassen; diese wurden in der Hauptsache zwischen 1610 und 1630 in in Venedig, Rom, Neapel und Florenz verlegten Sammlungen mit Vokalwerken veröffentlicht.
4. Briceño benutzt hier zwei Begriffe, „*danzar*“ und „*bailar*“, zur Unterscheidung des höfischen Tanzes (*danza*) vom volkstümlichen Tanz (*baile*).
5. Vielleicht kann man darin eine Anspielung auf die Lektionen sehen, die Briceño, wie behauptet wird, Ludwig XIII. gab: Siehe Emilio Pujol, „Significación de Juan Carlos Amat en la historia de la guitarra“, *Anuario Musical Español*, V (1950), S. 144.
6. Siehe M. June Yakeley und Monica Hall, „El estilo castellano y el estilo catalán : an introduction to Spanish guitar chord notation“, *The Lute*, 35 (1995), S. 28-61.
7. Siehe Jules Mathorez, „Notes sur l’infiltration des Espagnols en France aux XVII^e et XVIII^e siècles“, *Bulletin hispanique*, 34/1 (1932), S. 34-35.
8. Insbesondere von Thoinot Arbeau (*Orchésographie*, 1589) und Michael Praetorius (*Terpsichore*, 1612) überliefert.

Quellen

Um Luis de Briceños Repertoire wieder aufleben zu lassen, mussten alle europäischen Quellen mit spanischer Musik erfasst werden. Dies auch, um die rhythmischen Unzulänglichkeiten gewisser Stücke zu korrigieren oder um Ursprungsmelodien rekonstruieren zu können, dort, wo dies über die Harmoniezelle der Gitarrenakkorde nicht möglich war. Außerdem sollte das musikalische Porträt so abgerundet werden, zusätzlich zu den von Briceño vorgegebenen *timbres*.

Villano: *El cavallo del marqués / Al Villano se le dan* (LUIS DE BRICEÑO)

Luis de Briceño gibt hier den Originaltext des *villano* (*Al Villano se le dan/ la cebolla con el pan*) an, eines sehr alten *timbres*, zu dessen Neuvertonung jeder Verfasser neue Strophen hinzufügte. Carballo bezeichnet es schon 1602 in *El cisne de Apolo* als „letra vieja“. Die Bezüge zum Text des *villano* bestehen auch im Theaterschaffen dieser Zeit (Cervantes, Lope de Vega, Calderón), sind aber in den musikalischen Quellen selten. Den Dorftanz - „el Villano, o las zapatetas“, wie Juan de Esquivel de Navarro ihn aufgrund der Fußbewegungen bezeichnet - findet man auch als Parodie bei Salinas (*De musica*, 1577): „Al Villano se lo dan / la ventura con el pan“ oder bei Augustin de Rojas (*Viaje entetenido*, 1603): „Hoy al hombre se le dan / A Dios vivo en cuerpo y pan“.

Pasacalle: *Que tenga yo mi mujer* (LUIS DE BRICEÑO)

Im Unterschied zu den meisten spanischen Tänzen des 17. Jahrhunderts (*españolleta, folia, hacha, maricapalos, canarios...*), hat die *pasacalle* keine feste Struktur und verändert sich je nach Ort, Zeit und Anlass. Sie kann harmonisch wie auch

rhythmisch modulieren (siehe Bartolotti): Der Begriff "pasacalle" ist im Sinne Maurice Esses zu verstehen (in *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, Stuyvesant, New York, Pendragon Press, 1992), als Synonym für „ritornelli“. Im 17. Jahrhundert bildet er die freie, harmonische Grundlage für die Improvisation durch die Gitarristen und Sänger während des Szenenwechsels bei Theateraufführungen. Briceno selbst gibt seine „*regla para saver todas las entradas de teatro como son passacalles, los quales son necesarios para cantar toda suerte de letrillas y romançes graves*“ und bietet zwölf *pasacalles*, davon ist hier die *sesto pasacalle* eingespielt.

Jácara: *Para tener Nochebuena* (ANONYM)

Dieses Stück ist die freie Bearbeitung eines Textes über die Geburt Christi (*Letras, que se han de cantar en los Maytines de Natividad, en la Yglesia Real de S. Cayetano de Clerigos Reglares este ano de 1712*, Madrid, Iglesia de San Cayetano) auf eine in der Biblioteca Nacional in Madrid aufbewahrte *Jácara* (Handschrift M. 1262, *Libro de Tonos humanos* 1656).

Tono françes: *Ay amor loco* (LUIS DE BRICEÑO)

Unserer Kenntnis nach besteht keine Verbindung mit diesem *timbre*, dessen Titel „tono frances“ sowie die nachfolgende Anmerkung „palabras españolas“ auf eine original französische Melodie oder eine Melodie von französischer Art verweisen könnten, zu der Briceño Strophen hinzugefügt oder noch hinzu komponiert hat.

Tono humano: *Lloren mis ojos* (ANONYM)

Die Handschrift *Libro de Tonos humanos*, Madrid, Biblioteca Nacional, ms. M

1262, aus der dieses Musikstück entnommen ist, ist eine aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammende Musiksammlung, die Diego Pizarro, Sopranist und Kopist am Kloster Carmen Calzado in Madrid, dortselbst zwischen dem 3. September 1655 und dem 3. Februar 1656 zusammengestellt hat. Insbesondere enthält sie Stücke von Matteo Romero sowie der Portugiesen Manuel Correa und Bernardo Murillo, beide Karmelitermönche und in dieser Sammlung am häufigsten vertretene Komponisten.

Españoleta (LUIS DE BRICEÑO)

Montesardo, Ricci, Sanz, Ribayaz: Es gibt unzählige Versionen der *españoleta* in handschriftlichen wie auch gedruckten Quellen von ihrem wahrscheinlich ersten Auftauchen 1581 in Fabritio Carosos *Il Ballarino* an. Italienische Musiker hatten sie als „alte Weise nach spanischer Art“ übernommen und sie fand in ganz Europa Verbreitung, so auch in Spanien selbst in den Tabulaturen Francisco Gueraus 1694, um nur bei dem 17. Jahrhundert zu bleiben. Briceño notiert seine Fassung in einem Akkordschema, zu dem er das *alfabeto* angibt.

Romanze: *Ay ay ay, todos se burlan de mi* (LUIS DE BRICEÑO)

Als Gegenantwort geschrieben für „die, die seine Gitarre und seine Lieder verspotten“, beschließt dieses autobiografisch gefärbte Stück Luis de Briceños Sammlung; es charakterisiert wunderbar die Persönlichkeit des Komponisten, eines sarkastischen Spötters und Provokateurs. Briceño gibt an, dass es auf das *timbre* von *Ay Ay Ay* gesungen werden soll; wir haben hier die Melodie aus der Handschrift M 1262 der Biblioteca Nacional in Madrid (*Libro de Tonos humanos* 1656) ausgewählt.

