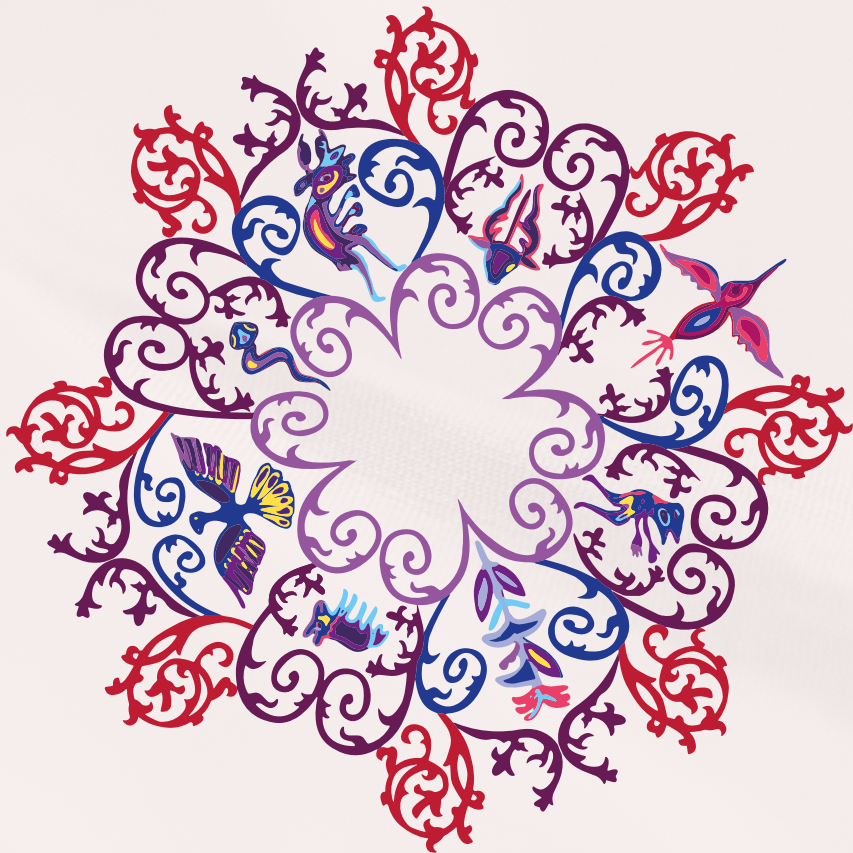


arcantus



Los
Temperamentos

ENTRE DOS TIEMPOS





Los Temperamentos

ENTRE DOS TIEMPOS

Leitung *Néstor Fabián Cortés Garzón*

Gesang *Swantje Tams Freier (6, 7, 13, 16-19)*
Caroline Bruker Freier (13, 18)
Sönke Tams Freier (13, 18)
Nadine Remmert (6, 13, 17, 18, 19)

Traversflöte, Piccolo Traverso *Felipe Maximiliano Egaña Labrín*

Violine *Tomoe Badiarova (Solo 8-12)*
Alice Vaz

Violoncello da spalla *Tomoe Badiarova (Basso continuo 2-5, 15)*

Violoncello *Néstor Fabián Cortés Garzón*

Erzlaute, Gitarre *Hugo Miguel de Rodas Sanchez*

Cembalo *Nadine Remmert*

Perkussion *Miguel Ángel Altamar de la Torre*

Benedetto Marcello (1686–1739)

1. Ciaccona *aus Suonate a flauto solo, Op.2* (05:35)

Jean-Baptiste Barrière (1707–1747)

Sonata IV *aus Sonates pour le Violoncelle, Livre III*

2. Andante (02:27)
3. Allegro (04:21)
4. Adagio (01:25)
5. Allegro (02:54)

Néstor Fabián Cortés Garzón (*1983)

6. Polo Margariteño para Amandita y la Aurora* (07:17)

Juan Francés de Iribarren (1699–1767)

7. Villancico Vaya de xácara* (06:50)

Francesco Maria Veracini (1690–1768)

Sonata XII *aus Sonate accademiche, Op.2*

8. Passagallo: Largo assai (02:17)
9. Andante (02:25)
10. Capriccio cromatico: Allegro ma non presto (02:53)
11. Adagio (02:08)
12. Ciaccona: Allegro ma non presto (05:22)

Anonym (18. Jahrhundert)

aus Códice Martínez y Compañón

13. Allegro tonada el conejo a voz y Bajo para bailar cantando * (04:33)



Santiago de Murcia (ca.1685-?)

14. Pasacalle por la E *aus Pasacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales* (04:09)

Jean Baptiste Canavas (1713-1784)

15. Ciaconna *aus Sonates pour le Violoncello, Op.2, Sonata IV* (03:59)

Tarquinio Merula (1595-1665)

16. Canzonetta Spirituale sopra alla nanna Hor ch'è tempo di dormire (06:57)

Anonym (18. Jahrhundert)

aus Códice Martínez y Compañón

17. Suite Indígena* (06:24)
- Bayle de danzantes con pifano y tamboril*
 - Bayle del chimo a violin y bajo*
 - Bayle de danzantes con pifano y tamboril*
18. - Allegro Cachua a Dúo y a quatro, con voces y Bajo al Nacimiento de Christo Nuestro Señor* (04:09)
- Allegro Cachua a voz y Bajo Al Nacimiento de Christo Nuestro Señor*
19. Para Las Chinas Locas* (06:06)
- Magestuoso Cachua la despedida de Guamacucho*
 - Allegro tonada la brugita para cantar de Guamacucho*

* Arrangement: Néstor Fabián Cortés Garzón

GESAMTSPIELZEIT (01:22:20)

Entre dos Tiempos

Die Zeit. Zunächst definiert die Physik sie allgemein als Größe, mit der man die Dauer von Ereignissen messen oder deren Abfolge einordnen kann. In seiner 1915 veröffentlichten *Allgemeinen Relativitätstheorie* beschreibt Albert Einstein das Konzept der Zeit jedoch auf eine weitaus komplexere Art, indem er das Prinzip der Relativität definiert. Nach dieser Theorie verhalten sich Ereignisse, die in der Gegenwart simultan geschehen, relativ zum Beobachter, der sie unterschiedlich wahrnimmt. Prinzipiell spielen in der Physik die Gegensätze Bewegung und Stillstand eine entscheidende Rolle und es sind keine weiteren Expertenkenntnisse nötig, um die Bedeutung dieser Kontraste in vielen anderen Bereichen des Lebens wiederzufinden: In der Musik, die aus Klang und Stille besteht, in menschlichen Beziehungen, die sich stets zwischen Liebe und Hass bewegen und der Geschichte, die sich aus Tradition und Fortschritt nährt.

Auf dieser CD präsentieren wir Ihnen unter dem Titel „Entre dos Tiempos“ Werke, in denen sich natürlicherweise die Kontraste und Widersprüche unserer Traditionen und Kulturen spiegeln. Die Menschen drückten sich in ein und demselben historischen Moment an verschiedenen Orten der Erde musikalisch so unterschiedlich aus, dass man sich beim Hören heute beinahe fühlt, als befände man sich zwischen zwei Welten, *zwischen zwei Zeiten...*

Das franko-italienische Paradoxon

Die Musik des Barocks ist durch eine Art stilistische Rivalität geprägt, aus der sich zwei bedeutende Nationalstile entwickelten: Der „italienische“ Stil, in diesem Zusammenhang gleichbedeutend mit Raserei und Drama, und der „französische“, Sinnbild für Anmut und Eleganz. Der Komponist Jean-Baptiste Lully gilt heute als der Begründer und *das* große Genie des französischen Stils. Allerdings wird selten erwähnt, dass er in Florenz geboren wurde und folglich Italiener war. Dabei ist der Einfluss der italienischen Kunst auf ganz Europa unbestritten. Die Renaissance war ein italienisches Phänomen und ihre unmittelbare Folge, der Barock, lässt sich von diesen Wurzeln kaum lösen.

Dieser musikalische Antagonismus spiegelte sich im Verlauf der Geschichte nicht nur in der Kompositions- und Interpretationsart der Musik wider, sondern später auch in der Auswahl der Instrumente, die zum Einsatz kamen.

