



ISABEL GARCISANZ

Here is a soprano who has surpassed the technical contingencies of her art and superbly delivers the fruits of her talent to her audience with the most moving simplicity. The passionate Spanish temperament of Isabel Garcisanz ensures the provision of a wide range of intense emotions. A refined interpreter of Mozart's work, she is also a persistent and impassioned explorer of contemporary music where demands are made upon the voice to transgress the most venerated conventions of «bel canto», as if to seek a forgotten part of its original essence.

Isabel Garcisanz performs at all the great international venues, Paris, Vienna, Barcelona, Madrid, Palermo, London, Cologne, Lyon, Toulouse, Munich, Strasbourg, Bordeaux... She has been invited six times to the Glyndebourne Festival to sing Cavalli, Mozart, Rossini and Ravel. Her extensive repertoire covers a period from Monteverdi to the present day. As well as opera, Isabel Garcisanz gives regular song recitals accompanied on the piano, guitar or harpsichord.

In great demand as a soloist, Isabel Garcisanz works with the finest orchestras including the London Philharmonic, the Orchestre National de France, the Scottish Chamber Orchestra, the Amsterdam Concertgebouw Orkest, the Orchestre de la Suisse Romande, the Orquesta Nacional de España and the Munich Bayerische Rundfunk Orchester.

She has toured Europe, Central America and Japan. Many of her performances have been recorded for television in France, Switzerland, Germany and Spain.

But most importantly, because she was born in Spain, she is one of the rare great contemporary performers of Spanish song.

ARN 68175



TROIS SIÈCLES DE MÉLODIES ESPAGNOLES

XVI^e - XVII^e - XVIII^e

ISABEL GARCISANZ, soprano
JEAN-PATRICE BROSSE, orgue et clavecin

Texts
in
French, English





a musique occidentale n'a cessé de ressentir la nostalgie de ses sources populaires. Il n'est guère de moment de son histoire qui ne ramène à l'évidence de ce qui a été, en maintes occasions, le ressort premier de l'activité artistique, et ce, jusqu'à une époque récente. Que la perception de

cette nostalgie originelle vienne à se manifester en de certaines conditions socio-historiques particulièrement propices et nous assistons à l'éclosion d'un genre. Ce phénomène semble alors être le résultat d'un phénomène attractif produit par deux impulsions contraires: le besoin de préserver la conscience d'un enracinement et la volonté de progresser, de conquérir des domaines nouveaux. Nulle part ailleurs mieux qu'en Espagne, à la confluence des cultures arabe et juive et de quelques autres particularismes, la voix jaillit en drainant avec autant d'intensité les apports qu'elle fusionne sans altérer la résonance de leur antériorité immémoriale. Reconnaissons que la barrière formée par les Pyrénées ne s'est guère ouverte vers l'extérieur, qu'au XIX^e siècle, pour laisser passer un certain aspect folklorisant de la musique espagnole, séduisante en premier lieu, par ses rythmes. Il est inutile de démontrer comment l'utilisation de ces rythmes par des compositeurs étrangers, en dehors de tout contexte culturel, authentique, et dans une recherche exclusive du pittoresque, a contribué à caricaturer cette musique, à en minimiser la portée, à uniformiser la diversité de ses caractères. A l'inverse, il est primordial de souligner combien chaque tentative d'infiltration d'une influence étrangère a suscité en Espagne, et ce très tôt, un renforcement de l'originalité et de l'autonomie des genres nationaux. Qui peut prétendre bien connaître aujourd'hui le *villancico*, la *tonadilla* ou la *zarzuela*? Les structures et les styles qu'ils recouvrent sont si divers, si complexes, les œuvres tellement nombreuses qu'on est tenté de ne saisir de cette musique que ce qui la rapproche pour nous de celle qui nous est la plus familière, alors qu'il faut au contraire se débarrasser de tous ces réflexes auditifs liés à la notation, à la carrure, aux symétries de la mesure, aux lois de la tonalité pour en saisir l'essence profonde. Le mot «mélodie» recouvre d'un siècle à l'autre, en Espagne, des formes très différentes. L'une des plus anciennes, des plus riches, est le *villancico*. Genre autochtone s'il en fût, rappelant par son étymologie ses origines terriennes (de *villano* = paysan), le *villancico* va se perfectionner au contact de formes poético-musicales comme la *ballade* et le *virelai* médiévaux dont il reproduit, dès son premier âge, la structure alternée en «coplas» (couplets ou stances) et en «estribillos» (refrains). Les inoubliables *Cantigas de Santa Maria* recueillies par Alfonso X El Sabio sont déjà des *villancicos*. Au XVI^e siècle ce genre acquiert définitivement son autonomie en même temps que son contenu religieux

1 **QUIEN AMORES TEN**
Luis de Milán (1535)

*Quien amores ten afinquelos ben
Que non he viento que va y ven.
Quien amores ten allá en Castilla
E ten sen amor en dama donzella
Afinquelos ben e non parta della
Que non he viento que va y ven.*

2 **EN ESTA LARGA AUSENCIA**
Anonyme (17^e s.)

*En esta larga ausencia,
Donde mi desengano y tu memoria
Acaban mi paciencia,
Comienza mi dolor
La triste historia, discurso de una vida
Bien empleada, pero mal perdida.*

3 **PASE EL AGUA, MA JULIETA**
Anonyme (16^e s.)

*Pase el agua, ma Julieta dama,
Venite vous a moy.
Ju men anay en uivergel,
Tres rosetas fuy culler,
Ma Julieta dama, pase el agua.*

4 **AY TRISTE QUE VENGO**
Juan del Encina (15^e - 16^e s.)