Villancico: *No soy yo* (ANONYM)

Ein Auszug aus dem in der Universitätsbibliothek Uppsala aufbewahrten *Cancionero de Upsala* [sic], einer der wichtigsten Quellen der spanischen Musik im 16. Jahrhundert. Es wurde 1556 in Venedig unter dem Titel *Villancicos de diuersos Autores, a dos, y a tres, y a quatro, y ya a cinco bozes agora nuevamente corregidos. Ay mas ocho tonos de Canto llano, y ocho tonos de Canto de Organo para que puedam aprovechar los que a cantar començaren. Venetiis, Apud Hieronymum Scotum, MDLVI* veröffentlicht.

Tono humano: *Ay, qué mal* (LUIS DE BRICEÑO)

Über und von Francisco Berxès ist heutzutage außer den in der Handschrift *Gayangos* enthaltenen Stücken nichts bekannt (diese Handschrift ist eine der seltenen musikalischen Quellen für das Theater im 17. Jahrhundert), so auch dies hier eingespielte, das eine überaus reiche, ja schier exzessive Chromatik entfaltet. Der katalanische Musikwissenschaftler Felip Pedrell i Sabaté hat sie mit Recht als „geniale chromatische Innovationen“ bezeichnet.

Sarabande: *Andalo sarabanda* (LUIS DE BRICEÑO)

Auch wenn die Sarabande im Europa des 17. Jahrhunderts ein weit verbreiteter Tanz ist, so ist die von Briceño hier notierte doch ganz selten, denn es handelt sich um eine auf ihren Originaltext gesungene Sarabande. Die ersten *zarabandas* werden erstmals in Lateinamerika im 16. Jahrhundert erwähnt (Fernando Guzmán Mexía, Panama, 1539) und wurden auch gesungen, aber die spanischen Quellen zeigen die anschließende, allseits bekannte Entwicklung vom gesungenen Lied zum Instrumentaltanz. In den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts findet

die Sarabande Eingang in Frankreich, verliert dort ihr rasches Tempo und ihren subversiven Charakter (in Spanien wird sie 1583 aus dem Repertoire verbannt wegen ihres obszönen Anstriches; dieses Verbot wird insbesondere durch die Übernahme unterschiedlicher Benennungen umgangen: *La Endiablada*, *El Desafio*, *La Mascarilla*, *La Marigalleta*).

Pasacalle (LUIS DE BRICEÑO)

Da Briceños Sammlung keine *Punteado* – Spielweise seiner Stücke vorsieht, haben wir seine *Pasacalles* nach bestimmten Variationen von Gaspar Sanz aus dessen Leitfaden *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674) bearbeitet.

Gaitas (ANONYM)

Die *gaita* (span. für Dudelsack) erscheint in vielen gedruckten und handschriftlichen Tabulaturen für Gitarre und Harfe aus der Barockzeit (*Gaita francesa*, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. M. 816; *Gaita Gallega*, E: Bbc Ms. M. 741; Ribayaz, Huete usw.). Sie geht zurück auf das Mittelalter (*Istanpitta Ghaetta*) als Imitationsprinzip des Dudelsackes.

Danza de la Hacha (LUIS DE BRICEÑO)

Briceño gilt als erste bekannte Quelle für die *Danza de la Hacha* und auch als einzige, bei der der Text erhalten ist (*Tu la tienes Pedro/La tu mujer prenada*). Gaspar Sanz (um 1640 – ca. 1710) und Lucas Ruis Ribayaz (um 1626 – ca. 1667) nehmen das Thema genau gleich wieder auf, dies ist auch bei anderen, späteren Handschriften der Fall.

Canario (ANONYM)

Der *canario* ist in der musikalischen Literatur bekannt seit Pisador (1552), Negri (1602), Barbeta (1585) und selbstverständlich in der Literatur für fünfschörige Gitarre. Horozco zufolge (*Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611) soll er eine Art *saltarello gracioso* sein, der von den Kanarischen Inseln stammt. Da es sich um einen reinen Tanz handelt, gibt Briceño keinen *canario* in seiner Sammlung an. Wir haben daher für diese Einspielung einen *canario* für Violine ausgewählt, der in einer 1659 angefertigten, in der Madrider Biblioteca Nacional aufbewahrten Handschrift entdeckt wurde (M. 2618).

Villancico: Vienteçillo murmurador (LUIS DE BRICEÑO)

Auch da handelt es sich um eine alte Weise, ein *timbre*, das regelmäßig wiederauftaucht: So im *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli* in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts oder in einer für Maria von Spanien im Kloster der Descalzas Reales in Madrid um 1590 herum aufgeführten *comedia*, wie auch bei Briceño 1626 in einer homophonen, für Gitarre und Gesang bearbeiteten Fassung. Wir haben uns für die Medinaceli-Fassung entschieden, die wohl auch das Original ist; sie ist etwas altertümlicher in ihrer Komposition, aber auch harmonisch gesehen vollständiger.

Spanische Weise: El baxel esta en la playa (ANONYM)

Der berühmte Lautenist und Verleger Gabriel Bataille hat 1609 *El baxel esta en la playa* in Lautentabulatur notiert (*Airs de différents auteurs, mis en tablature de luth par Gabriel Bataille*, zweites Buch); er übernimmt die überlieferte Strophen-Refrain-Struktur (*copla-estribillo*) des *villancico* und gibt ein Musterbeispiel für

diese spanischen *timbres* aus anonymer Feder, die in Frankreich bearbeitet und gedruckt wurden (manchmal sogar unter Angabe des Namens eines französischen Komponisten). Sie zeugen von der Begeisterung für die spanische Musik zur damaligen Zeit.

Folia: *Serrana si vuestros ojos* (LUIS DE BRICEÑO)

Die symbolträchtige *Folia* ist im 17. Jahrhundert eines der am häufigsten verwendeten Themen, aber nur Briceño verzeichnet die gesungenen Texte dieses *timbre*, dessen erste Quellen auf den Portugiesen Vicente und den Spanier Sanchez de Badajoz im 16. Jahrhundert zurückgehen- die *Folia* wird damals auf den Theaterbühnen gesungen. Im 17. Jahrhundert breitet sich das *timbre* unter der Bezeichnung „Folies d’Espagne“ über ganz Europa aus, wo es bis ins 18. Jahrhundert populär bleibt (Vivaldi 1705, Lambranzi 1716, C. P. E. Bach 1778); im 19. und 20. Jahrhundert kommt es schon seltener vor und zwar in Form von Instrumentalvariationen (Rachmaninow 1932). Briceño scheint 1626 der einzige gewesen zu sein, der sowohl das *timbre* als auch die Textstrophen der *Folia* angegeben hat.