Das Violoncello, ein Instrument italienischer Herkunft, eroberte im 18. Jahrhundert die Musikszene Europas und damit natürlich auch Frankreichs. Die Gambe, das bis dahin bevorzugte Streichinstrument am französischen Hof (*dem* Ort des musikalischen Geschehens der Zeit), wurde immer häufiger durch jenes Instrument mit dem „raueren“ Klang ersetzt, so beschreiben es die Franzosen selbst. Diese veränderte Wertschätzung verdankt sich einer Generation von italienischen Musikern, angeführt von Persönlichkeiten wie Francesco Alborea. Der auch *Franciscello*

genannte neapolitanische Cellist galt als einer der ersten Virtuosen auf dem Cello. Dessen wachsende Popularität veranlasste auch Musiker wie den aus Bordeaux stammenden Gambisten Jean-Baptiste Barrière, Interesse an dem neuen italienischen Instrument zu entwickeln. Doch nicht nur das Cello an sich sorgte für Aufsehen, zusätzlich entstand eine neue Kompositionssprache. Sie verwendete nie dagewesene Harmonien, die der atonalen Musik des 20. Jahrhunderts vorgriffen und beinhaltete innovative Motivkompositionen, die aus allein auf dem Cello gespielten Akkorden bestanden! Beim Studium der Partitur der hier eingespielten Sonate Barrières stoßen wir außerdem auf weitere Elemente, die zur Zeit der Veröffentlichung (1739) Neuerungen darstellten. So führt er in einigen kurzen Passagen zwischen Basso Continuo und Cello eine Mittelstimme ein und gibt diesen Momenten dadurch eine besondere Farbe. In anderen Takten hören wir plötzlich quasi improvisierte virtuose Figurationen, typisch für den *Stylus Phantasticus*, den Johann Joachim Quantz als einen Stil voll von „Frechheit“ und „verworfenen Gedanken“ beschreibt; Wörter, die auch unseren Eindruck dieser Sonate treffend umreißen.

Francesco Maria Veracini gehörte wie der Florentiner Lully in Frankreich zu der großen Gruppe italienischer Musiker, die die Grenzen überschritten und damit die

musikalische Sprache ihres Landes weit verbreiteten. Hineingeboren in die Geigentradition Arcangelo Corellis, reiste er als Botschafter dessen Stils durch ganz Europa. Prag, Venedig, London, Dresden und Florenz gehörten zu den illustren Stationen seiner Reise. Anders als in der Physik stoßen sich in der Musik entgegengesetzte Pole ab, deswegen führten die Spannungen zwischen Musikern unterschiedlicher

Stile gelegentlich zu Disputen über das rein Musikalische hinaus. Die professionellen Eifersüchteleien, die beispielsweise in Dresden gegen einige italienische Musiker, unter ihnen auch Veracini, aufkamen, führten zu Seifenoper-ähnlichen Szenarien und gipfelten in dem tragischen Selbstmordversuch Veracinis, der sich 1722 durch einen Sprung aus dem zweiten Stock eines Hauses das Leben nehmen wollte. Seine Motive dafür bleiben bis heute unklar, überliefert ist nur, dass er infolge dessen lebenslang hinkte. Aus offensichtlichen Gründen verließ Veracini in der Folge Dresden und ging nach London, ein weiteres wichtiges Zentrum des musikalischen Barocks. Dort konnte er trotz einiger Erfolge allerdings nicht mit den großen Konkurrenten Georg Friedrich Händel und Francesco Geminiani mithalten. Auch die Veröffentlichung seiner *12 Sonate accademiche* für Violine und Basso Continuo wurde vom englischen Publikum alles andere als begeistert aufgenommen, weshalb er London schließlich wieder verließ. Diese besondere Sonaten-sammlung fand dennoch und zu Recht ihren Weg in unser Repertoire, wir betrachten sie als Hommage



an Corelli. Sie repräsentiert die typisch italienische, brillante Geigentechnik, zeigt die Verwendung komplexer Kontrapunkte und weiterhin den Einfluss des Operngesangs auf die Violinmusik. In der 12. Sonate findet sich zudem eine außergewöhnliche Passage, in der die Stimme der Violine über einem Orgelpunkt den Klang eines Dudelsacks nachahmt, typisch für die traditionellen *Airs* der schottischen Folklore.

Die Ciaccona auf Reisen

Ist es möglich, durch die Zeit zu reisen? Für die *Ciaccona* auf jeden Fall! Sie reiste durch Raum und Zeit, führt uns mit der Geschichte ihres Ursprungs nach Amerika und mit der ihres Erfolgs zurück nach Europa. Die ersten Erwähnungen des Wortes in der Literatur finden sich im Werk Mateo Rosas de Oquendos (*Sátira de las cosas que pasan en el Pirú*, 1589) oder Miguel de Cervantes' (*La ilustre fregona*, 1613), wo ihr amerikanischer Ursprung und ihr lasziver Charakter betont werden, der auch der Kunst der Renaissance und des Barocks in Europa nie fremd war: Zu Beginn erschien die Ciaccona als Tanz, der zu weltlichen Freuden aufrief, später auch als Lied. Schließlich wurde sie mit einem bestimmten *Basso ostinato* assoziiert, einem Modell, das sich als Kompositionsgrundlage melodisch und harmonisch ständig wiederholt. Aufgrund ihrer technischen und musikalischen Variabilität gewann die Ciaccona schnell die Gunst des Publikums und wurde gleichsam zum Pflichtstück für Komponisten, sodass sie praktisch in jeder Sammlung der Zeit auffindbar ist.

Die Welle italienischer Musiker, die aus Italien nach Frankreich übersiedelten, umfasste nicht nur einzelne Künstler, sondern auch ganze Familien. So zog beispielsweise die Familie Canavasso von Turin nach Paris. Der Familienälteste, Jean-Baptiste Canavas, kam dort durch seine Arbeit im Katasteramt in Kontakt mit bedeutenden Persönlichkeiten wie Jean-Jacques Rousseau (der auch Musiker war!). Daneben gelang ihm eine rasche Karriere als Cellovirtuose. Später wurde er sogar Teil der *24 Violinen des Königs* und des *Concert spirituel*, zwei der angesehensten Musikensembles der Zeit. In seiner auf dieser CD eingespielten extravaganteren Ciaccona stellt das Cello eine brillante Technik voll unterschiedlicher Farben zur Schau, typisch für den italienischen Stil, auch wenn sie paradoxerweise in Frankreich komponiert wurde.

Natürlich wird der Name Rousseau meist nicht im musikalischen, sondern eher im intellektuellen Kontext einer Bewegung namens Aufklärung erwähnt, die unter anderem zahlreiche literarische Veröffentlichungen wie den berühmten *Mercure Galant de Paris* hervorbrachte; Dokumente, die uns detailliert vom kulturellen Leben der wichtigsten Städte berichten. Ein weiteres Beispiel hierfür ist das *Teatro alla moda*, eine satirische Publikation, welche die Auswüchse des venezianischen Opernbetriebs heftig kritisiert. Obwohl die Schrift anonym veröffentlicht wurde, wissen wir heute, dass ihr Autor der Komponist Benedetto Marcello war. Bekannt vor allem durch seine Vokalwerke, komponierte Marcello allerdings ebenfalls einige Sammlungen mit Instrumentalmusik

von hohem künstlerischem Wert. Unsere Aufnahme enthält eine Ciaccona, die Teil seiner Sammlung von Sonaten für Blockflöte ist (op.2, XII), trotz ihrer traditionellen italienischen Schreibweise aber in starkem Kontrast zu der Canavas' steht. Wir setzen, wie es der damaligen Praxis gemäß nicht unüblich war, keine Blockflöte, sondern die besondere Farbe des Traverso ein, einem französischen Instrument par excellence, und reichern die Ciaccona mit perkussiven Akzenten an.

Der Siegeszug der Gitarre

Der politische Aufstieg Spaniens in der Renaissance- und Barockzeit brachte auch eine kulturelle Blüte mit sich, das Goldene Zeitalter. Eine der beliebtesten Ausdrucksformen des Theaters der Epoche wurde die Komödie, und die dort gespielten Intermedien führten wiederum zur Entstehung einiger Untergattungen wie der *Xácara*. Sie entwickelte sich später unabhängig weiter zu einer reinen Instrumentalgattung. Im Volksmund meinte das Wort „Xácara“ dennoch weiterhin auch „Erzählung“ und unser Arrangement einer *Xácara* Juan Frances de Iribarrens ist genau das: Ein *Villancico*, das biblische Geschichten erzählt, angefangen bei Adam und Eva bis hin zur Geburt Jesu. Der narrative Charakter des Stücks zeugt von den Evangelisierungsabsichten des Komponisten Iribarren, der zu einer zentralen Figur der spanischen Sakralmusik wurde. Unsere *Xácara* befindet sich heute in der Notenbibliothek der Kathedrale von Guatemala, die der novohispanische Kapellmeister Gaspar Fernandes bereits mehr als hundert Jahre vor Entstehen dieses Werkes angelegt hatte und die

somit auch zum Zeugnis der transatlantischen Reisen der Musik wurde.