*Ay triste que vengo vencido d'amor!
Magüera pastor
Mas sano me fuera no ir al mercado,
Que no que viniera tan aquerenciado;
Que vengo cuitado, vencido d'amor,
Magüera pastor.*

CELUI QUI A TROUVÉ L'AMOUR

*Que celui qui a trouvé l'amour sache le conserver
Pour que le vent ne puisse l'emporter facilement.
Que celui qui a trouvé l'amour en Castille,
L'amour d'une jeune fille,
Sache bien le garder
Pour que le vent ne puisse l'emporter.*

DURANT CETTE LONGUE ABSENCE

*Durant cette longue absence,
Où ma patience a été mise à l'épreuve
Par la désillusion et le souvenir de toi,
Ma douleur s'éveille.
C'est là la triste histoire d'une vie
Dont le décours fut plein de bonheur,
Mais s'est mal terminé.*

PASSE LE GUÉ, MA JULIETTE

*Passe le gué, ma Juliette, ma belle,
Viens vers moi.
Ensemble nous irons au verger
Cueillir les trois roses.
Passe le gué, ma Juliette.*

AH, QUELLE TRISTESSE

*Ah, quelle tristesse !
Bien que berger, me voici follement amoureux.
Je ferais mieux de ne pas me rendre au marché
Pour ne pas en revenir transi et déçu
Vaincu par l'amour,
Alors que je ne suis que berger.*

MAY HE WHO HAS FOUND LOVE

*May he who has found love conserve it well
That the wind may not carry it away.
May he who has found love in Castille
The love of a young girl
Conserve it well
That the wind may not carry it away.*

DURING THIS LONG ABSENCE

*During this long absence,
When disillusion and the memory of you,
Are a trial to my patience
My pain is aroused.
The sad story, the course of a life
Full of joy, but which ends ill.*

CROSS THE FORD, MY JULIETTA

*Cross the ford, my Julietta, my belle,
Come to me.
Together we will go to the orchard
To pick the three roses.
My Julietta, my belle, cross the ford.*

AH, WHAT SORROW !

*Ah, what sorrow !
Vanquished by love
Although I am only a shepherd
Better not go to the market
Than return bashful and deceived
Although I am only a shepherd.*

ou profane cède à une expression plus individualisée, nettement madrigalisante, d'inspiration très souvent pastorale et rustique sans perdre tout à fait ses attaches modales. Après 1600, en dépit des avatars que le *villancico* va subir encore, l'intégrité de la symbiose qu'il réalise dans le cadre d'un schéma ternaire entre le texte aux mètres octosyllabiques et la musique, le maintiendra au cœur même de la lyrique traditionnelle espagnole.

En dehors de recueils collectifs tels que le *Cancionero musical de Palacio* (1490-1520) et le *Cancionero musical de la casa Medinaceli* (vers 1520-1534), le *villancico* va fleurir dans les livres composés par les vihuelistes du «*Siglo de oro*», sous forme d'arrangements de versions polyphoniques, la plupart avec des «*diferencias*», c'est-à-dire des variations.

Le florilège proposé par Isabel Garcisanz dans la première partie de ce disque (1 à 12) s'ouvre par un *villancico* noté par l'un des plus prestigieux musiciens de ce «*Siglo de oro*», Luis de Milán (avant 1500 - après 1561), écrivain et vihueliste qui vécut à la cour de Ferdinand d'Aragon. Le *Libro de música de vihuela de mano, intitulado El Maestro* parut en 1535 - 1536, exactement à mi-chemin de la carrière de Milán. **Quien amores ten** est tout à fait caractéristique de sa manière, avec l'amoureux étirement de la voix sur «*donzella*».

La douleur de l'absence, le poids du souvenir, le mal de vivre loin de l'objet aimé dictent à l'auteur anonyme (17^e s.) de la chanson-complainte qui suit **En esta larga ausencia** une première section vocale psalmodiée sur cinq notes, puis une seconde d'un déchirant pathétisme: Verdi, pour qui retourner aux anciens sera un progrès, aura instinctivement recours aux mêmes moyens lorsqu'il composera la «*romance du saule*» de Desdemona dans *Otello*.

Combien primesautière apparaît, par contraste, la *canción-danza*, anonyme elle aussi (16^e s.), **Pase el agua, ma Julieta** («*Passez le gué, ma Juliette*», venez «*vous à moy*» — en français dans le texte), avec le rythme syncopé du refrain joué par l'orgue seul.

Avec Juan del Encina (1468-1529), dont beaucoup d'œuvres se trouvent regroupées dans le *Cancionero de Palacio* compilé pour la cour de Ferdinand et d'Isabelle, nous rencontrons un des «*pères*» non seulement de la musique mais aussi du théâtre espagnol. Pour lui, comme un siècle avant pour Machaut, poésie et musique sont intimement liées et semblent conçues simultanément. Le parti répétitif des mêmes mouvements mélodiques est particulièrement approprié au sentiment du «*villancico pastoral*» **Ay triste que vengo**.

C'est à nouveau du *Libro* de Luis de Milán qu'est tiré le tendre et plaintif **Falai miña amor**... Deux strophes dont la section centrale est identique, célèbrent pour l'amoureux la tristesse de la lumière versée par la lune dans la chanson anonyme (16^e

5 **FALAI, MIÑA AMOR**
Luis de Milán (1535)

Falai, miña amor
Me si no me falays, matay me.
Falai, miña amor
Que os faço saber si no me falays,
Que non teño ser.

6 **AY LUNA QUE RELUCES**
Anonyme (16^e s.)

Ay luna que reluces
Toda la noche m'alumbras!
Ay luna tan bella
Por do vaya y venga!

7 **AQUEL CABALLERO, MADRE**
Luis de Milán (1561)

Aquel caballero, madre
Que de mi se enamoro
Pena él y muero yo,
Madre, aquel caballero
Que va herido de amores.

Su amor tan verdadero
Mereçe que diga yo
Pena el y muero yo
Tambien siento sus dolores
Porque dellos mismos muero.

8 **DE DONDE VENIS, AMORE ?**
Enriquez de Valderrábano (1547)

De donde venis, amore ?
Bien sé yo de donde venis,
Caballero de mesura.
De donde venis, amore ?
Bien sé yo de donde !

PARLE-MOI, MON AMOUR

Parle-moi, mon amour,
Car si tu ne parles pas, tu me tueras.
Parle-moi, mon amour,
Il faut que je te dise que si tu ne parles pas,
Je n'ai, moi, pas de raison d'exister.

OH, LUNE QUI BRILLE

Oh, lune qui brille,
Eclaire-moi toute la nuit !
Oh, lune si belle,
Eclaire mon chemin!

CE CHEVALIER, MA MÈRE

Ce chevalier, ma mère,
Qui est amoureux de moi,
Souffre tant et je me meurs,
Ce chevalier, ma mère,
Qui est blême d'amour.

Son amour est si vrai
Qu'il mérite que je m'y attache
Il souffre tant et je me meurs.
Oui, ses douleurs, je les ressens
Et elles me font mourir.

D'OU VIENS-TU, MON AMOUR ?

D'où viens-tu, mon amour ?
Je suis bien d'où tu viens,
Parfait chevalier.
D'où viens-tu, mon amour ?
Je sais bien d'où, va !