Seguidilla: *Dime que te quexas* (LUIS DE BRICEÑO)

Die *Seguidilla* erscheint in Quellen aus dem 17. und 18. Jahrhundert: Im in der Bayerischen Staatsbibliothek in München aufbewahrten *Cancionero de la Sablonara* und bei Juan Hidalgo, dann regelmäßig in der spanischen *zarzuela* bis zum 20. Jahrhundert. Juan Carlos Amat beschreibt sie 1596 in seiner Abhandlung *Guitarra española y vandola*, Cervantes und seine Zeitgenossen bezeichnen sie als sinnlichen und lebhaften Paartanz, aber Briceño scheint 1626 der erste zu sein, der ihre

musikalische Struktur angibt. Seine sehr leichten „*seguidillas muy faciles*“ ähneln den getanzten und gesungenen *seguidillas* von Miguel y Yrol (*Reglas y advertencias generales* 1754) sowie den traditionellen *seguidillas*, die auch heutzutage noch in manchen Teilen der Kanarischen Inseln gesungen werden.

1. Villano – *El caballo del marqués &
Al Villano se le dan*

*El caballo del marqués
Cojo, manco y rabón es.*

Es cojo, manco y rabudo,
Y en el espinazo un nudo;
Dicen que su amo es cornudo,
Conmigo lo probaréis.

Dicen comerá en un día
Cuanto se muele un molino,
Y, metido en un camino,
A palos le llevaréis.

*Al villano, ¿que le dan?
La cebolla con el pan.*

Al villano testa[r]udo
Danle pan y azote crudo;
No le daban otra cosa
Sino la mujer hermosa,
Pero pobre y virtuosa,
Para vivir con afán.

El villano, si es villano,
Danle el pie, toma la mano;
Vive contento y ufano
Cuando a visitarle van.

1. Villano – *Le cheval du marquis &
Au paysan, que lui donne-t-on*

*Le cheval du marquis
Est bancal, boiteux et sans queue.*

Il est bancal, boiteux et pourvu d'une longue queue
Et sur l'échine il a un nœud;
On dit que son maître est cocu,
Avec moi vous pourrez le confirmer.

On dit qu'il mangera en un jour
Tout ce qui peut se moudre dans un moulin.
Et puis sur le chemin,
Vous le ferez marcher à coups de bâton.

*Au paysan, que donne-t-on?
De l'oignon avec du pain.*

Au vilain, quand il est têtù,
On donne du pain et des coups cruels;
On ne lui donne pas autre chose,
Sinon une belle femme,
Mais pauvre et vertueuse,
Pour vivre dans la peine.

Le paysan, s'il est vraiment paysan,
On lui donne un [coup de] pied, il prend la main;
Il se montre heureux et de bonne humeur,
Quand on lui rend visite.

1. Villano – *The marquis's horse &
What do they give the peasant*

*The marquis's horse
Is lame, maimed and bob-tailed.*

He is lame, maimed, and thick-tailed,
And on his back he has a hump
They say his master's a cuckold;
With me you can confirm it.

They say he can eat in a day
As much as a mill can grind,
And when he's on the road,
You have to beat him with a stick.

*What do they give the peasant?
An onion and a hunk of bread.*

To the hard-headed peasant
They give bread and cruel lashes;
They give him nothing else,
Except a lovely wife,
But poor and virtuous,
For a life of toil.

The peasant, if he is truly a peasant,
They give him a kick, and he takes their hand;
He shows himself to be contented and cheerful,
When they call on him.

1. Villano – *Das Pferd des Marquis &
Was gibt man dem Bauern?*

*Das Pferd des Marquis
Lahmt und ist ein alter, schwanzloser Klepper.*

Es lahmt und ist ein alter, langschwänziger
Klepper
Und hat einen Höcker auf dem Rückgrat.
Man sagt, dass sein Besitzer ein Hahnrei ist;
Mit mir könnt Ihr das belegen.

Man sagt, dass es an einem Tag
Alles frisst, was in einer Mühle gemahlen wird,
Und wenn man es auf den Weg bringt,
Müsst Ihr es mit einem Knüppel antreiben.

*Was gibt man dem Bauern?
Eine Zwiebel mit einem Stück Brot.*

Dem gemeinen Dickkopf
gibt man Brot und brutale Peitschenhiebe.
Man gab ihm nichts anderes
Als eine schöne,
Aber auch arme und tugendhafte Frau,
Um in Mühsal zu leben.

Dem Bauern, wenn er bäurisch ist,
Gibt man einen Fußtritt, er aber nimmt einem
die Hand.
Er lebt glücklich und zufrieden mit sich selbst,
Wenn man ihn besucht.

2. Pasacalle – *Que tenga yo mi mujer*

Que tenga yo a mi mujer
 Conforme mi estado y ser,
 Y todo salga de mí,
Eso sí, eso sí, eso sí.

Pero que ande muy galana,
 Hoy bien y mejor mañana,
 Sin saber quién se lo dio,
Eso no, eso no, eso no.

Que tenga por confesor
 A fray santo hombre mayor,
 Y lo quiera como a mí,
Eso sí, eso sí, eso sí.

Pero que mozo le tenga,
 Y que de continuo venga
 A fingir que la absolvió,
Eso no, eso no, eso no.

Que vaya en mi compañía
 A ver comedia algún día,
 Porque licencia la dí,
Eso sí, eso sí, eso sí.

Pero que ella, disfrazada,
 Vaya en traje de mudada
 Con la vieja que buscó,
Eso no, eso no, eso no.

[...]

2. Pasacalle – *Que j'aie soin de ma femme*

Que j'aie soin de ma femme
 Selon ma vie et ma condition,
 Et que tout lui vienne de moi.
Ça, oui...

Mais qu'elle se promène élégante,
 Bien parée aujourd'hui et encore mieux demain,
 Sans que je sache qui lui a donné de tels habits,
Ça, non...

Qu'elle ait pour confesseur
 Un religieux, âgé et saint homme,
 Et qu'elle l'aime tout comme moi,
Ça, oui...

Mais qu'elle en ait un, jeune,
 Et que continuellement il vienne
 Feindre qu'il l'a absoute,
Ça, non...

Qu'elle aille un jour,
 Avec mon accord, et en ma compagnie,
 Voir quelque comédie,
Ça, oui ...

Mais que, déguisée, vêtue de sorte
 Qu'elle soit méconnaissable, elle s'en aille
 Avec la vieille qui est venue la chercher,
Ça, non ...

[...]

2. Pasacalle – *That I should take care of my wife*

That I should take care of my wife
 In accordance with my life and station,
 That everything should come from me,
Yes, to that I say yes!
 But that she should be splendidly dressed,
 Elegant today and more so tomorrow,
 Without my knowing who gave her these clothes,
No, to that I say no!

That she should have as a confessor
 A friar, an aged and holy man,
 And be fond of him as she is fond of me,
Yes, to that I say yes!
 But that she should have a young one,
 Who is continually coming here,
 Pretending to have absolved her,
No, to that I say no!

That she should go some day,
 In my company, and by my leave,
 To see a comedy,
Yes, to that I say yes!
 But that she should go, in disguise,
 Dressed so that she is unrecognisable,
 With the old woman who came to fetch her,
No, to that I say no!

[...]

2. Pasacalle – *Dass ich meine Frau versorge*

Dass ich meine Frau versorge
 Nach meinem Stand und meinem Leben,
 Und dass alles von mir kommen soll:
Das ja, das ja, das ja!
 Aber dass sie sehr elegant gekleidet
 herumspaziert,
 Heute schön gewandet und morgen noch
 schöner,
 Ohne dass ich weiß, von wem dies alles stammt:
Das nein, das nein, das nein!