Im Gegensatz zur *Xácara* steht die *Canzonetta Spirituale* von Tarquinio Merula, einem Vertreter der musikalischen Modeerscheinungen, die Venedig Anfang des 17. Jahrhunderts zu bieten hatte. Die Komposition repräsentiert die typische Dramatik der *Seconda prattica*, in der die Musik der Expressivität des Wortes dient. Merulas Kompositionen präsentieren eine besondere musikalische Rhetorik, ein komplexes Programm reich an indirekten und verborgenen Textbezügen. Musikalisch basiert dieses Werk auf einer einfachen Struktur: Einem Basso ostinato bestehend aus nur zwei Tönen, die einem wunderbaren Text Raum geben, sich darüber frei zu entfalten. Zu Beginn hören wir das Wiegenlied einer Mutter, die ihr Kind zum Schlafen bringt, ein *Alla nanna*. Später wandelt sich dieses Schlaflied jedoch zur Vision unvorstellbarer Schmerzen, die das Kind im Erwachsenenalter erleiden soll: Seine zarten Hände werden durchbohrt werden, seine glatte Haut von Peitschen zerrissen, sein göttliches Gesicht von Blut überströmt. Das besungene Kind ist dabei niemand geringeres als Jesus und die Sängerin Maria, seine Mutter.

Tanzen und Singen

Die ersten Spanier, die in Massen auf den neuen Kontinent strömten, kamen zum größten Teil aus Andalusien und beeinflussten mit ihren Bräuchen das Leben in Amerika. Bedeutende Konsequenzen hatte auch das Wirken der wichtigen, in Sevilla ansässigen

Behörde *Casa de Contratación*, die mit ihrer totalen Kontrolle über das Handelswesen auch kulturellen Einfluss nahm. Der Dialekt des Spanischen beispielsweise, der heute in Lateinamerika verwendet wird, lehnt sich an den andalusischen an. Auch die Gitarre, ein typisches Element der andalusischen Gattung des *Flamenco* etablierte sich innerhalb weniger Jahre auf der anderen Seite des Atlantiks, wie schriftlichen Dokumenten zu entnehmen ist. Es entstanden Sammlungen wie die Santiago de Murcias, die in ihrer Vielfalt an Formen und Stilen die Interaktion zwischen den afrikanischen und lateinamerikanischen Kulturen bezeugen. Die Sammlung instrumentaler Tänze für Gitarre, in der sich auch die auf dieser CD enthaltene *Passacalle* befindet, mischt darüber hinaus Themen und Motive der europäischen Tradition, beispielsweise des schon erwähnten Corelli.

Die Vielfalt der Tänze, die aufgrund des kulturellen Synkretismus infolge des Aufeinandertreffens afrikanischer Sklaven, indigener Völker und Kolonisatoren in Amerika entstand, ist nahezu unbegrenzt. Den Spuren zu folgen, um ihre Herkunft zu ergründen, kann daher in einigen Fällen eine durchaus komplexe Aufgabe darstellen, wie auch im Fall des *Polo Margariteño*. Um dieses von der im venezolanischen

Atlantik liegenden Insel Margarita stammende Phänomen verstehen zu können, müssen wir uns in jene Epoche zurückversetzen, in der Spanien über Territorien in allen Ecken der Welt herrschte. Als Weltmacht der Stunde war das Land unablässig mit Konflikten wie beispielsweise dem Unabhängigkeitskrieg mit den Niederlanden konfrontiert. Dies wirkte sich auch auf den maritimen Verkehr zwischen der alten und neuen Welt aus. Die niederländischen Korsaren und Piraten, die hin und wieder auch mit den Engländern gemeinsame Sache machten, spielten dank ihrer Kontrolle über den Verkehr mit Reichtümern, Gütern und Sklaven eine wichtige Rolle im Unabhängigkeitskampf. Neben der offiziellen Ladung reisten auf den Schiffen natürlich aber auch immaterielle Güter mit; Beim Hören des *Polo Margariteño* haben auch Sie wahrscheinlich sofort das bekannte englische Lied *Greensleeves* im Ohr. Seit der Renaissance beliebt, befand es sich sicherlich im Gepäck vieler Seeleute und Piraten, die auf den Karibischen Inseln anlandeten. Greensleeves verwendet ein harmonisch-melodisches Modell, das in der Renaissance als *La Romanesca* bekannt war. Seine Struktur eignet sich sehr gut zur vokalen und instrumentalen Improvisation und für das Erzählen von Geschichten in der Art der Minnesänger. In unserem *Polo* improvisieren wir eine typische Geschichte von einer einsamen Insel, eine Geschichte von Seemännern, ihren Reisen und der Liebe.

Die Suite Indígena

Die intellektuellen Zirkel, die in der italienischen Renaissance entstanden und sich über ganz Europa ausbreiteten, bis sie zur epochalen Bewegung der französischen Aufklärung führten, erreichten auch den amerikanischen Kontinent. 1790 entstand in Lima die Sozietät *Amantes del País* als unmittelbare Folge dieser Entwicklung. Der Kreis bestand aus Persönlichkeiten verschiedener Gesellschaftsschichten, zu denen auch Geistliche gehörten, die die Entdeckung neuer Kulturen als menschlich bereichernd ansahen. Einer von ihnen war der Bischof von Trujillo (1780-90), Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, der seine gesamte Diözese besuchte. Sein als *Trujillo Kodex* bekannt gewordener Bericht dokumentiert den Alltag der Menschen in der Region und wurde zu einem wichtigen kulturellen Zeugnis. Eines der umfangreichsten Exemplare dieses Werkes sandte man direkt an den spanischen König Karl IV. Der Kodex enthält unter anderem auch Aquarelle, die eine sehr genaue Vorstellung davon vermitteln, wie sich der kulturelle Synkretismus auch in den musikalischen Praktiken des amerikanischen Kontinentes niederschlug. Die Christianisierung indigener Völker, die zu Beginn des Christentums unter anderem durch die Zusammenlegung von religiösen Festen vorangetrieben wurde (wie im Falle von Weihnachten und dem heidnischen Fest der Wintersonnenwende) resultierte nun im unvergleichlichen rhythmischen und thematischen Reichtum der Musik. Einige der 20 im Kodex enthaltenen Kompositionen, die zusammen mit Aquarellen abgebildet sind, haben wir auf dieser CD zur *Suite Indígena* zusammengefasst.

Die Chimú-Kultur war eine der präinkaischen-Kulturen, deren Sprache und Brauchtum nach der Eroberung durch die Inka und der anschließenden Gründung der Stadt Trujillo, die sehr nahe am Hauptort der Chimú-Kultur lag, beinahe völlig verschwanden. Durch die Aufzeichnungen des Martínez y Compañón überlebten mit dem *Tanz des Chimo* dennoch Spuren dieser verlorenen Kultur. Neben den Tänzen, die diese kulturelle Auslöschung überdauerten, enthält der Kodex auch *Cachuas*, eine Liedform. In zwei *Cachuas* für das Christkind und die Geburt Christi finden wir zusätzlich Beispiele für die sprachliche Interaktion zwischen dem Spanischen und den indigenen Sprachen. Sie manifestiert sich nicht nur in der deformierten Aussprache von Wörtern wie „mijor“ (statt span. „mejor“) oder Jisus (statt „Jesus“), sondern auch in Interjektionen aus indigenen Sprachen wie „Achalay“ (ein Ausdruck der Freude auf Quechua) oder „Quillalla“ (selbiges auf Culli).

Der Abschied des Prinzen

In der *Cachua La Despedida* hören wir die Geschichte eines Mannes, der, stark wie ein Diamant, selbst vom Tod gefürchtet wird. Dies könnte eine Allegorie für jenen letzten Inkakönig, Tupac Amaru von Vilcabamba, sein, der 1572 von den Spaniern enthauptet wurde. Im Verbund mit dieser *Cachua* spielen wir die *Tonada La Brujita*, das Lamento eines betrübten Menschen, der sich als Sterblicher erkennt; Vielleicht vergleichbar mit der Situation Túpac Amarus, der sich mit den Worten „Verehrter Pachacamac, bezeuge wie meine Feinde mein Blut vergießen“ ein letztes Mal an sein

Volk wandte, bevor er den spanischen Konquistadoren zum Opfer fiel.