SPEAK TO ME, MY LOVE

Speak to me, my love,
For if you do not speak, you will kill me.
Speak to me, my love,
I must tell you that if you do not speak.
I have no reason to exist.

OH, MOON THAT SHINES

Oh, moon that shines,
All the night give me light !
Oh, so beautiful moon,
For my comings and goings !

THIS KNIGHT, MOTHER

This knight, mother
Who is enamoured of me
Suffers so and I am dying,
This knight, mother
Who is so pale with love.

His love is so true
That he deserves my reward.
He suffers so and I am dying.
How I feel his pain
And it makes me die.

FROM WHENCE DO YOU COME, LOVE ?

From whence do you come, love ?
I am from the place you come,
Perfect knight.
From whence do you come, love ?
I know the place well.

s.) **Ay luna que reluces. Aquel caballero, madre** est un «villancico amoroso» de Luis de Milán particulièrement intéressant. Sous la ligne vocale en valeurs longues ascendantes comme une plainte ardente, l'orgue (originellement la vihuela) tisse des guirlandes de croches jalonnées par des accords modulants qui semblent traduire l'émoi intérieur de celle qui est évoquée par le poème.

Un autre grand maître du «Siècle d'or» est Enriquez de Valderrábano (vers 1500 - après 1557). Son *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas* (1547) offre une grande diversité compositionnelle. A côté de pièces originales, il contient un choix de compositions transcrites qui montrent quels ont été ses modèles: Josquin, Willaert, Arcadelt, Gombert, etc. Le *villancico De donde venis, amore?* dont la ligne vocale abonde en intervalles de quarts paraît, par ses intentions très figurées, revêtir une signification emblématique.

Miguel de Fuenllana, mort vers 1579 était, comme son contemporain l'organiste Antonio de Cabezón, un musicien aveugle. Sa carrière au service d'Elisabeth de Valois, épouse de Philippe II, ne l'a pas empêché, lui aussi, d'être très attentif aux sources populaires de son art. Le cinquième livre de son *Libro de música para vihuela intitulado Orphénica lyra* (1554) accueille tout un ensemble d'airs populaires. Son *villancico De los alamos vengo, madre* est d'ailleurs un «villancico popular» introduit par une ritournelle instrumentale.

C'est notamment grâce à Juan Vasquez, né vers 1520, que le *villancico* s'est rapproché du madrigal. Diego Pisador (vers 1509 - après 1557), vihueliste également, devait transcrire nombre de *villancicos* ou de chansons de Vasquez, Mudarra et Valderrábano, sans compter des chansons italiennes et françaises dans le dernier livre de son *Libro de música de vihuela* (1552). **En la fuente del rosel** fait preuve d'une ingénuité d'inspiration tout à fait touchante.

Trois couplets, un refrain alerte repris par l'orgue seul affirment le caractère rustique de la chanson anonyme (16e s.) **Pastorcico, non te aduermas**.

Mais de tous les *villancicos* que nous venons d'entendre, le plus élaboré est certainement **Duelete de mi, señora** de Miguel de Fuenllana, extrait de son *Orphénica Lyra*. L'accompagnement est à trois parties et la prosodie très souple épouse avec beaucoup de naturel les contours du poème, longue et émouvante plainte sur l'éloignement de l'amante.

C'est peu de dire qu'en Espagne, la naissance et l'évolution du théâtre sont étroitement liées à celles de la musique. Si le *villancico* est à l'Espagne ce que la chanson est à la France et le madrigal à l'Italie, la *tonadilla* est, avec la même marge de relativité esthétique, au XVIIIe siècle du moins, l'opéra-comique espagnol. L'un des musiciens qui a le plus contribué à porter le genre

9 DE LOS ÁLAMOS VENGO, MADRE
Miguel de Fuenllana (1554)

*De los álamos vengo, madre,
De ver como los menea el aire,
De los álamos de Sevilla
De ver a mi linda amiga.*

10 EN LA FUENTE DEL ROSEL
Juan Vasquez (16e s.)

*En la fuente del rosel
Lavan la niña y el donzel
En la fuente d'agua clara
Con sus manos lavan la cara.*

11 PASTORCICO, NON TE ADUERMAS
Anonyme (16e s.)

*Pastorcico, non te aduermas,
Que mal se repastan tus ovejas.
Son muy malas de guardar
Tienen me desatinado.*

*Cuida que me han de matar
O me mienten mis ovejas.
Y yo triste de cansado no las puedo repartar.
Ya no me puedo apartar*

*Ya no me puedo apartar
De guardar a mis ovejas
Que si las dejas perder
Yo te cuento por perdido.*

12 DUELETE DE MI, SEÑORA
Miguel de Fuenllana (1554)

*Duelete de mi, Señora,
Que si yo penas padezco
Todas son, Señora, por ti.
El día que no te veo,
Mil años son para mí,
Ni descanso ni reposo,*

JE REVIENS DES PEUPLIERS, MA MÈRE

*Je reviens des peupliers, ma mère,
De voir comment le vent les fait bouger.
Après de ces peupliers de Séville,
Je viens d'y voir mon bien-aimé.*

À LA SOURCE DU ROSIER

*A la source du rosier
Une fillette et un jeune garçon se lavent.
A l'eau limpide qui coule,
De leurs mains ils se sont lavés le visage.*

PETIT BERGER, NE T'ASSOUPIS PAS

*Petit berger, ne t'assoupis pas,
Car ton troupeau ne pourra se nourrir :
Les brebis sont difficiles à garder,
Elles vont n'importe où.*

*Elles me donnent tant de soucis
Pour les garder ces pauvres brebis.
Elles sont bien difficiles à surveiller
Et je ne peux m'éloigner.*

*Je ne puis relâcher ma surveillance
De ce troupeau de brebis
Car, s'il venait à se perdre
Je serais perdu aussi.*

AIE PITIÉ DE MOI, MA BELLE

*Aie pitié de moi, ma belle,
Car, si je souffre.
C'est à cause de toi.
Tous ces jours sans toi
Me paraissent mille ans
Sans toi, je ne puis vivre,*

FROM THE POPLARS I COME, MOTHER

*From the poplars I come, mother,
From seeing how the wind moves them.
From the poplars of Seville,
From seeing my beloved.*

AT THE SPRING OF THE ROSE

*At the spring of the rose
The girl and the boy are washing.
At the spring of clear water,
They wash their faces with their hands.*

LITTLE SHEPHERD, DO NOT DOZE

*Little shepherd, do not doze,
Or poorly feed your ewes.
They are difficult to guard,
They wander where they will.*