Dass sie als Beichtvater
 Einen alten Mönch, einen frommen Mann hat
 Und dass sie ihn wie mich liebt:
Das ja, das ja, das ja!
 Aber dass sie einen jungen [Beichtvater] hat
 Und dass dieser ständig
 Vorgibt, dass er ihr die Absolution erteilt hat:
Das nein, das nein, das nein!

Dass sie eines Tages mit mir
 Irgendeine Komödie anschaut,
 Weil ich es ihr gestattet habe:
Das ja, das ja, das ja!
 Aber dass sie maskiert
 Und verkleidet
 Zur alten Kupplerin geht:
Das nein, das nein, das nein!

[...]

Que la visite mi amigo
Siendo de ello yo testigo,
Porque permisión le dí,
Eso sí, eso sí, eso sí.
Pero, viendo lo que pasa,
Vaya mi amigo a mi casa
Cuando estoy ausente yo,
Eso no, eso no, eso no.

[...]

Que tenga yo a mi mujer...

3. Jácara – *Para tener Nochebuena*
Jácara al nacimiento

Para tener nochebuena
En el portal, zagalejos,
Haya la de Dios es Cristo.
Lindo, bueno, bueno, lindo.

La historia de ese chiquillo
Que es león,
 Es un cordero,
Lo cierto es lo que yo digo,
 Lo que yo digo es lo cierto.

Lindo, bueno, bueno, lindo...

Jacarilla tengamos,
 Jacarilla empecemos,
Pues instrumento no falta
Cuando acompaña el estruendo
Del Cierzo, que helado silba;

Que mon ami lui rende visite,
En ma présence,
Parce que je le lui ai permis,
Ça, oui ...
Mais, voyant ce qui se passe,
Que mon ami vienne chez moi
Quand j'en suis absent,
Ça, non ...

[...]

Que j'aie soin de ma femme ...

3. Jácara – *Pour célébrer la nuit de Noël*
Jácara de la Nativité

Pour célébrer la nuit de Noël,
Dans la crèche, jeunes bergers,
Fêtons le Christ, Fils de Dieu.
[Il est] beau et bon, bon et beau.

[Pour] l'histoire de ce petit enfant,
Qui est un lion,
 Qui est un agneau,
La vérité est ce que je dis,
 Et ce que je dis est la vérité.

[Il est] beau et bon, bon et beau.

Jouons un petit *jácara*,
 Lançons un petit *jácara*,
Car on n'a pas besoin d'instrument
Quand le sifflement du vent du nord,
Glacial, joue l'accompagnement.

That my friend should visit her,
 With my permission,
 And in my presence,
Yes, to that I say yes!
 But, seeing what happens,
 That my friend should come here
 In my absence,
No, to that I say no!

[...]

That I should take care of my wife, *etc.*

3. Jácara – *To celebrate Christmas Night*
Jácara for the Nativity

To celebrate Christmas Night,
 At this crib, young shepherds,
 Let us rejoice in Jesus, Son of God!
[He is] noble and He is good.

For the story of this little child,
 Who is a lion,
 Who is a lamb.
 The truth is what I say,
 What I say is the truth.

[He is] noble and he is good.

Let us play a *jácara*,
 Strike up a *jácara*.
 No need for an instrument
 With the din of the icy North wind
 Whistling in accompaniment!

Dass mein Freund sie besucht,
 In meiner Anwesenheit,
 Weil ich es ihr gestattet habe:
Das ja, das ja, das ja!
 Aber wenn ich sehe, was vorgeht,
 Dass nämlich mein Freund ins Haus kommt,
 Wenn ich fort bin:
Das nein, das nein, das nein!

[...]

Dass ich meine Frau versorge, *usw.*

3. Jácara – *Zur Feier des Heiligen Abends*
Jácara zur Geburt Christi

Zur Feier des Heiligen Abends,
 Junge Hirten, lasst uns in der Krippe
 Ein riesiges Fest feiern.
Schön und gut, gut und schön!

Die Geschichte dieses kleinen Kindes,
 Das ein Löwe ist,
 Das ein Lamm ist,
 Was ich sage, stimmt,
 Die Wahrheit ist das, was ich sage.
Schön und gut, gut und schön!

Wir spielen eine kleine *Jácara*,
 Lasst uns eine kleine *Jácara* anstimmen,
 Denn es mangelt nicht an einem Instrument,
 Wenn man vom Tosen
 Des eisigen, pfeifenden Nordwindes begleitet
 wird.

Haya paz pues esta noche
Se vino del cielo al suelo.
Lindo, bueno, bueno, lindo...

Sin principio en el principio,
Otros dos y este mancebo
Estaban como uno solo,
Su padre, el otro y él mismo;

Una heredad que tenía,
De frutas, flores y troncos,
Obra de Dios en lo bello,
A un buen hombre se la dieron.

Dicen que se le regale
Con cuanto tuviere dentro,
Y le mandan que no coma;
Por Dios, es buen mandamiento.

Mas él era inocente,
Y, quebrantando el precepto,
De raíz tuvo la culpa,
Puesto erró, como, comiendo.
Lindo, bueno, bueno, lindo...

4. Tono francés – *Ay amor loco*

¡Ay!, amor loco, ¡ay!, amor loco,
Yo soy por vos, y vos por otro.

Soyons en paix, car en cette nuit
Il est descendu du Ciel sur terre.
[Il est] beau et bon, bon et beau.

Sans commencement au commencement,
Deux autres et ce garçon
Existaient comme un Seul et Unique,
Le Père, l'autre et Lui-même;

Il avait reçu en héritage
[Un jardin avec] fruits, fleurs et arbres,
Œuvre de Dieu par sa grande beauté;
Ils le donnèrent à un homme qui était bon.

On dit qu'ils le lui ont offert,
Avec tout ce qu'il y avait dedans,
Mais on lui demande de ne pas manger.
Mon Dieu, c'est un bon commandement !

Mais il était ingénu
Et, en désobéissant,
Il devint tout à fait coupable,
Car il commit l'erreur de manger.
[Il est] beau et bon, bon et beau.

4. Tono francés – *Ah, amour fou*

Ah, amour fou, ah, amour fou,
Je vis pour vous, et vous pour un autre.

Let us be at peace, for this night
 He came down from Heaven to earth.
[He is] noble and He is good.

Without a beginning in the beginning,
 Another two and this boychild
 Formed the Trinity, Three in One:
 The Father, the other, and Himself.

He had received as His inheritance
 [A garden with] fruits, flowers and trees,
 The work of God in its great beauty;
 They gave it to a man who was good.

It is said they gave it to him as a gift,
 With all that was in it;
 But they told him he was not to eat.
 My God, that is a good commandment!

But he was innocent
 And he broke the rule, and in so doing
 He became perfectly guilty,
 Because he made the mistake of eating.
[He is] noble and He is good.