Das Paradoxon des Heiligen und des Profanen

Die Kunst der Renaissance und des Barocks entwickelte sich vor allem durch das Mäzenatentum von Kirche und Adel. Die von Päpsten und Fürsten beauftragten Werke wurden jedoch nicht ohne Argwohn betrachtet und zudem oft zensiert, kein leichtes Unterfangen also für die Künstler. Trotzdem gelang es ihnen, Symbolismen und Analogien von interessanter und schwer zu dechiffrierender Doppeldeutigkeit in ihre Arbeiten hinein zu schmuggeln. Zwei der größten italienischen Künstler ihrer Zeit, Michelangelo Buonarroti und Gian Lorenzo Bernini, erlaubten sich darüber hinaus, Götter und Heilige gänzlich nackt oder in suggestiven Posen darzustellen. Praktisch gesehen Häresie!

Während Häretiker, besonders religiöse, speziell in Europa von Institutionen wie der heiligen Inquisition verfolgt wurden, die Tausende ‚Hexen‘ auf Scheiterhaufen verbrennen ließ, unterwarfen sich die Indigenen und Sklaven der Autorität, der Kultur und der Religion der Eroberer und zelebrierten doch bei bestimmten Festen unter dem wohlwollenden Blick der Herren ihre Tänze, ihre Musik und ihre Traditionen. Ein Beispiel dafür ist die Cachua zur Geburt Christi, in welcher die Indigenen ihre neuen Herren um Zustimmung bitten, den Heiligen Abend mit den für ihr Land typischen Tänzen und Gesängen zu feiern.

In diesem Zusammenhang zeigt sich zudem, wie die Gesangs- und Tanztraditionen der afro-amerikanischen Kulturen auch urmenschliche Themen aufgreifen, zum Beispiel die Notwendigkeit der Nahrungsbeschaffung oder der Reproduktion. Viele der Lieder und Tänze haben einen lasziven Charakter, wie auch die Tonada *El Conejo* (dt. das Kaninchen). Sie beginnt mit einer alltäglichen Situation der Zeit, der Verkündung eines Erlasses, der den Verkauf von Tabak verbietet. Entgegen dem, was üblicherweise auf eine solche Verbotsverfügung folgt, setzt sich das Lied jedoch in einer ausgelassenen Stimmung und sogar mit textlichen Anspielungen sexueller Natur fort; letztlich ein Durcheinander, das die Widersprüche, die unserem menschlichen Verhalten innewohnen, treffend darstellt.

Mittels dieser Paradoxien laden wir Sie nun zu einer musikalischen Reise durch eine Welt voller Farben ein, auf der Sie die Auswirkungen der kulturellen Begegnung zwischen Indigenen und Kolonialherren, Italienern und Franzosen mit eigenen Ohren hören können. Lassen Sie sich von unserer Musik bei Ihrer Reise *zwischen den Zeiten* begleiten...

Entre dos Tiempos

Le temps. La physique définit le temps comme la magnitude avec laquelle on peut mesurer la durée des événements ou organiser leur séquence. En 1915, Albert Einstein publie sa *Théorie générale de la relativité*, dans laquelle il décrit le concept du temps d'une manière beaucoup plus complexe. Selon cette théorie, les événements qui se produisent simultanément dans le présent sont relatifs à l'observateur qui les interprète. Cependant, nous n'avons pas besoin d'être des experts de la matière pour comprendre que – tout comme la physique examine les opposés du mouvement et de l'immobilité – la musique se compose de son et de silence, la vie oscille entre amour et haine et l'histoire se nourrit de tradition et de renouveau.

Nous avons baptisé notre album « Entre dos Tiempos » pour vous présenter en musique le reflet naturel des contrastes et des paradoxes de nos traditions et de nos cultures. De cette façon, nous aimerions vous montrer de quelle manière le même moment historique est exprimé musicalement en divers endroits du monde, d'une manière si différente que vous avez presque l'impression d'être entre deux mondes, *entre deux temps*...

Le paradoxe franco-italien

Le compositeur Jean-Baptiste Lully est désormais considéré comme le fondateur et le grand génie du style français! Ce que beaucoup oublient, c'est qu'il est né à Florence et était donc italien. L'influence de

l'art italien sur toute l'Europe est incontestable. La Renaissance était un phénomène italien et sa conséquence immédiate, le baroque, ne peut être détachée de ces racines. La musique baroque se caractérise par une sorte de rivalité stylistique. Dans ce cadre, deux styles nationaux importants se sont développés parallèlement, mais de manière très différente: l'Italie est synonyme de fénéésie et de drame, la France de grâce et d'élégance.

Ce paradoxe musical se reflète non seulement dans la manière de composer et d'interpréter la musique, mais aussi dans le choix des instruments utilisés.

Le violoncelle, instrument d'origine italienne, conquiert la scène musicale en Europe et naturellement aussi en France. La viole de gambe, l'instrument préféré de la cour de France – lieu par excellence des événements musicaux de l'époque – commence à être remplacée par cet instrument au son plus rude (comme le disent les Français eux-mêmes). Ce changement de préférence se produit grâce à une génération de musiciens dirigée depuis l'Italie par des hommes comme Francesco Alborea « Franciscello », un violoncelliste napolitain considéré comme l'un des premiers virtuoses de l'instrument. La popularité croissante du violoncelle pousse également des musiciens tels que Jean-Baptiste Barrière, né à Bordeaux et ayant appris la viole selon la tradition française, à s'intéresser à cet instrument italien. C'est un moment conjoncturel et le violoncelle ne vient pas seul ; il est accompagné d'harmonies innovantes, de passages

qui évoquent la musique atonale du XX^e siècle, de thèmes construits avec des accords au violoncelle, un nouveau langage que nous vous présentons dans notre version de la quatrième sonate du troisième livre de Barrière. En étudiant la partition de cette sonate, nous avons trouvé d'autres éléments qui étaient novateurs au moment de sa publication (1739) ; par exemple, une voix intermédiaire entre la ligne de basse continue et la ligne de violoncelle, qui donne à certains passages une couleur spéciale. A certains moments, nous entendons également des figurations virtuoses avec un air d'improvisation typique du *Stylus Phantasticus*. Pour reprendre les mots de Johann Joachim Quantz, ce style est plein « d'insolence et de pensées complexes », des expressions qui décrivent parfaitement cette sonate.

Comme Lully, de nombreux autres musiciens italiens ont franchi les frontières nationales et ont ainsi diffusé le langage musical de leur pays. L'un de ces artistes était Francesco Maria Veracini. Né dans la tradition du violon d'Arcangelo Corelli, il voyage à travers l'Europe en tant qu'ambassadeur de son style : Prague, Venise, Londres, Dresde et Florence, comptent parmi les étapes illustres de son voyage.

Comme on pouvait s'y attendre, les pôles opposés se repoussent également dans la musique, c'est pourquoi la tension entre les musiciens des deux styles

conduit parfois à des disputes dépassant le cadre musical. La jalousie professionnelle entretenue, à Dresde, contre certains musiciens italiens, dont Veracini, produit des scénarios dignes de feuilletons : en 1722, Veracini tente de se suicider en sautant d'un deuxième étage. Les raisons n'en sont pas très claires, mais, à la suite de cet incident, Veracini boitera à vie. Pour des raisons évidentes, Veracini quitte Dresde et se rend à Londres, un autre centre très important du baroque musical. Malgré un certain succès, il ne peut égaler ses grands rivaux Georg Friedrich Handel et Francesco Geminiani. De plus, la publication de ses *12 sonates académiques* pour violon n'est pas



bien reçue par le public anglais et il finit par quitter Londres. Cette collection spéciale de sonates a néanmoins trouvé sa place dans notre répertoire et nous la considérons comme un hommage à Corelli. Elle représente la brillante technique typique du violon italien et montre une influence de mélodies d'opéra mélangées à un contrepoint complexe. Dans la 12^e sonate, on relève un passage extraordinaire, dans lequel la mélodie du violon sur un point d'orgue imite le son d'une cornemuse, typique des airs traditionnels du folklore écossais.

La Chaconne en voyage

Est-il possible de voyager dans le temps? En tout cas, pour la chaconne c'est possible! Elle a voyagé à travers l'espace et le temps. Son origine nous transporte en Amérique mais son développement nous ramène en Europe. Les premières apparitions du mot dans la littérature se trouvent par exemple dans les ouvrages de Mateo Rosas de Oquendos (*Satira de las cosas que pasan el Pirú*, 1589) ou de Miguel de Cervantes (*La ilustre fragona*, 1613) qui mentionnent généralement son origine américaine et son caractère lascif. Un caractère qui n'est pas étranger à l'art de la Renaissance et du Baroque ; et comme nous le verrons plus loin, la chaconne a évolué dans une dialectique entre le sacré et le profane. Au début, la chaconne apparaît en forme de danse incitant aux plaisirs du monde, puis comme un type de chanson et enfin, elle est associée à une structure harmonique sous la forme d'un basso ostinato, un modèle qui se répète

mélodiquement et harmonieusement. En raison de sa flexibilité technique et musicale, la chaconne gagne rapidement la faveur du public et devient ainsi presque un passage obligé pour les compositeurs, offrant tant de possibilités qu'on la trouve dans pratiquement chaque recueil de sonates.