*They give me cares
This flock of ewes
I am tired of my guard
I must not cease my watch.*

*I must not cease my watch
Over my ewes
For if they are lost
I would be lost too.*

HAVE PITY ON ME, MY BELLE

*Have pity on me, my belle.
For, if I feel suffering
It is all my belle, for you
A day without seeing you
Seems like a thousand years.
I can find no rest*

à sa maturité est précisément celui qui ouvre la seconde partie de ce disque (13 à 22). Il s'agit de Luis Misón mort à Madrid en 1766. Flûtiste, membre de la chapelle royale, il est le créateur de la «tonadilla escénica», sorte d'intermède musical. C'est de l'une de ses tonadillas qui nous est parvenue, *Una mesonera y un arriero* (Une aubergiste et un muletier) composée en 1757, qu'est extraite la **Seguidilla dolorosa de una enamorada**, l'orchestre étant réduit ici au clavecin. La *seguidilla* désigne à la fois une chanson et une danse typiquement espagnoles, ainsi que la forme poétique qui est associée à la première. Conformément au genre, la *seguidilla* de Misón comporte un prélude instrumental. Comme le vaudeville dans l'opéra-comique français, la *seguidilla* termine souvent la *tonadilla*. Dans cette charmante pièce on notera que le caractère national est estompé par l'influence italienne.

Italien, Vicente Martín y Soler (1754-1806) le fut d'adoption au point d'être surnommé «Martín lo Spagnolo». Ce n'est pourtant ni en Italie ni dans son pays d'origine qu'il fermera les yeux, mais à Saint-Pétersbourg où Catherine II l'avait nommé directeur de l'Opéra en 1782. Martín y Soler serait tout à fait oublié aujourd'hui si Mozart n'avait eu l'idée d'emprunter à son opéra *Una cosa rara*, représenté à Vienne en 1786, un thème qu'il utilisa pour son *Don Giovanni*. Les sept gracieuses ariettes italiennes interprétées ici rapprochent, comme un collier le ferait de petites miniatures allégoriques aux couleurs délicates, vertus religieuses, travers de l'amour ou traits de caractère. Successivement **La Preghiera** (La Prière), **La Mercede** (La Miséricorde), **La Speranza** (L'Espérance), **Amore e gelosia** (Amour et jalousie), **La Costanza** (La constance), **La Volubile** (La volubile), **La Natura** (La Nature), laissent affleurer les affinités que le talent aimable de Vicente Martín y Soler pouvait avoir avec le génie de Mozart.

C'est d'une tonadilla anonyme *El Gurrumino* (1762) qu'est extraite la **Canción de cuna** (Chant du berceau) qui, comme le titre le sous-entend, est une berceuse.

Enfin, nous entendons une aria extraite de la «zarzuela heroica» en deux actes *Acis y Galatea* de Antonio Literes Carrión (1680 ? - 1747), représentée au Palacio Real de Madrid en 1707. Cette aria **Confiado jilguerillo**, précédée d'un récitatif, conclut avec bonheur et sur un ton plus dramatique ce panorama de trois siècles de mélodies espagnoles.

JOËL-MARIE FAUQUET

*Ni tengo vida sin ti.
Los días yo los vivo
Sospirando siempre por ti.
¿ Donde estás que no te veo ?
Alma mía ¿ que es de ti ?*

13 **SEGUIDILLA DOLOROSA DE UNA ENAMORADA**
Luis Misón (1757)

*A los montes me salgo,
Por ver si encuentro un alma
Que se duela de mi tormento.
! Ay de mi ! Que me muero,
Pues se marchó y no viene,
Mi amargo dueno.*

SEPT ARIETTES
Vicente Martín y Soler (18^e s.)

14 **LA PREGHIERA**

*Voi ch'il mio cor sapete
Quanto è in amor fedele,
Dite alla mia crudele,
Ch'abbia di me pietà.*

*Se non la placa il pianto,
Se non serena il ciglio,
S'accresce il mio periglio,
Ne più mi crederà.*

15 **LA MERCEDE**

*Non si da maggior diletto
D'un costante amor sincero.
Sempre fida al caro oggetto,
Serberò l'amor primiero
La costanza del mio cor,
Ed amore, per mercede
Della mia sincera fede,
Fara si ch'il mio tesoro
Dia ristoro al mio dolor.*

*Sans toi, je ne trouve pas le repos.
Et voilà que durant tout ce temps
Je soupire pour toi.
Où es-tu donc, je ne te vois pas ?
Oh, mon amour, donne de tes nouvelles.*

SEGUIDILLA DOLOROSA DE UNA ENAMORADA

*Au sommet de la montagne, je me rends chaque jour
Pour voir si je trouve une âme
Qui aurait pitié de mes tourments.
Mais, hélas, je me sens mourir :
Il est parti sans espoir de retour
Mon amoureux infidèle.*

SEPT ARIETTES

LA PRIÈRE

*Vous qui savez combien
Mon cœur est en amour fidèle,
Dites à celle qui se montre cruelle
D'avoir pitié de moi.*

*Si mes pleurs ne l'apaisent,
Si son regard ne redevient serein,
Je risque plus encore
Qu'elle ne me croie plus.*

LA RÉCOMPENSE

*Il n'est pas de plus grand plaisir
Qu'un amour constant et sincère.
Toujours fidèle à l'objet de mon cœur.
Je consacrerai d'abord à l'amour
La constance de mon cœur,
Et l'Amour, pour récompense
De mon infaillible fidélité
Veillera à ce que mon trésor
Soulage ma douleur.*

*I have no life without you
And during these days I live
I always sigh for you.
Where are you when I see you not ?
O, my love, what news of you ?*

SORROWFUL SEGUIDILLA FOR A GIRL IN LOVE

*To the summit of the mountain, I go every day
To see if I meet a soul
Who would have pity on my torment.
Alas, I am dying :
He has gone never to return
My unfaithful love.*

SEVEN ARIETTAS

THE PRAYER

*You know how much
My heart is faithful in love,
Say to her who troubles me
To have pity on me.*

*If my weeping will not calm her,
If her gaze does not regain serenity,
I risk even more
That she will not believe me.*

THE REWARD

*There is no greater pleasure
Than a sincere and constant love,
Always faithful to the man I love,
I will firstly promise to that love
The constance of my heart,
And Love, to reward me
For my infallible faithfulness
Will ensure that my treasure
Ease my pain.*