4. Tono françes – *Ah, foolish love*

Ah, foolish love, ah, foolish love,
 I live for you, and you for another.

Denn heute Nacht gibt es Frieden,
 Er kam vom Himmel herab.
Schön und gut, gut und schön!

Ohne Anfang am Beginn
 Zwei weitere¹ und dieser junge Mann
 Waren wie einer und ein einziger,
 Sein Vater, der andere und er selbst.

Er besaß ein ererbtes Grundstück
 mit Früchten, Blumen und Bäumen,
 Werk Gottes durch seine große Schönheit.
 Sie beschlossen, es einem guten Menschen
 zu geben.

Sie befehlen, es ihm zu schenken
 Mit allem, was sich darin befindet,
 Aber er soll nicht davon essen.
 Bei Gott, das ist ein rechtes Gebot.

Aber er war unschuldig
 Und brach das Gebot.
 So wurde er ganz und gar schuldig,
 Denn er aß irrtümlich.
Schön und gut, gut und schön!

I. GOTT VATER UND DER HEILIGE GEIST

4. Tono françes – *Ach, tōrichte Liebe!*

Ach, tōrichte Liebe, ach, tōrichte Liebe,
 Ich lebe für Euch und Ihr lebt für einen anderen.

Tus bellos ojos, señora mía,
 La triste noche vuelven en día.
 Si tú me quieres como te quiero,
 Serás cadena, yo prisionero.
 Tus ojos miro, dos hombres veo,
 Como soy solo, de celos muero.

¡Ay!, amor loco, rapaz Cupido,
 De amor de Filis ando perdido.

Ten, cual divino, misericordia,
 Que para dioses es mayor gloria.

Dulce señora de mi esperanza,
 En gloria vive quien os alcanza.

5. Tono Humano – *Lloren mis ojos*

*Lloren, lloren mis ojos, ay, vuestras penas!
 Herido el corazón, paguen en llanto
 Con creces, que animó su sentimiento
 En la causa mortal de su pecado.*

Quien, amoroso pastor,
 Os sube al monte del llano;
 Quien, enemigo tirano,
 Ha sido vuestro ofensor,
 Ya conoce que mi error
 Os ofendió; no hay disculpa,
 Pues, para borrar mi culpa,
 ¡Lloren, lloren mis ojos ...

Vos beaux yeux, ma dame,
 Changent en jour la triste nuit.
 Si vous m'aimez comme je vous aime,
 Vous serez la chaîne, et moi le prisonnier.
 Je regarde dans vos yeux, je vois deux hommes;
 Comme je suis seul, je meurs de jalousie.

Ah, amour fou, petit brigand Cupidon,
 Je suis perdu d'amour pour Philis !

Tel une divinité, aie miséricorde,
 Car pour les dieux c'est la plus grande gloire.

Douce dame de mon espoir,
 Dans la gloire vit celui qui vous atteint.

5. Tono Humano – *Pleurez, pleurez mes yeux*

*Pleurez, pleurez mes yeux, ah, vos peines!
 Qu'ils payent en pleurs, et avec intérêts,
 Le cœur blessé qui encouragea ce sentiment,
 Dans la cause mortelle de son péché.*

Celui qui, berger amoureux,
 Vous fit monter de la plaine sur la montagne,
 Celui qui, ennemi tyrannique,
 A été votre offenseur,
 Sait déjà que c'est par mon erreur
 Que vous êtes blessés; il n'y a pas d'excuse,
 Alors, pour effacer ma faute,
 Pleurez, pleurez mes yeux ...

Your beautiful eyes, my lady,
 Turn the sad night into day.
 If you love me as I love you,
 You will be the chain, I the prisoner.
 I look into your eyes, I see two men;
 Since I am alone, I die of jealousy.

Ah, foolish love, little rascal Cupid,
 I am lost for love of Phyllis.

Have mercy, like a divinity:
 For the gods that is the greatest glory.

Sweet lady of my hope,
 He lives in glory who wins you.

5. Tono Humano – *Weep, weep, my eyes*

*Weep, weep, my eyes, ah, for your pains!
 Pay in tears, and with interest,
 For the wounded heart that aroused this feeling
 In the mortal cause of its transgression.*

He who, loving shepherd,
 Raised you from the plain to the mountain,
 He who, tyrannical enemy,
 Was your offender,
 Knows already that my error
 Wounded you; so there is
 No excuse to erase my fault.
Weep, weep, my eyes, etc.

Eure schönen Augen, meine Dame,
 Verwandeln die traurige Nacht zum Tag.
 Wenn Ihr mich liebt wie ich Euch liebe,
 Werdet Ihr die Kette sein und ich der
 Gefangene.

Ich schaue in Eure Augen, ich sehe zwei Männer;
 Da ich alleine bin, sterbe ich vor Eifersucht.

Ach, törichte Liebe, Cupido, du kleiner Dieb,
 Ich vergehe vor Liebe für Phyllis.

Habe Erbarmen wie eine Gottheit,
 Denn für die Götter ist dies der höchste Ruhm.

Sanfte Dame meines Hoffens,
 Der, der Eure Gunst erlangt, lebt in der
 Seligkeit.

5. Tono Humano – *Meine Augen, weint, weint!*

*Meine Augen sollen weinen, ach, Euer Kummer!
 Verwundetes Herz, in Tränen bezahlt
 Mit Zinsen, denn sie nähren sein Gefühl:
 Der tödliche Grund seiner Sünde.*

Derjenige, der Euch, verliebter Hirte,
 Von der Ebene auf den Berg zu gehen geheißen hat;
 Derjenige, tyrannischer Feind, der
 Euer Beleidiger gewesen ist,
 Weiß bereits, dass mein Irrtum
 Euch beleidigt hat; es gibt daher keine
 Entschuldigung,
 Um meine Schuld zu tilgen.
Meine Augen sollen weinen, ach, Euer Kummer!

[...]

¡Mal haya, Amor!, que esta prueba
 Me dio para conocer
 Lo que en vos llevo a tener:
 Que el Amor todo lo lleva;
 Pero ya mi fe reprueba
 Tormento de tal rigor,
 Y pues yo causo el dolor,
¡Lloren, lloren mis ojos ...

[...]

7. Romance – *¡Ay, ay, ay, tres veces ay!*
Romance hecho por el señor Luis contra los
que se burlan de su guitarra y de sus canciones

¡Ay, ay, ay, tres veces ay!

Todos se burlan de mí,
 Y yo me burlo de todos,
 Porque si me llaman asno
 Ellos son necios y tontos.

Si pasan conmigo el tiempo
 Estimándome mogrollo,
 Yo paso el tiempo con ellos
 Como verdaderos locos.

Si tomo yo gran trabajo
 En cantar letras y tonos,

[...]

Maudit soit l'Amour ! car il me donne
 Cette épreuve afin que je sache
 Combien je pourrais vous faire pleurer.
 Que l'Amour emporte tout !
 Mais déjà ma foi blâme
 Un tourment d'une telle rigueur,
 Et, puisque je suis la cause de cette douleur,
Pleurez, pleurez mes yeux ...