La vague de musiciens italiens se déplaçant d'Italie en France comprend également des familles entières. C'est ainsi que la famille Canavasso émigre de Turin à Paris. L'aîné de la famille, Jean-Baptiste Canavas, y entre en contact avec des personnalités importantes comme Jean-Jacques Rousseau (qui était aussi musicien!), avec lequel il travaille au bureau du cadastre. En même temps, sa carrière de violoncelliste virtuose se développe très rapidement: il devient membre des *Vingt-quatre violons du roi* et du *Concert spirituel*, deux des groupes de musique de chambre les plus prestigieux du moment. Nous vous proposons un mouvement d'une de ses sonates, une chaconne extravagante dans laquelle le violoncelle montre une technique brillante pleine de couleurs différentes, typique du style italien, quoique composée en France.

Naturellement, le nom de Rousseau est beaucoup plus associé au mouvement intellectuel connu sous le nom des Lumières. Ce mouvement donne naissance à d'innombrables publications littéraires comme le célèbre *Mercur Galant de Paris*. Des documents qui nous racontent en détail la vie culturelle des villes les plus importantes ; beaucoup jouent même un rôle critique. Un autre exemple de ces publications est la

publication satirique *Il teatro alla moda*, qui critique le *business* de l'opéra à Venise dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Bien que publié de manière anonyme, nous savons que son auteur est Benedetto Marcello. Connu principalement pour ses œuvres vocales, Marcello ne nous a laissé que quelques collections de musique instrumentale néanmoins d'une grande valeur. Notre CD inclut une chaconne de Marcello, écrite dans un style traditionnel très italien et qui contraste avec celle de Canavass. Bien que la chaconne fasse partie d'une collection de sonates pour flûte à bec (sonate XII, op. 2), nous l'interprétons avec la couleur spéciale du traverso, l'instrument français par excellence, et l'enrichissons de quelques touches de percussion.

La marche triomphale de la guitare

L'essor politique de l'Espagne pendant la Renaissance et le baroque apporte un épanouissement culturel connu sous le nom de siècle d'or. Les comédies sont l'une des formes d'expression les plus populaires de l'époque et leurs intermezzi ont donné naissance à différents sous-genres tels que la *Xácara*. Ce genre s'est ensuite développé en une espèce de musique uniquement instrumentale, mais en langue familière, le mot fait également référence à un conte ou une histoire. Notre arrangement de la *Xácara* de Juan Francés de Iribarren en constitue un exemple: un *villancico* qui narre des histoires bibliques, d'Adam et Eve à la naissance de Jésus. Le caractère narratif de la pièce témoigne d'une tentative d'évangélisation par Iribarren, figure centrale du développement de

la musique sacrée en Espagne. La *Xácara* en question fait maintenant partie de la collection de musique de la cathédrale de Guatemala, que le maître de chapelle novohispanique Gaspar Fernandez avait créée plus de cent ans avant la naissance de cette œuvre. C'est donc aussi un témoignage des voyages transatlantiques de la musique.

La *Canzonetta Spirituale* de Tarquinio Merula forme un certain contraste avec la *Xácara*. Merula est un digne représentant des nouveautés musicales que Venise expérimente au début du XVII^e siècle. Cette composition constitue un exemple typique de la *seconda prattica*, où la musique sert l'expressivité du texte. Les pièces de Merula présentent une rhétorique musicale particulière et un programme très complexe avec des textes débordants de références indirectes et cachées. Musicalement, cette pièce se développe sur une structure très simple, un *ostinato* à deux notes qui donne de l'espace à un texte merveilleux. Au début, nous entendons la berceuse d'une mère qui endort son enfant, une *Alla nanna*. Puis cette berceuse se mue en une vision des douleurs inimaginables que l'enfant va souffrir à l'âge adulte : ses mains tendres percées de clous, sa peau lisse déchirée par le fouet, son visage divin couvert de sang. L'enfant n'est rien moins que Jésus et celle qui chante, sa mère Marie.

Danse et chant

Les premiers Espagnols à arriver en nombre sur le nouveau continent sont pour la plupart des Andalous. La maison *Casa de Contratación* de Séville aspire à

un contrôle absolu sur les échanges commerciaux, si bien que de nombreuses coutumes andalouses influencent la vie en Amérique. Le castillan, dialecte utilisé aujourd'hui en Amérique latine, a par exemple été influencé par celui parlé en Andalousie. Les diverses influences qui enrichissent la culture andalouse conduisent à l'émergence de genres musicaux particulier tels que le flamenco. Des éléments typiques de *flamenco* comme la guitare s'installent rapidement en Amérique. De cette manière, des compilations apparaissent, notamment celle de Santiago de Murcia dont l'œuvre pour guitare montre une diversité de formes et de styles qui met en évidence l'interaction des cultures africaines avec la musique latino-américaine. La compilation de danses instrumentales, qui contient également la *passacaille* de notre CD, mélange des thèmes et des motifs de la tradition européenne, par exemple de Corelli.

La variété des danses créées en raison du syncrétisme culturel résultant de la rencontre d'esclaves africains, de peuples autochtones et de colonisateurs en Amérique est presque illimitée. Suivre leurs traces pour comprendre leur origine est dans certains cas un peu complexe, en témoigne le *Polo Margariteño*. Pour tenter de comprendre ce phénomène qui s'est produit sur l'île de Margarita, dans l'Atlantique vénézuélien, il faut remonter à l'époque où l'Espagne dominait les territoires aux quatre coins du monde et examiner divers aspects de l'histoire. En tant que puissance mondiale du moment, l'Espagne est constamment confrontée à différents conflits. L'un

d'eux est la guerre d'indépendance avec les Pays-Bas, qui affecte également le trafic maritime entre l'ancien et le nouveau monde. Les corsaires et les pirates hollandais, qui font parfois cause commune avec les Anglais, ont pris le contrôle des mers et influencent le commerce des marchandises et des esclaves. Mais ce n'est pas seulement les biens matériels qui voyagent sur les navires. En écoutant le *Polo Margariteño*, il est impossible de ne pas l'associer à la célèbre chanson anglaise *Greensleeves*. Très populaire depuis la Renaissance, cette chanson était certainement dans les bagages des marins et des pirates qui débarquent sur les îles des Caraïbes. *Greensleeves* utilise un modèle harmonico-mélodique connu sous le nom de *La Romanesca*. Sa structure est très appropriée pour l'improvisation vocale et instrumentale et pour raconter des histoires à la manière des ménestrels. Dans notre *Polo Margariteño*, nous improvisons une histoire typique d'une île au milieu de nulle part, une histoire de marins, de leurs voyages et de leur amour.

La Suite Indígena

Les cercles intellectuels du temps de la Renaissance italienne se répandent dans toute l'Europe et génèrent des mouvements aux conséquences mondiales, telles les Lumières françaises. Ils atteignent également le continent américain, comme le montre la Société académique *Amantes del País*, fondée en 1790 à Lima. Cette société est constituée de personnalités aux origines sociales variées, notamment du clergé, qui considèrent la découverte de nouvelles cultures comme un enrichissement humain. Dans

ce contexte, l'évêque de Trujillo entre 1780 et 1790, Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, parcourt son diocèse et documente ses expériences, donnant lieu à des précieux témoignages. L'un d'eux, connu sous le nom de *Codex Trujillo*, décrit la vie quotidienne des peuples de la région. La copie la plus complète de cet ouvrage fut envoyée directement au roi Charles IV. Les aquarelles contenues dans le Codex donnent une idée très précise de la manière dont le syncrétisme culturel se reflète dans les pratiques musicales du continent américain. Le paradoxe de la christianisation des peuples autochtones aux premiers temps du christianisme, lorsque les fêtes religieuses ont été rapprochées de fêtes païennes (Noël et le solstice d'hiver), a abouti à la richesse rythmique et thématique incomparable de la musique. Nous avons rassemblé sur ce CD sous l'appellation *Suite Indígena* certaines des 20 compositions du Codex, illustrées par des aquarelles.