Western music has always felt a certain nostalgia for its popular origins. At every moment in its history we are reminded of what was, on many occasions, the starting-point for artistic activity, and this has continued until recent times. When the perception of this original nostalgia during declares itself during certain particularly favorable social and historical conditions, we witness the flowering of a form. This event then appears to be the result of the attraction created by two opposing forces: the need to preserve the awareness of roots and the desire to progress, to conquer new territory. This occurred nowhere more clearly than in Spain, at the cross-roads of Arab and Jewish cultures with a few other particularities: the voice poured forth, drawing with equal strength upon the resources it blended together but without altering the resonance of their timeless ancestry. It must be recognized that the barrier formed by the Pyrenees scarcely opened towards the exterior until the 19th century, in order to allow a certain aspect of Spanish folklore to pass, its primary appeal being its rhythms. It is unnecessary to show how the employment of these rhythms by non-Spanish composers, outside any authentic cultural context, and seeking only picturesque effect, helped to make a caricature of this music, to reduce its scope, to standardize its many varied features. On the other hand, it is vital to emphasize to what extent, in Spain, each attempt to introduce a foreign influence gave rise, very early on, to an increase in the originality and independence of the national forms. Who today can pretend to possess a profound knowledge of the *villancico*, *tonadilla* or *zarzuela*? The forms and styles they incorporate are so varied, so complex, the works so numerous, that one is tempted in this music to grasp only that which brings it closer to the forms with which we are best acquainted whereas, on the contrary, we must rid ourselves of any auditive reflexes with regard to notation, breadth symmetry of tempo and the laws of tonality in order to capture the true spirit. The word «melody» in Spain, from one century to another, covers many different forms. One of the oldest and richest is the *villancico*. a native form if ever there was one, — its etymology (*villano* = peasant) recalling its rustic origin —, the *villancico* was perfected by its contact with the poetic and musical forms of the mediaeval *ballade* and *virelai* whose structures, it soon adopted: the alternating form of «coplas» (verses or stanzas) and «estrebillos» (refrains). The unforgettable *Cantigas de Santa Maria* collected by Alfonso X El Sabio are early *villancicos*. In the 16th century, this form acquired its final independence; at the same time, its religious or secular content gave way to a more personal style, clearly madrigal in form, very often inspired by pastoral and rustic elements, without entirely losing its modal heritage. After 1600, in spite of the changes

16 LA SPERANZA

*Speranza è il più bel dono
D'un cor innamorato;
E sempre il ben sperato
D'ogni altro bel maggior
Chi vive in dure pene
Sperando si diletta chi gode ognor
Aspetta destino assai miglior.*

17 AMOR E GELOSIA

*Anime innamorate,
Ch'un sol oggetto amate,
Dite: se facil sia
Scacciar la gelosia
Del vostro amante cor ?
Ah, mi risponderete
Che farlo proponete,
E tosto vi cangiate
Qualora vi trovate
In caso di timor.*

18 LA COSTANZA

*No, che lasciar non posso,
Il caro mio tesoro :
Per lui languisco e moro,
Fedel ognor sarò.
L'idolo mio diletto
Che m'ha ferito il petto
Lasciar d'amor non so.*

19 LA VOLUBILE

*Vò star allegramente
Non vò pensar a niente.
Mi sento giubilar.*

L'ESPOIR

*L'espoir est le plus beau des dons
D'un cœur amoureux :
C'est le plus important de tous.
Celui qui a des soucis
Attend toujours que son destin s'améliore.
Celui qui aujourd'hui est en joie
En espère encore plus pour demain.*

AMOUR ET JALOUSIE

*Cœurs amoureux
Qui n'aimez qu'un seul être.
Dites-moi: est-il facile
De chasser la jalousie
De votre cœur épris?
Ah ! vous me répondez
Que vous vous proposez de le faire,
Mais vous changez aussitôt d'avis
Si vous trouvez
Une raison de vous inquiéter.*

LA CONSTANCE

*Non, je ne puis abandonner
Le chéri de mon cœur,
Pour lui, je me languis et me meurs;
Je lui serai toujours fidèle.
L'idole que j'adore
Et qui m'a brisé le cœur
Je ne saurai l'abandonner.*

LA VOLUBILE

*Je désire vivre gaiement,
Je ne veux penser à rien.
Je me sens exulter.*

HOPE

*Hope is the best of gifts
Of a loving heart:
It is the most important of all.
He who lives in suffering
Always hopes that his destiny improves.
He who has joy today
Hopes for more on the morrow.*

LOVE AND JEALOUSY

*Souls enamoured
Having but one beloved.
Say: is it easy
To banish jealousy
From your captured heart?
Ah, you reply
You intend to comply,
But soon change
When you find
A reason for fear.*

CONSTANCE

*No, I cannot leave
My dear beloved,
For him, I languish and die,
Remaining always faithful.
The idol I adore
Who wounded my heart
I cannot cease to love.*

VOLUBLE

*I wish to live gaily,
I wish to think of nothing,
To feel jubilant.*

which the *villancico* was still to undergo, the integrity of the symbiosis it achieved within the ternary form between the octosyllabic text and the music was to maintain its position at the very heart of the Spanish vocal tradition.

Besides the collective publications such as the *Cancionero musical de Palacio* (1490 - 1520) and the *Cancionero musical de la casa Medinaceli* (c. 1520 - 1534), the *villancico* was to flourish in the volumes composed by the vihuela players of the «Siglo d'oro», in the form of arrangements of polyphonic versions, most of them containing «diferencias», that is variations.

The anthology which Isabel Garciasanz presents in the first part of this recording ([1] to [2]) begins with a *villancico* noted by one of the most famous musicians of the «Golden Age», Luis de Milán (before 1500 - after 1561), a writer and vihuela player who lived at the court of Ferdinand of Aragon. The *Libro de música de vihuela da mano, intitulado El Maestro* appeared in 1535-1536, exactly halfway through Milán's career. **Quien amores ten** is most characteristic of his style, with a loving lingering of the voice on «donzella».

The pain of absence, the weight of remembrance, the weariness of life when away from the beloved, dictate to the anonymous (16th c.) composer of the song-complaint which follows, **En esta larga ausencia**, an opening section for the voice intoned on five notes; next comes a heart-rending second section: Verdi, for whom a return to the old school meant progress, instinctively resorted to the same technique when composing Desdemona's «willow song» in *Otello*.

By contrast, how spontaneous the also anonymous *canción-danza*, **Pase el agua, ma Julieta** (Pass the water, my Juliet, come «vous à moy» — the French words are original!) seems with the syncopated rhythm of the refrain played on the organ alone.