[...]

7. Romance – *Aïe, aïe, aïe, trois fois aïe !*
Romance faite par Señor Luis contre ceux qui se
moquent de sa guitare et de ses chansons

Aïe, aïe, aïe, trois fois aïe !

Tous se moquent de moi,
 Et moi je me moque de tous,
 Car, s'ils m'appellent âne,
 Eux sont des sots et des idiots.

S'ils passent le temps avec moi,
 Me trouvant profiteur,
 Moi je passe le temps avec eux,
 En les prenant pour de vrais fous.

Si je me donne beaucoup de peine
 À chanter paroles et mélodies,

[...]

A curse on [the god of] Love!
 For he set me this test so I should know
 How much I could make you weep.
 Let Love take all!
 But already my faith condemns
 Torment of such great severity
 And since I am the cause of that grief,
Weep, weep, my eyes, etc.

[...]

7. Romance – *Oh, oh, oh, three times oh!*
*Romance made by Señor Luis against those who
 make fun of his guitar and his songs*

Oh, oh, oh, three times oh!

They all make fun of me,
 And I make fun of all of them,
 For if they call me an ass,
 They are fools and idiots!

If they spend time with me
 And consider me a scrounger,
 I spend time with them,
 And consider them lunatics.

If I take great pains
 To sing words and music,

[...]

Amor sei verflucht! Denn er hat mir
 Diese Prüfung gegeben, damit ich herausfinden
 kann,
 Was ich an Euch haben kann:
 Möge Amor alles richten,
 Aber schon missbilligt mein Glaube
 Eine solch schwere Qual
 Und da ich die Ursache dieses Schmerzes bin:
Meine Augen sollen weinen, ach, Euer Kummer!

[...]

7. Romance – *Wehe, wehe, wehe, drei Mal wehe!*
*Von Señor Luis gefertigte Romanze gegen diejenigen,
 die sich über seine Gitarre und seine Lieder lustig
 machen*

Wehe, wehe, wehe, drei Mal wehe!

Jeder macht sich über mich lustig,
 Aber mir können sie alle den Buckel herunter
 rutschen,
 Denn sie nennen mich Esel,
 Dabei sind sie töricht und dumm.

Wenn sie ihre Zeit mit mir verbringen
 Und mich dabei für einen Nassauer halten,
 So verbringe ich meine Zeit mit ihnen
 Und halte sie für echte Irre.

Wenn ich mir große Mühe gebe,
 Texte und Weisen zu singen,

Ellos me los pagan bien
En cardescudos y en oro.

Si ellos comen sus gallinas,
Yo como gallina y pollos,
Y después por el pagar
Ellos se lo pagan todo.

Si ellos van a la caza,
Yo en la cocina me alojo,
Quito de lluvia y calor,
Bebiendo en paz y reposo.

Si a veces no me dan nada,
Esta deuda les perdono,
Porque mi mercadería
No cuesta plata ni oro.

Sepan, señores fisgones,
Que el señor Luis no es tan tonto,
Que burlas, cocos, ni risas
Le dan enfado ni enojo.

Antes le ayudan y animan
Contra el más avaricioso,
Que con tiempo, enredo y maña,
Le saca un doblón famoso.

Nadie me juzgue mi vida,
Si soy cristiano o soy moro,
Que no es justo que un borracho

Ils me le paient bien
En quarts d'écus et en or.

S'ils mangent leurs poules,
Moi je mange poules et poussins,
Puis, quand il faut payer,
Eh bien, ce sont eux qui règlent l'addition.

S'ils vont à la chasse,
Je me mets à l'aise dans la cuisine;
À l'abri de la pluie et de la chaleur,
Je bois, tranquille et en paix.

Si parfois ils ne me donnent rien,
Je leur pardonne cette dette,
Puisque ma marchandise
Ne coûte ni argent ni or.

Sachez, messieurs les railleurs,
Que Señor Luis n'est pas si bête,
Que ni les moqueries, ni les grimaces,
Ni les rires ne le fâchent et ne l'ennuient.

Au contraire, ils l'aident et l'encouragent
Contre le plus avare des hommes,
Car avec le temps, l'intrigue et la ruse,
J'arrive à lui soutirer un sacré doublon¹.

Que personne ne juge ma vie,
Si je suis chrétien ou si je suis maure,
Car il n'est pas juste qu'un soiffard

They pay me well for it
In quarter-crowns and gold.

If they eat their hens,
I eat both hens and chickens,
Then when it comes to paying,
They foot the bill.

If they go out hunting,
I settle myself in the kitchen,
Away from the heat and rain,
And drink in peace and tranquillity.

If they happen to give me nothing,
I forgive them for their debt,
Because my business
Costs neither silver nor gold.

Let it be known to you who scoff,
That Signor Luis is not so stupid:
Neither mockery, nor sneers, nor laughter
Make him angry or peevish.

On the contrary, they encourage him
To act against the most miserly of men
And with time, ruse and cunning,
Obtain a splendid doubloon¹.

Let no one judge my life,
Whether I be a Christian or a Moor,
For it is not fair for a toper

Bezahlen sie mich gut dafür
Mit Viertel-Écus und Gold.

Wenn sie ihre Hühner essen,
Esse ich Henne und Hähnchen
Und wenn es ans Bezahlen geht,
Müssen sie das Geld herausrücken,
Denn sie bezahlen alles.

Wenn sie zur Jagd gehen,
Quartiere ich mich in der Küche ein,
Vor Regen und Hitze geschützt,
Und trinke in Frieden und Ruhe.

Wenn sie mir ab und an nichts geben,
Sehe ich ihnen diese Schuld nach,
Da (mich) meine Ware
Weder Gold noch Silber kostet.

Nehmt zur Kenntnis, Ihr Herren Spötter,
Dass der Señor Luis nicht so dumm ist
Und dass ihn weder Gespött noch Grimassen
oder Gelächter
Ärgern oder stören.

Ganz im Gegenteil, sie helfen ihm und
ermuntern ihn,
Gegen den größten Geizkragen anzugehen,
Denn mit Zeit, Betrugereien und Schläue,
Nimmt er ihm eine großartige Dublone¹.

Niemand ist berechtigt, über mein Leben
zu urteilen,
Ob ich Christ oder Maure bin,

Llame a los otros ybroños¹

Ya no quiero cantar más
Sobre el sujeto que tomo,
Que si se burlan de mí,
Yo me burlaré de todos.

8. Villancico – *No so[y] yo*

No so[y] yo quien veis vivir,
No so[y] yo, no, no, no,
Sombra soy del que murió.

Señora, yo no so[y] ya
Quien gozaba vuestra gloria;
Ya es perdida mi memoria,
Que en el otro mundo está.

El que fue vuestro, y será,
No so[y] yo, no, no, no,
Sombra soy del que murió.

Appelle les autres ivrognes.

Désormais je ne veux plus
Chanter sur ce sujet,
Et s'ils se moquent de moi,
Moi je me moquerai de tous.