La culture Chimú était l'une des cultures pré-incas dont la langue a disparu après la conquête par les Incas et la fondation subséquente de la ville de Trujillo, à proximité de l'épicentre de la culture Chimú. Dans la pièce *la danse du chimo*, Martínez y Compañón nous montre les traces de cette culture perdue. Au-delà des danses qui ont survécu à l'extinction de cette culture, le Codex contient également des cachuas, un type de chanson. Deux cachuas pour l'Enfant Jésus et la Nativité illustrent les interactions linguistiques entre le castillan et les langues des peuples autochtones. Elles se manifestent non seulement dans la prononciation

déformée de mots comme « mijor » (au lieu de l'espagnol « mejor ») ou Jésus (au lieu de « Jesús »), mais aussi dans des interjections de langues indigènes comme « Achalay » ou « Quillalla » (expression de joie, respectivement en quechua et en langue culli).

Les adieux du prince

Tupac Amaru est décapité par les Espagnols en 1572. Dans la pièce Cacha *La Despedida*, nous entendons l'histoire de cet homme, courageux et fort, que la mort même redoute. Peut-être une référence allégorique au dernier roi inca de Vilcabamba qui, avant son exécution, déclare à la foule : « Illustre Pachacamac, témoigne comment mes braves gens ont versé mon sang ». Aux côtés de cette Cacha, nous présentons la pièce Tonada *La Brujita*. Dans cette chanson, nous entendons le cri de déception d'un homme qui se reconnaît mortel ; peut-être comparable à la situation de Túpac Amaru, victime des conquistadors espagnols devant son peuple.

Le paradoxe du sacré et du profane

L'art de la Renaissance et du Baroque se développe principalement sous le patronage de l'Église et de la noblesse. Les commandes des papes et des princes, cependant, ne sont pas vus sans suspicion et sont souvent censurés. Malgré cela, les artistes parviennent à introduire dans leurs œuvres des symboles et analogies qui ont une double signification très intéressante et parfois mystérieuse. Deux des plus grands artistes italiens de leur temps, Michelangelo Buonarroti et Gian Lorenzo Bernini, représentent

même des dieux et des saints complètement nus ou dans des positions suggestives. Concrètement, de l'hérésie!

En Europe, les hérétiques, en particulier les religieux, sont persécutés par des institutions telles que la Sainte Inquisition, qui a condamné des milliers de « sorcières » au bûcher. Parallèlement, en Amérique les conquérants soumettent les indigènes et les esclaves à leur autorité, leur religion et leur culture, tout en leur permettant d'utiliser une partie de leurs traditions, danses et musiques pour certaines fêtes. La cachua pour la naissance du Christ en est un exemple. Ici, les indigènes demandent à leurs maîtres la permission de célébrer le réveillon de Noël avec les danses et les chants typiques de leur pays.

Dans ce contexte, nous voyons comment les traditions vocales et chorégraphiques des cultures afro-américaines s'approprient des thèmes préhistoriques, par exemple la nécessité de s'approvisionner ou de se reproduire. Beaucoup de chansons et de danses ont un caractère cru ou vulgaire, notamment la Tonada *El conejo* (le lapin). Ce chant commence par une situation quotidienne de son époque, l'annonce d'un décret interdisant la vente de tabac. Contrairement à ce qui résulterait habituellement d'une telle interdiction, la chanson continue dans

une humeur exubérante et même avec des allusions de nature sexuelle – une absurdité qui symbolise les contradictions des comportements humains.

Entre paradoxes et contradictions, nous vous invitons à ce voyage musical à travers un monde plein de couleurs, pour vivre le résultat de la rencontre culturelle entre indigènes et colonisateurs, italiens et français. Nous vous invitons à voyager à travers les époques, *entre les temps*, accompagnés de notre musique.



Entre dos Tiempos

Time. Physics defines it as a quantity in which the duration or succession of events is measured. In 1915, Albert Einstein published his *theory of general relativity* where he defines the principle of relativity, which poses the concept of time in a far more complex way. According to this theory, simultaneous events in the present are relative to the observer, who therefore perceives them in different ways. However, we do not have to be experts in the matter to understand that just as physics contemplates movement and stagnation, music consists of sound and silence, life moves between love and hate, and history thrives on tradition and modernization. We titled this CD *Entre dos Tiempos* [Between Two Times] to present music which naturally reflects the paradoxes of our traditions and cultures. We aspire to demonstrate how the same historical moment can be expressed differently due to the influence of one's culture or orientation in the world; thus, making one feel between two worlds, *between two times...*

The Franco-Italian Paradox

Jean-Baptiste Lully is considered a great master and founder of the French Baroque style. What many forget is that he was actually born in Florence, and therefore is Italian. The influence of Italian art on all of Europe is undeniable. The Renaissance was an Italian phenomenon and its immediate period, the Baroque Era, would not have flourished without it. Baroque music is characterized by the stylistic rivalry

between two great nations – Italy and France. The styles developed simultaneously, yet in contrasting ways: Italy with its fury and drama, while France's style displayed nobility and elegance. This antagonism is reflected not only in the composition and interpretation of the music, but also in the tradition of which instruments were used.

The cello, an instrument of Italian origin, began to conquer the music scene in all of Europe, and therefore also in France, during the Baroque Era. It increasingly replaced the viol, the former preferred instrument of the French court (the place of musical events during this time), despite or due to its “rougher” sound. This change in preference was initiated by a generation of Italian musicians led by men like Francesco Alborea. The Neapolitan cellist, also known as *Franciscello*, was considered one of the first virtuosos of this instrument. The growing popularity of the cello influenced musicians like Jean-Baptiste Barrière. Barrière was born in Bordeaux and initially studied the viol according to French tradition, but later became interested in the Italian instrumental style. This was a conjectural moment for the cello and music in general. It contributed to innovative harmonies anticipating passages of 20th century atonal music, as well as themes consisting of chords played by the cello alone. A new language emerged, which we demonstrate in our version of the fourth sonata from his third book.

While studying the score of this sonata, we came across innovative elements at the time of its publication (1739).

For example, an intermediate voice between the line of the continuous bass and that of the cello, which gives a special color to certain passages. Sometimes, one can also hear virtuous figurations with an improvisational air typical of the *Stylus Phantasticus*. In the words of Johann Joachim Quantz, this is a style full of “insolence and intricate thoughts”. These are words that aptly describe this elaborate sonata.

A multitude of Italian musicians, like Lully, migrated to other countries spreading the influential musical tradition of Italy. Francesco Maria Veracini, an Italian violinist educated in the tradition of Arcangelo Corelli, travelled throughout Europe as an ambassador of Corelli’s style. Prague, Venice, London, Dresden and Florence were among the distinguished stops throughout his journey. Due to the migration of the Italian and French techniques, tension grew between musicians and their contrasting styles. This sometimes led to certain disputes that surpassed even their musical beliefs. In Dresden, the professional jealousy of some musicians, such as Veracini, contributed to situations typical for a soap opera. In 1722, Veracini tried to commit suicide by jumping from a second floor. The reasons were not very clear, but this action gave him a limp for the rest of his life. For obvious reasons, Veracini left Dresden and moved to London, another crucial focal point during the Baroque Era. Despite some success, Veracini could not cope with the competition of Georg Friedrich Handel and Francesco Geminiani. In addition, the publication of his *12 academic violin sonatas* was not well received by the English public, thus he left London.

This exceptional collection of sonatas, nevertheless, found its way into our repertoire and we consider it a tribute to Corelli. It represents the typical, brilliant Italian violin technique. Moreover, the sonatas show the use of complex counterpoint, as well as the influence of opera in violin music. In the twelfth sonata, there is an extraordinary passage where the melody of the violin is heard over a pedal note in the bass, imitating the sounds of the bagpipe which was symbolic of Scottish folk songs.

The Ciaccona around the world

Is time travel possible? Well, for the chaconne it is! It has traveled through time and space. The *ciaccona* originated in the Americas, but it truly developed in Europe. The first literary appearances of the word can be found in the work *Sátira de las cosas que pasan en el Pirú* (1598) by Mateo Rosas de Oquendo, and in *La ilustre fregona* (1613) by Miguel de Cervantes. They both mention the *ciaccona*’s American origin and its erotic character, which was not foreign to the art of the Renaissance and the Baroque. As we will see later, it moves contradictory between the sacred and the blasphemous. The *ciaccona* first appears as a dance that incites worldly pleasures, then as a special type of song, and finally it is associated with a harmonic structure in the form of a *basso ostinato*. The *basso ostinato* is a melodic and harmonic model that is constantly repeated. Due to its technical and musical flexibility, the chaconne became popular with the public and essentially an obligation for the composers of this time. Thus, it can be found in practically every collection of sonatas in that era.