In Juan del Encina (1468-1529), many of whose works can be found grouped in the *Cancionero de Palacio*, collected assembled for the court of Ferdinand and Isabella, we encounter one of the «fathers» of Spanish music and theatre. For him, as for Mac-haut a century earlier, poetry and music were closely related, and seemed to be simultaneously conceived. The repetition of the same melodic progressions is particularly suited to the mood of the «pastoral villancico» **Ay triste que vengo**.

The tender and plaintive **Falal miña amor...** is also taken from Luis de Milán's *Libro*. Two verses, with an identical central section, celebrate for the lover the sadness of the moonshine in the anonymous song (16th c.) entitled **Ay luna que reluces. Aquel caballero, madre** is a particularly interesting «villancico amoroso» by Luis de Milán. Beneath the long rising notes of the voice part, like an ardent lament, the organ (originally the vihuela) weaves garlands of quavers spaced out over modulating chords which seem to convey the internal anxiety of the woman de-

*Oimé! La testa mia,
La camera va via.
E parmi di mancar.*

*No, no, non sarà niente,
Vò star allegramente,
E non ci vò pensar.*

*Oimé! che gran dolore,
Il povero mio core,
Mi sento già mancar.*

*Vò star allegramente,
Non vò pensar a niente,
Mi sento giubilar.*

20 LA NATURA

*Il padron colla padrona
Fa l'amor con nobiltà;
Noi andiamo già alla bona
Senza tanta civiltà.*

*Dicon quelli: «Idolo mio,
Peno, moro, smanio, oh Dio!»
Noi diciam senz'altre pene:
«Mi vuol ben, ti voglio bene».*

*Per un certo bucolino
Vidi quel che soglion far.
Poverina! Poverino!
Non fann'altro che guardar.*

*Meglio assai facciamo noi:
Que facciam che diro poi?
Se sentiste, se vedeste,
Che piacer che voi ci aveste!*

*La creanza ed i riguardi
Son nemici del piacer:
E si pente sempre tardi
Chi rescende il lor poter.*

*Non vogliamo languire un anno
Per far quel che gli altri fanno:
E la scola di natura
La miglior, la più sicura.*

*Hélas! Ma pauvre tête!
La pièce vacille
Et je crois que je défaille.*

*Non, non, ce ne sera rien,
Je désire vivre gaiement
Et je ne veux pas y penser.*

*Hélas! Quelle grande douleur,
Mon pauvre cœur!
Je me sens défaillir.*

*Je désire vivre gaiement,
Je ne veux penser à rien.
Je me sens exulter.*

LA NATURE

*Mon maître, avec ma maîtresse,
Fait l'amour avec noblesse.
Nous, nous y allons carrément
Sans faire tant de façon.*

*Eux, ils disent: «Mon idole,
Je souffre, je me meurs, je délire, ô Dieu!»
Nous, nous disons tout simplement:
«Tu m'aimes, je t'aime».*

*Par un petit trou,
J'ai vu ce qu'ils font d'habitude.
La pauvre! Le pauvre!
Ils ne font rien d'autre que de regarder.*

*Nous, nous faisons beaucoup mieux.
Vous dirai-je ce que nous faisons?
Si vous entendiez, si vous voyiez,
Quel plaisir vous éprouveriez!*

*Courtoisie et respect
Sont les ennemis du plaisir,
Et s'en repent toujours plus tard
Celui qui en subit le pouvoir.*

*Nous ne voulons pas languir un an
Pour faire comme les autres:
L'école de la nature
Est la meilleure, la plus sûre.*

*Alas! my head!
The room is turning
And I think I swoon.*

*No, no, it will be nothing,
I wish to live gaily
I do not wish to think of it.*

*Alas! what sharp pain,
My poor heart,
I feel I will swoon.*

*I wish to live gaily,
I wish to think of nothing,
To feel jubilant.*

NATURE

*My master with my mistress
Makes love nobly.
We go there frankly
Without such finesse.*

*They say: «My idol,
I suffer, die delirious, O God!»
We say simply:
«You love me, I love you»*

*Through a little hole,
I have watched their habits.
Poor her! Poor him!
No more than gazing.*

*We do far better:
Shall I tell you how we do?
If you could hear, if you could see,
What pleasure you would feel!*

*Courtesy and respect
Are the enemies of pleasure
And he always later repents
Who is in their power.*

*We do not wish to wait a year
To do what others do:
The school of nature
Is the best, the surest.*

scribed in the poem.

Enriquez de Valderrábano (c. 1500 - after 1557) was another master of the «Golden Age». His *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas* (1547) offers a great variety of pieces. Alongside the original works, it contains a selection of transcriptions which reveal their models: Josquin, Willaert, Arcadelt, Gombert, etc. The *villancico De donde venis, amore?* with many intervals of a fourth in the vocal part, appears from its highly figurative intentions, to have an emblematic significance.

Miguel de Fuenllana, who died in about 1579, was a blind musician, like his contemporary, the organist Antonio de Cabezon. His career in the service of Elisabeth de Valois, wife to Philip II, did not prevent him, also, from paying particular attention to the popular origins of his art. The fifth book of his *Libro de música para vihuela intitulado Orphénica Lyra* (1554) assembles a host of popular melodies. His *villancico De los alamos vengo, madre* is a «villancico popular» introduced by an instrumental ritornello.

It was notably thanks to Juan Vasquez, born in around 1520, that the *villancico* came closer to the madrigal. Diego Pisador (c. 1509 - after 1557), also a vihuela player, transcribed many *villancicos* or songs by Vasquez, Mudarra and Valderrábano, without counting the Italian and French songs found in the final book of his *Libro de música de vihuela* (1552). **En la fuente del rosel** shows his inspiration at its most touchingly ingenious.

Three verses, and alert refrain taken up by the organ, are sufficient to confirm the rustic character of the anonymous song (16th c.). **Pastorcico, non te aduermas.**

But, of all the *villancicos* we have just heard, the most elaborate is surely **Duelete de mi, señora** by Miguel de Fuenllana, taken from his *Orphénica lyra*. The accompaniment uses three-part writing and the highly flexible prosody very naturally fits the shape of the poem, a long and moving lament on the loved-one's departure.