I. DOUBLON : UNE PIÈCE D'OR.

8. Villancico – *Je ne suis plus*

Je ne suis pas celui que vous voyez vivre,
Je ne le suis plus, non, non, non,
Je suis l'ombre de celui qui mourut.

Madame, je ne suis plus
Celui qui jouissait de votre gloire ;
Mon souvenir est perdu,
Il est déjà dans l'autre monde.

Celui qui fut vôtre et le restera à jamais,
Je ne le suis plus, non, non, non,
Je suis l'ombre de celui qui mourut.

To call the others drunkards.

Now I have had enough
Of singing on this subject,
And if they make fun of me,
I'll make fun of all of them!

I. DOUBLOON: A GOLD COIN

8. Villancico – *It is not I*

It is not I you see living,
For I am no more, no, no, no;
I am the shadow of one who died.

Mistress, I am no longer he
Who took delight in your glories;
The memory of me is lost,
Already it dwells in another world.

The one who was and will ever be yours,
I am no more, no, no, no;
I am the shadow of one who died.

Denn es ist nicht angemessen, dass ein Säufer
Die anderen „Trinker“ nennt.

Zu diesem Thema
Möchte ich nicht mehr singen,
Denn wenn sich die Leute über mich lustig
machen,
Mache ich mich auch über sie lustig und sie
können mir alle den Buckel herunter rutschen.

I. EINE *DUBLONE* IST EINE SPANISCHE GOLDMÜNZE IM WERT VON ZWEI ESCUDOS, MIT EINEM GEWICHT VON 6,77 G. SIE WURDE VON 1537 BIS 1833 GEPRÄGT. ANM. D. Ü.

8. Villancico – *Ich bin nicht derjenige*

Ich bin nicht derjenige, den Ihr am Leben seht,
Nein, ich bin es nicht, nein, nein, nein,
Ich bin der Schatten desjenigen, der
verschieden ist.

Herrin, ich bin nicht mehr der,
Der Euren Glanz genoss,
Die Erinnerung an mich ist verloren gegangen,
Sie ist schon im Jenseits.

Der, der Euch gehörte, und immer gehören
wird,
Nein, ich bin es nicht, nein, nein, nein,
Ich bin der Schatten desjenigen, der
verschieden ist.

9. Tono Humano – *¡Ay, qué mal!,
¡ay, qué rabia!*

¡Ay, qué mal!, ¡ay, qué rabia!,
¡ah, qué tormento!
Pues en las mismas ondas en que me anego,
Buscando los cristales, encuentro el fuego.

En el cristal que se quema
Mi infausto pecho, ¡oh, cielos!
¿Donde huirá un desdichado?
Si aun la nieve es incendio.

10. Çaravanda – *Andalo çaravanda*

*Ándalo, zarabanda,
Que el amor te lo manda, manda.*

La zarabanda está presa
De amores de un licenciado,
Y el bellaco enamorado
Mil veces la abraza y besa;
Mas la muchacha traviesa
Le da camisas de Holanda.

La zarabanda ligera
Danza que es gran maravilla;
Síguela toda la villa
Por de dentro y por de fuera.
De mala rabia ella muera,
Que pulidito lo anda.

9. Tono Humano – *Ah, quelle douleur!
ah, quelle rage!*

Ah, quelle douleur! ah, quelle rage!
ah, quel tourment!
Car, dans ces mêmes vagues où je me noie,
En cherchant la glace, je trouve le feu.

Dans cette neige où brule
Mon cœur infortuné, oh cieux!
Où trouvera refuge un malheureux,
Si même la neige est incendie?

10. Çaravanda – *Vas-y! Sarabande*

*Vas-y! Sarabande,
Car l'amour te l'ordonne.*

La Sarabande s'est prise
D'amour pour un licencié,
Et le fripon enamouré
Mille fois l'enlace et l'embrasse;
Et elle, malicieuse, lui offre davantage
De chemises les plus belles qui soient.

La Sarabande légère
Danse merveilleusement bien;
Dedans comme dehors,
Tout le monde est dans ses pas.
Qu'elle meure de male rage¹
Car elle se promène en volant!

15. Villancico – *Ventecillo murmurador*

Ventecillo murmurador,
Que lo gozas y andas todo,
Hazme son con las hojas del olmo
Mientras duerme mi lindo amor.

Fresco, manso y murmurador...

16. Air espagnol – *El bajel estan la playa*

El bajel está en la playa,
Presto para navegar,
Ay, ay, ay,
¿Hay quien se quiere embarcar?

Acudan a la marina
Los que fueren del Amor,
Para quitarles sur ardor;
Pues que la vela se tira,
Al son de esta mi bocina
Os quiero yo pregonar:
Ay, ay, ay [...]

En pagar el homenaje
A los dioses del amor,
A quien quiere navegar
Sí se le hará ultraje;
Sólo tenga buen coraje
Cuando sentirá gri[t]ar:
Ay, ay, ay [...]

15. Villancico – *Petit vent qui murmure*

Petit vent qui murmure,
Toi qui voyages partout et jouis de toutes choses,
Joue-moi une douce musique avec les feuilles
de l'orme
Pendant que dort mon bel amour.

Frais, paisible et murmurant...

16. Air espagnol – *Le bateau est sur la plage*

Le bateau est sur la plage,
Prêt à naviguer,
Ay, ay, ay,
Y a-t-il quelqu'un qui veut s'embarquer?

Venez au rivage,
Ceux qui suivent l'Amour,
Afin de calmer vos ardeurs;
Puisque l'on hisse la voile
Au son de ma trompe
Je veux vous annoncer:
Ay, ay, ay [...]

Rendre hommage
Aux dieux de l'amour
Serait faire outrage
À celui qui veut naviguer;
Il lui faudra seulement grand courage
Quand il entendra crier:
Ay, ay, ay [...]

18. Folia – *Serrana si vuestros ojos*

Serrana, si vuestros ojos
 Matan con solo mirar,
 Muy rica debéis de estar,
 Robando tantos despojos.

Recibo gloria en miraros,
 Y mucha pena en no veros,
 Que pienso también perderos
 Cuando más pienso ganaros.

Y si bastan vuestros ojos
 A matar con el mirar,
 Muy rica debéis de estar,
 Robando tantos despojos.

Aunque mirando matáis,
 Quiero más que me matéis
 Que no que no me miréis,
 Pues muerto vida me dais.

Y pues vuestros bellos ojos
 Matan con solo mirar,
 Muy rica debéis de estar,
 Robando tantos despojos.

19. Seguidilla – *Dime que te quejas*

Dime de qué te quejas,
 qué quejas tienes.
 Quéjome, buena cara,
 que no me quieres.

18. Folia – *Fille de la montagne*

Fille de la montagne, si vos yeux
 Tuent d'un seul regard,
 Vous devez être très riche,
 À force de remporter autant de trophées.

C'est un plaisir pour moi de vous regarder,
 Et une grande peine quand je ne vous vois plus :
 Alors que je croyais me rapprocher,
 Il me semble que je vous ai perdue.