The influx of Italian musicians moving to France sometimes also included their entire families. For example, the Canavasso family emigrated from Turin to Paris. The eldest of the family, Jean-Baptiste Canavas, came into contact with many distinguished personalities, such as Jean-Jacques Rousseau (who was also a musician), while working in the land registry office. His career as a virtuosic cellist developed very quickly, which later led him to become a member of the *Vingt-quatre violons du Roi* and the *Concert spirituel*, two of the most prestigious ensembles at the time. On this CD you hear an extravagant ciaccona by Canavas, where the cello displays a brilliant technique full of various colors; typical of the Italian style, yet paradoxically composed in France.

Rousseau is commonly associated with the intellectual movement known as the Enlightenment. This movement contributed to countless literary publications, such as the famous *Le Mercure Galant de Paris*. These publications revealed the cultural life of the most important cities in great detail. *Il Teatro alla moda* is a satirical publication that strongly criticized the corruption of the opera houses in Venice in the second decade of the 18th century. Although it was published anonymously, it is now common knowledge that its author was Benedetto Marcello. Known primarily for his vocal works, Marcello also composed several collections of instrumental music of great musical value.

On our CD we include a Marcello ciaccona written in a very traditional Italian style, which contrasts with that of Canavas. Although the ciaccona is part of a collection of sonatas for recorder (Sonata XII, Op. 2), we interpret it with the special color of the traverso, the quintessential French instrument, and enrich it with percussion accents.

The triumphal march of the guitar

The political rise of Spain during the Renaissance and the Baroque Eras also generated a cultural boom known as the Golden Age. Comedies were one of the

most popular manifestations of this time and they flourished the materialization of various sub-genres, one of them being the *Xácara*. Colloquially the word refers to a tale or story, yet

it subsequently developed into instrumental music. Our arrangement of the *Xácara* by Iribarren displays the vernacular concept: a Christmas carol that tells the biblical stories from Adam and Eve to the birth of Jesus. The narrative nature of the piece is an evangelistic testimony by Iribarren, who positioned himself as a central figure in the development of sacred music in Spain. This piece is currently in the music collection of the Cathedral of Guatemala, which was created by Gaspar Fernandes, a chapel master, more than a hundred years before Iribarren's *Xácara*. It is therefore an excellent example of the transatlantic journey of music.

In contrast, we have the *Canzonetta Spirituale* by Tarquino Merula. It represents the epitome of *Seconda pratica*, the ingenious method of music that serves the expressiveness of the word. Merula was a faithful representative of the musical innovations that Venice had to offer at the beginning of the 17th century. His compositions present a special musical rhetoric and a very complex principle with texts full of allusions. Musically, this piece develops on a very simple structure with a two-note ostinato that gives leeway to the wonderful text. In the beginning of the piece one can hear a lullaby, an *alla nanna*. The lullaby swiftly becomes a revelation of the unimaginable pains that the baby will suffer in his future: his tender hands pierced by nails, his smooth skin torn by a whip, his divine face drenched in blood. The infant is none other than Jesus Christ, and the one singing is his mother Mary.

Dance and sing

The first Spaniards to arrive on the new continent were mostly Andalusians. The *Casa de Contratación* [House of Trade] in Seville wanted absolute control over the commercial exchange, consequently many of the customs of Andalusia influenced the Americas. In fact, the Spanish dialect, used today in Latin America, was influenced by the Andalusian. The various influences that enriched Andalusian's culture led to the emergence of special musical genres, such as the *flamenco*. Elements typical of the flamenco, like the use of guitar, also established themselves on the other side of the Atlantic within a few years, which

can be seen in written documents. Collections, such as the one by Santiago de Murcia, showed a diversity of forms and styles for guitar that indicated the interaction of African and Latin American cultures. The collection of instrumental dances, which includes the *passacalle* on this CD, mixes themes and motifs from the European tradition, for example the previously mentioned Corelli.

The variety of dances that originated in the Americas as a result of cultural syncretism among African slaves, indigenous peoples, and colonizers is almost infinite. Unfortunately, the pursuit to understand their origin can be a bit complex, an example of this is found in the *Polo Margariteño*. To try to understand this phenomenon that occurred on the island of Margarita, in the Venezuelan Atlantic, one must go back to the time when Spain dominated territories in all over the world and examine various aspects of history. Spain, the main world power during the 16th century, constantly faced conflict. The Eighty Years' War affected maritime traffic between the old and the new continent. Dutch pirates, who occasionally cooperated with the English, played an important role in the war of independence due to their control and influence over the trafficking of wealth, goods and slaves. Furthermore, not only material goods traveled on those ships. When one hears the Polo Margariteño it is impossible not to associate it with the well-known English song *Greensleeves*. Immensely popular since the Renaissance, Greensleeves traveled safely in the hearts of the sailors and pirates who sailed to the

Caribbean islands. Greensleeves uses a melodic-harmonic method that was very popular during the Renaissance known as *Romanesca*. Its structure is suitable for improvisation, not only instrumental but also vocal, and is conducive to telling stories in the manner of minstrels. In our Polo Margariteño we improvise a story of an island in the middle of nowhere: a story of sailors, adventures and love.

The Suite Indígena

Intellectual circles that emerged in the Italian Renaissance and expanded throughout Europe until forming very important movements such as the French Enlightenment, also made an impression in the Americas. The *Sociedad Académica Amantes del País* [Academic Society of Lovers of the Country], that was established in Lima in 1790, was one of these influential circles. This society integrated and supported characters from the most diverse guilds, with some of its members being clergyman that believed the discovery of new cultures to be humanly enriching. One of them was Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, the bishop of Trujillo between 1780 and 1790, who traveled throughout his jurisdiction and documented his experiences. This resulted in highly valuable testimonies - known today as the *Trujillo Codex of Peru* - that document the daily lives of the indigenous people. The complete copy of this work was sent directly to the hands of King Carlos IV. Watercolor illustrations contained in this codex display the cultural syncretism which was also reflected in the musical practices of the American colonies.

The paradox of the Christianization of indigenous peoples, which had already occurred in the beginnings of Christianity when religious festivals, such as Christmas, superposed the pagan celebrations of the winter solstice, resulted in music of an incomparable rhythmic and thematic richness. In the *Suite Indígena*, we summarized some of the 20 compositions that appear in the codex.

The Chimú culture was a pre-Inca culture whose language disappeared after the conquest by the Incas and the foundation of the city of Trujillo, very close to the main site of the Chimú culture. Despite these events, Martínez y Compañón preserved some of their culture through *El baile del chimo* [the dance of the Chimo]. In addition to the dances that survived this cultural extinction, the codex also contains *cachuas*, a type of song. In the *cachuas* for the Christ Child and the Nativity, we find some examples of the linguistic interaction of Spanish with indigenous languages. They manifest not only in the deformed pronunciation of words like “il mijor” (instead of the Spanish word “mejor”) or “Jisus” (instead of “Jesus”), but also in the interjections of indigenous languages like “Achalay” (an expression of joy in Quechua) or “Quillalla” (an expression of joy in the Culli language).

The prince's farewell

Túpac Amaru was beheaded by the Spanish in 1572. In the *cachua La Despedida*, one hears the farewell of a man, who is said to have the strength of a diamond, whom even death fears. This could be an allegory for

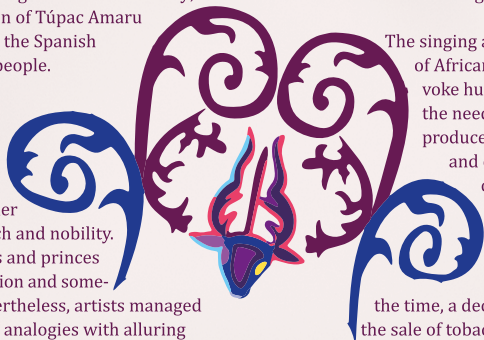
the last Incan prince of Vilcabamba, who right before his execution said to the crowd, “Illustrious Pachacamac, testify how my enemies shed my blood.” Along with this cachua, we present the Tonada *La Brujita* [Tune of the little witch]. This song illustrates the lament of a person who recognizes their mortality; comparable to the situation of Túpac Amaru when he was sacrificed by the Spanish conquistadors before his people.

The paradox of the sacred and the profane

The art of the Renaissance and the Baroque was developed mostly under the patronage of the church and nobility. The commissions of popes and princes were patrolled with suspicion and sometimes even censored. Nevertheless, artists managed to embed symbolisms and analogies with alluring and even mysterious double meanings into their works. Two of the greatest Italian artists of their time, Michelangelo Buonarroti and Gian Lorenzo Bernini, illustrated gods and saints completely naked or in poses that were quite suggestive! Practically heresy!