It is an understatement to say that in Spain, the birth and development of the theatre were closely attached to musical progress. It the *villancico* is to Spain what the chanson is to France and the madrigal to Italy, the *tonadilla* was, with the same margin of stylistic relativity, in the 18th century at least, the Spanish comic opera. One of the musicians who contributed the most towards the maturation of the form was in fact he who begins the second part of this recording (13 to 22): Luis Misón, a flautist and member of the royal chapel, who died in Madrid in 1766. He created the «tonadilla escénica», a sort of musical interlude. *Una mesonera y un arriero* (An innkeeper and a muleteer) comes from one of his tonadillas; composed in 1757 and entitled: **Seguidilla dolorosa de una enamorada**. A reduction of the orchestra part is performed here on the harpsichord. The *seguidilla* is both a song and dance in typical Spanish style, like the poetry it sets to music.

21 CANCIÓN DE CUNA

Anonyme (1762)

*Duérmete, hijo de mi alma,
Duérmete un poco!
Porque si no te duermes
Llamaré al coco;
A la rororo, rorò.
Bendita sea la madre
Que te pario bendita.*

*Duermeta, hijo de mi vida,
Que el coco viene,
Y se lleva los niños
Si no se duermen.
A la rororo...*

22 CONFIADO JILGUERILLO

Antonio Litéres-Carrión (18^e s.)

*Confiado jilguerillo
Mira como importuna
De tu estado primero
Te derribo el amor y la fortuna
Y el viento que tan ufano presumiste
Aun no le hallaste cuando le perdiste.*

*Si de rama en rama
Si de flor en flor
Ibas saltando, bullendo, cantando,
Dichoso quien ama las anstas de amor.*

*Advierte que aprisa
Es llanto la risa
Y el gusto dolor
Ay, ay!
Se de rama en rama
Si de flor en flor... (etc.)*

BERCEUSE

*Dors, fils de ma vie,
Dors, ne serait-ce qu'un peu !
Car si tu ne dors pas
Le loup-garou viendra.
A la rho, rho, rho,
Bénie soit la mère
Qui t'as mis au monde.*

*Dors, fils de ma vie,
Le loup-garou viendra
Et emportera les enfants
S'ils ne s'endorment pas.
A la rororo...*

PETIT CHARDONNET CRÉDULE

*Petit chardonnet crédule
Vois combien importun
Le vent a brisé
Ta bonne fortune et ton amour perdu
Fier tu t'en vantais
Mais à peine rencontré, fu le perdais.*

*Si de branche en branche
Si de fleur en fleur
Tu sautillais, t'agitais, chantais.
Heureux celui qui aime les transports d'amour.*

*Vois comme vite
Le rire devient larmes
Et le plaisir douleur
Las, las!
Si de branche en branche.
Si de fleur en fleur... (etc.)*

LULLABY

*Sleep, son of my soul,
Sleep a little!
For if you do not sleep
The wolf will come.
A la rororo, rorò,
Blessed is your mother
Who brought you into this world.*

*Sleep, son of my life
The wolf will come
And take the children
If they do not sleep.
A la rororo, rorò...*

CREDULOUS LITTLE GOLDFINCH

*Credulous little goldfinch
See how the tiresome
Wind has changed
Your good fortune and your lost love
Proudly you boasted
But hardly met you last it.*

*So from branch to branch
So from flower to flower
Hopping fluttering, singing
Happy is he who enjoys the flights of love*

*See how fast
Laughter becomes tears
And pleasure pain
Alas!
So from branch to branch
So from flower to flower... etc.*

Adaptation et traduction française/Adaptation and French translation : ISABEL GARCISANZ
Traduction anglaise/English translation : CLARE PERKINS

As it should, Misón's *seguidilla* begins with an instrumental prelude. Like the vaudeville in French comic opera, the *seguidilla* often ends the *tonadilla*. In this charming piece, the Spanish flavour is somewhat blurred by the Italian influence.

A Spaniard, Vicente Martín y Soler (1754-1806) became strongly attached to the Italian tradition and was nicknamed «Martin lo Spagnolo». However it was neither in Italy nor in Spain that his life came to an end, but in Saint Petersburg where Catherine II had appointed him director of the Opera in 1782. Martín y Soler would be quite forgotten today if Mozart had not had the idea of borrowing a theme from the former's opera *Una cosa rara* (Vienna, 1786) for a theme he used in *Don Giovanni*. The seven graceful Italian ariettas performed here, bring together, as would a necklace, little delicately coloured miniatures telling of religious virtues, the mishaps of love or traits of character. The pieces are successively entitled: **La Preghiera** (Prayer), **La Mercede** (Mercy), **La Speranza** (Hope), **Amore e Gelosia** (Love and Jealousy), **La Costanza** (Constancy), **La Volubile** (Volatile), **La Natura** (Nature). They allow us to compare the possible resemblance between the amiable talent of Vincente Martín y Soler and the genius of Mozart.

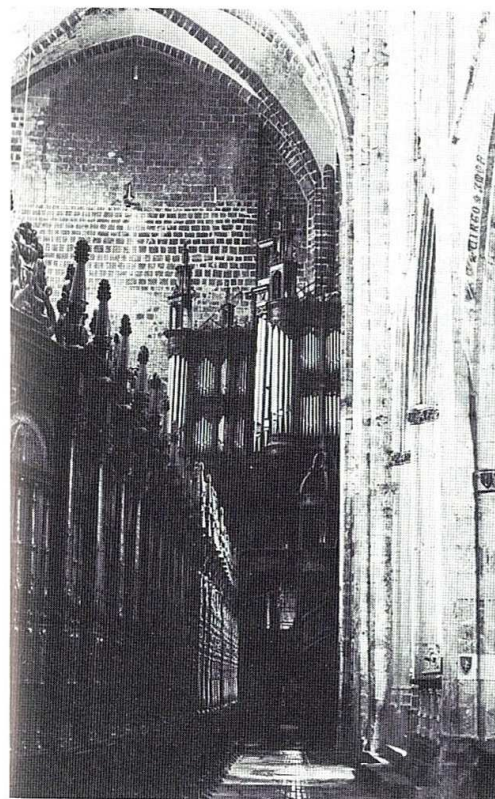
True to its title, the **Canción de cuna** (cradlesong) is a lullaby taken from an anonymous tonadilla, *El Gurrumino* (1762).

Lastly, we hear an aria from the «zarzuela heroica» in two acts, *Acis y Galatea*, by Antonio Literes-Carrión (1680 ? - 1747), performed at the Palacio Real in Madrid in 1707. This aria, **Confiado jilguerillo**, preceded by a recitative, successfully concludes with a more dramatic mood this panorama of three centuries of Spanish song in.