Et si vos yeux suffisent
 Pour tuer d'un seul regard,
 Vous devez être très riche,
 À force de remporter autant de trophées.

Même si vous tuez en regardant,
 Je préfère que vous me tuiez,
 Plutôt que de ne pas me regarder,
 Car, mort, vous me donnez la vie.

Et, puisque vos beaux yeux
 Tuent d'un seul regard,
 Vous devez être très riche,
 À force de remporter autant de trophées.

19. Seguidilla – *Dis-moi de quoi te plains-tu*

Dis-moi de quoi te plains-tu,
 quelles sont tes plaintes ?
 Je me plains, beau visage,
 de ce que tu ne m'aimes pas.

Dime qué señas tiene tu enamorado.
Tiene la liga verde, y el calzón pardo.

Por la calle abajo va el que más quiero;
No le veo la cara con el sombrero.

Vida de mi vida, si bien me quieres,
De esta tierra me saques y a otra me llesves.

Vida de mi vida, vámonos de aquí...

Dis-moi, à quoi se reconnaît ton amoureux?
Il porte une jarretière verte et des hauts-de-
chausses gris-brun.

Descendant la rue va celui que j'aime le plus,
Je ne puis voir son visage caché par son chapeau.

Vie de ma vie, si tu m'aimes,
Enlève-moi de cette terre et emmène-moi ailleurs.

Vie de ma vie, allons-nous-en d'ici...

Tell me, how can one recognise your lover?
He wears a green garter and grey-brown breeches.

Down the road goes the one I love the most;
I cannot see his face because of his hat.

Love of my life, if you do love me,
Take me away from here to some other place.

Love of my life, let us go away from here...

Sage mir, woran man deinen Liebsten erkennt?
Er trägt einen grünen Strumpfhalter und eine
graue Hose.

Die Straße hinab schreitet der, den ich am
meisten liebe;
Sein Gesicht kann ich nicht sehen, denn er trägt
einen Hut.

Leben meines Lebens, wenn du mich liebst,
Hole mich aus diesem Land und nimm mich
mit zu einem anderen.

Leben meines Lebens, lass' uns von hier
fortgehen...

Compositions mélodiques, improvisations instrumentales, arrangements: Vincent Dumestre

Nous remercions chaleureusement tous ceux qui ont participé à la préparation de cet enregistrement: Lucas Peres, pour son patient et fructueux travail de recherche des sources; Bernard Arrieta, pour ses conseils et son coaching vocal; Annick Ostertag, pour ses mises en partition; Philippe Mottet-Rio, pour la fabrication spécifiquement pour cet enregistrement de la guitare *alla quarta*; Rolf Lislevand, de nous avoir gracieusement prêté sa *chitarra battente*.

Melodic compositions, instrumental improvisations, arrangements: Vincent Dumestre

Our warm thanks to all those who took part in the preparation of this recording: Lucas Peres, for his patient and fruitful research work on the sources, Bernard Arrieta for his advice and vocal coaching, Annick Ostertag for preparing the scores, Philippe Mottet-Rio for making the *chitarra alla quarta* specially for this recording, Rolf Lislevand for kindly lending us his *chitarra battente*.

Nachkomposition der Melodien, Instrumentalimprovisationen und Bearbeitungen:
Vincent Dumestre

Unser herzlicher Dank gilt all jenen, die an der Vorbereitung dieser Einspielung mitgewirkt haben: Lucas Peres für seine geduldigen und erfolgreichen Quellenrecherchen; Bernard Arrieta für seine Ratschläge und sein Stimmcoaching; Annick Ostertag für ihren Notensatz; Philippe Mottet-Rio für die speziell für diese Aufnahme von ihm angefertigte Gitarre *alla quarta* und nicht zuletzt Rolf Lislevand für die freundliche Überlassung seiner *Chitarra battente*.

Enregistré du 21 au 25 mars 2011 à l'Église Évangélique Allemande à Paris

Prise de son, direction artistique & montage: Frédéric Briant

Responsable de production: Julien Dubois

Mise en page du livret: Anne Lou Bissières

Photographies: Robin Davies

portfolio

Robin. H. D.

www.quodlibet.fr



















Alpha 182

This is an

outhere

Production

Outhere is an independent musical production and publishing company whose discs are published under the catalogues Æon, Alpha, Fuga Libera, Outnote, Phi, Ramée, Ricercar and Zig-Zag Territoires. Each catalogue has its own well defined identity. Our discs and our digital products cover a repertoire ranging from ancient and classical to contemporary, jazz and world music. Our aim is to serve the music by a relentless pursuit of the highest artistic standards for each single production, not only for the recording, but also in the editorial work, texts and graphical presentation. We like to uncover new repertoire or to bring a strong personal touch to each performance of known works. We work with established artists but also invest in the development of young talent. The acclaim of our labels with the public and the press is based on our relentless commitment to quality. Outhere produces more than 100 CDs per year, distributed in over 40 countries. Outhere is located in Brussels and Paris.

outhere

The labels of the Outhere Group:



Full catalogue available here

At the cutting edge of contemporary and medieval music



Full catalogue available here

The most acclaimed and elegant Baroque label



RICERCAR

Full catalogue available here

30 years of discovery of ancient and baroque repertoires with star performers



Full catalogue available here

A new look at modern jazz



Gems, simply gems



Full catalogue available here

Philippe Herreweghe's own label



FUGA LIBERA

Full catalogue available here

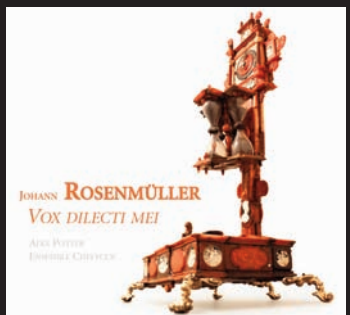
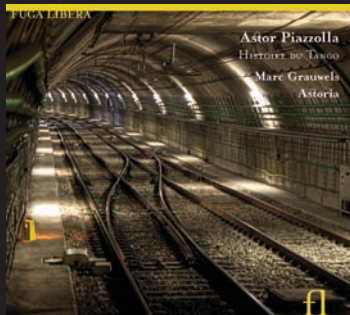
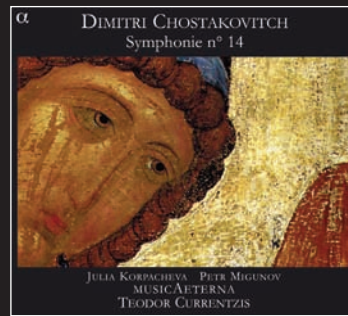
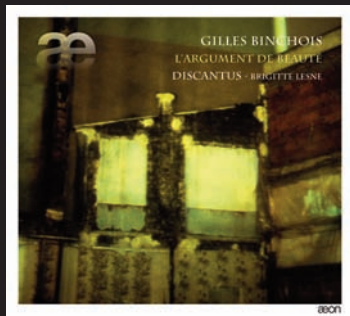
From Bach to the future...



Full catalogue available here

Discovering new French talents

Here are some recent releases...



[Click here for more info](#)