JOËL-MARIE FAUQUET
translated by Charles Whitfield

© ARION PARIS 1981/1991 - Tous droits réservés pour tous pays, y compris l'URSS (Reproduction interdite).

© ARION PARIS 1981/1991 - All rights reserved for all the world, USSR included (Copyright reserved).



Orgue de St-Bertrand de Comminges
(Photo Claude Morel)

Clavecin Kroll, 1774, restauré par Claude Mercier-Ythier.
Collection Pierre Lacroix.





Photo Marc Badran

JEAN-PATRICE BROSSE

Très tôt, Jean-Patrice Brosse se passionne en autodidacte pour toutes les formes de l'art baroque et est attiré par la pratique exclusive des instruments de cette époque: l'orgue et le clavecin. C'est au conservatoire du Mans, sa ville natale, que Jean-Patrice Brosse obtient ses premiers diplômes d'études musicales: orgue, clavecin, écriture, direction d'orchestre, musique de chambre. A Paris, il étudie l'architecture à l'Ecole des Beaux-Arts, tout en étant guidé musicalement par Françoise Petit, au conservatoire par Robert Vey-

ron-Lacroix et Laurence Boulay. A l'Accademia Chigiana de Sienna, il suit les cours du grand claveciniste Ruggero Gerlin, qu'il considère comme son maître. Dès 1973, commence pour Jean-Patrice Brosse une carrière de musicien de chambre, de concertiste et de récitaliste, qui le conduit à jouer notamment avec l'Orchestre National et l'Orchestre Philharmonique de l'ORTF, l'Orchestre de Monte-Carlo, l'Orchestre du Capitole et l'Orchestre de Chambre du Capitole de Toulouse, l'Orchestre des Pays de Loire, l'Ensemble Orchestral de Paris, etc., sous la direction de chefs comme: Georges Prêtre, Michel Plasson, Emmanuel Krivine, Jean-Pierre Marty, etc. et pour partenaires: Henrick Szeryng, Jean-Pierre Rampal, Jean-Pierre Wallez, Arto Noras, Frédéric Lodéon, Isabel Garcisanz, Michel Debost, Gundula Janowitz, Rita Streich...

Il donne ainsi des concerts dans la plupart des pays d'Europe, aux U.S.A. et en Amérique du Sud. Parallèlement, Jean-Patrice Brosse enseigne le clavecin à l'Ecole Normale de Musique de Paris. Titulaire de l'orgue de Saint-Bertrand de Comminges, il assure également les cours de clavecin de l'Académie d'été.

Ses nombreux enregistrements pour Emi, Arion, Decca, Verany, dont certains ont été couronnés par des Prix du Disque, reflètent l'étendue de son répertoire.

Il dirige du clavecin le Concerto Rococo, ensemble d'instruments anciens, consacré au répertoire du «Siècle des Lumières».

JEAN-PATRICE BROSSE

From an early age, Jean-Patrice Brosse was an enthusiastic autodidact in all forms of Baroque music and decided to play only instruments of that period: organ and harpsichord. At the Conservatoire at Le Mans, his native town, Jean-Patrice

Brosse obtained his first diplomas for music: in organ, harpsichord, composition, conducting and chamber music. In Paris, he studied architecture at the Ecole des Beaux Arts, and was guided in the musical field by Françoise Petit at the Conservatoire and by Robert Veyron-Lacroix and Laurence Boulay. In Sienna, at the Accademia Chigiana, he took lessons with the well-known harpsichordist Ruggero Gerlin, who he considers to be his master.

In 1973, Jean-Patrice Brosse began his career in chamber music, giving concerts and recitals, playing with the Orchestre National and the Orchestre Philharmonique of ORTF, the Orchestre de Monte-Carlo, the Orchestre du Capitole and the Orchestre de Chambre du Capitole de Toulouse, the Orchestre des Pays de Loire, the Ensemble Orchestral de Paris, etc., working under conductors such as Georges Prêtre, Michel Plasson, Emmanuel Krivine, Jean-Pierre Marty etc., with partners such as Henrick Szeryng, Jean-Pierre Rampal, Jean-Pierre Wallez, Arto Noras, Frédéric Lodéon, Isabel Garcisanz, Michel Debost, Gundula Janowitz, Rita Streich...

He has given concerts in most of the European countries, in the U.S.A. and in South America. At the same time Jean-Patrice Brosse also teaches the harpsichord at the Ecole Normale de Musique in Paris. Titulary organist at Saint-Bertrand de Comminges, he also gives harpsichord classes at the Summer School.

The many recordings he has made for Emi, Arion, Decca and Verany, some of which have received Prix du Disque awards, are a reflection of the extent of his repertoire.

He conducts the early instrument ensemble Concerto Rococo from the harpsichord; this ensemble specializes in music from the «Age of Enlightenment».

ISABEL GARCISANZ

Voici une cantatrice qui a largement dépassé toutes les contingences techniques de son art, pour se livrer superbement et dans une émouvante simplicité à son public. Le tempérament espagnol passionné d'Isabel Garcisanz offre la gamme la plus complète d'émotions intenses. Mozartienne recherchée, elle sait aussi interroger avec exigence et passion les musiques d'aujourd'hui où la voix est appelée à transgresser les conventions les plus vénérables du «bel canto», comme à la recherche d'une part oubliée de son essence première.

Isabel Garcisanz se produit sur les grandes scènes internationales, Paris, Vienne, Barcelone, Madrid, Palerme, Londres, Cologne, Lyon, Toulouse, Munich, Strasbourg, Bordeaux... A six reprises, le Festival de Glyndebourne l'invite pour interpréter Cavalli, Mozart, Rossini et Ravel. Son répertoire, très vaste, s'étend de Monteverdi à nos jours. Outre l'Opéra, Isabel Garcisanz donne régulièrement des récitals de mélodies avec piano, guitare ou clavecin.

Très demandée comme soliste, Isabel Garcisanz collabore avec les meilleurs orchestres, parmi lesquels l'Orchestre Philharmonique de Londres, l'Orchestre National de France, le Scottish Chamber Orchestra, le Concertgebouw Orkest d'Amsterdam, l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orquesta Nacional de España et le Bayerische Rundfunk Orchester de Munich.

Elle participe aussi à des tournées, qui l'amènent partout en Europe, en Amérique Centrale, au Japon. Beaucoup de ses prestations ont été enregistrées pour les télévisions française, suisse, allemande et espagnole.

Mais surtout peut-être, parce que née en Espagne, est-elle une des rares grandes interprètes actuelles de la mélodie espagnole.