Heretics, especially religious ones, were persecuted in Europe by institutions such as the Spanish Inquisition, and thousands of “witches” were burned at the stake. In the newly discovered Americas, the conquerors subjugated the Native Americans and slaves to their authority, culture and religion, too.

However, they allowed some of the indigenous dances, music and traditions to be mixed in with certain Christian traditions. The cachua for the birth of Christ is a perfect example of this. The natives asked their conquerors for permission to celebrate Christmas Eve with the dances and songs of their homeland.



The singing and dancing traditions of African American cultures invoke human nature, for example the need to find food or to reproduce. Many of the songs and dances have a risqué character, such as the Tonada *El Conejo* [Tune of the Rabbit]. The song begins with a common situation of

the time, a decree on prohibition to the sale of tobacco. Contrary to what is to be expected after a prohibition mandate, the song continues with a festive atmosphere and even references to carnal pleasures. Practically nonsense, that shows the contradictory of human behavior.

Encompassed by paradoxes and contradictions, we invite you on a musical journey through a world full of colors, representing the cultural encounters between indigenous and colonizers, Italians and French. Let our music accompany you on your journey *between two times...*

Entre dos Tiempos

El tiempo. La física lo define como la magnitud con que se mide la duración o sucesión de los acontecimientos.

En 1915 Albert Einstein publica su *teoría de la relatividad general* donde se define el principio de la relatividad, que plantea el concepto de tiempo de un modo mucho más complejo: los hechos simultáneos, que ocurren en el presente son relativos al observador, que los interpreta de maneras diferentes. Pero no hay que ser un experto en la materia para entender que tal como la física contempla el movimiento y el reposo, la música se hace con sonido y silencio, la vida se mueve entre el amor y el odio, y la historia se nutre de tradición y novedad. Hemos querido bautizar nuestro disco “Entre dos Tiempos” para presentarles con música el reflejo natural de los contrastes y para-dojas de nuestras tradiciones y nuestras culturas. Y así mostrarles como el mismo momento histórico se expresa musicalmente en lugares diferentes de maneras tan diversas, que se podría decir que son dos mundos diferentes, haciéndonos sentir entre dos mundos, *entre dos tiempos*.

La paradoja francoitaliana

Jean-Baptiste Lully es considerado como el gran genio y fundador del estilo francés. Lo que muchos olvidan, es que él nació en Florencia, era un italiano. La influencia del arte Italiano sobre toda Europa es

inegable. El Renacimiento es un fenómeno italiano y su consecuencia inmediata, el barroco, no puede desprenderse de esas raíces. La música del barroco está marcada por una especie de rivalidad estilística, los dos grandes estilos nacionales se desarrollan paralelamente de maneras diferentes: Italia es furia y drama; Francia, nobleza y elegancia. Esta paradoja musical se refleja no sólo en la forma de componer e interpretar la música, sino también en la elección de los instrumentos con que se tocaba.



El violonchelo, un instrumento de origen italiano, viene a conquistar la escena musical en Europa y naturalmente también en Francia. La *viola*, el instrumento predilecto de la corte francesa, donde la música se desarrollaba por excelencia, comienza a ser reemplazado por un instrumento con un sonido más rudo (*plus rude*), en palabras de los propios franceses. Este cambio en las preferencias se da gracias a una generación de músicos liderada desde Italia por hombres como Francesco Alborea “Franciscello”, un violonchelista napolitano considerado uno de los primeros virtuosos del instrumento. La creciente popularidad del chelo hace que músicos como Jean-Baptiste Barrière, quien nace en Burdeos y estudia la viola da gamba según la tradición francesa, se comiencen a interesar en el instrumento italiano. Es un momento coyuntural y el violonchelo no viene solo; llega con armonías innovadoras, pasajes dignos de la música atonal del siglo XX, temas construidos

con acordes en el chelo, un lenguaje nuevo que les presentamos en nuestra versión de la cuarta sonata de su tercer libro. Observando la partitura de esta sonata encontramos más elementos innovadores para el momento de su publicación (1739); por ejemplo, una voz intermedia entre la línea del bajo continuo y la del violonchelo, lo que le da un color especial a ciertos pasajes. En algunos otros momentos, también escuchamos virtuosas figuraciones con un aire de improvisación propio del *Stylus Phantasticus*. Este estilo es en palabras de Johann Joachim Quantz un estilo lleno de “insolencia y pensamientos intrincados”, lo que se aplica a esta sonata con acierto.

Así como Lully, muchos otros músicos italianos traspasaron fronteras difundiendo el lenguaje musical propio de Italia. Uno de ellos fue Francesco Maria Veracini. Nacido en la tradición violinística de Arcangelo Corelli, viaja por toda Europa como embajador de su estilo: Praga, Venecia, Londres, Dresde y Florencia, entre otras ilustres ciudades. Al contrario que en la física, en la música los polos opuestos se repelen, es por esto que la tensión entre músicos de uno y otro estilo llevaba en ocasiones a ciertas disputas que iban más allá de lo musical. Los celos profesionales que se despertaron por ejemplo en Dresde, en contra de algunos músicos italianos, entre ellos Veracini, llevaron a situaciones propias de una telenovela: En 1722 Veracini intenta suicidarse saltando desde un segundo piso. Los motivos no son muy claros pero a consecuencia de esto Veracini cojearía de por vida. Por obvias razones Veracini deja Dresde y va a Londres, otro centro

importantísimo para el barroco musical. Allí, a pesar de algunos éxitos, Veracini no puede lidiar con la competencia de Georg Friedrich Haendel y Francesco Geminiani; además la publicación de sus *doce sonatas académicas* para violín no encuentra acogida en el público inglés, por estas razones deja Londres. Pero esta colección de sonatas sí encuentran lugar en nuestro repertorio, las consideramos un homenaje a Corelli, representan la técnica brillante típica del violín italiano y muestran una influencia de las arias de ópera mezclada con un contrapunto complejo. Además, en la duodécima sonata, algunos pasajes dejan escuchar una melodía sobre una nota pedal en el bajo imitando el sonidos de la gaita propia de los aires tradicionales del folclore escocés.

La Chacona por el mundo

¿Es posible el viaje en el tiempo? ¡Pues para la *chacona* sí! Es una viajera por el tiempo y el espacio, su origen nos lleva a América y su desarrollo nos sitúa de regreso en Europa. Las primeras apariciones de la palabra en la literatura se encuentran, por ejemplo, en la obra de Mateo Rosas de Oquendo (*Sátira de las cosas que pasan en el Pirú*, 1598) o en la de Miguel de Cervantes (*La ilustre fregona*, 1613) y en general hacen mención a su origen americano y su carácter lascivo. Un carácter que no es extraño dentro del arte del renacimiento y el barroco; y como veremos más adelante se mueve contradictoriamente entre lo sacro y lo profano. En un principio la chacona aparece como una danza que incita a los placeres mundanos, luego como un tipo de canción y finalmente se

asocia a una estructura armónica en forma de *basso ostinato*, un modelo melódico y armónico que se repite constantemente. Por su flexibilidad técnica y musical la chacona gana predilección en el público y se convierte casi en una obligación para los compositores, ofrece tantas posibilidades que la encontramos prácticamente en cada colección de sonatas.

La ola de músicos italianos que se desplazan desde Italia a Francia, incluye también familias completas. Es así como la familia Canavasso emigra desde Turín a París. El mayor de la familia, Jean-Baptiste Canavas, tiene contacto allí con figuras de la talla de Jean-Jacques Rousseau (¡quien también era músico!) con el que trabaja en la oficina de catastro. Su carrera como violonchelista virtuoso se desarrolla muy rápido, lo que lleva luego incluso a ser parte de los *Vingt-quatre violons du roi* y el *Concert spirituel*, dos de las agrupaciones más prestigiosas del momento. De este compositor les ofrecemos un movimiento de una de sus sonatas, una chacona extravagante en la que el chelo despliega una técnica brillante con variados colores, propios más del estilo italiano, paradójicamente escrita en Francia.

Naturalmente el nombre de Rousseau está mucho más asociado al movimiento intelectual conocido como la ilustración. Este movimiento da origen a un sinnúmero de publicaciones literarias como *Le Mercure Galant de Paris*, estos documentos nos relatan con detalle la vida cultural de las ciudades más importantes, muchos juegan incluso un papel crítico.

Il teatro alla moda es una publicación satírica que critica fuertemente los vicios del negocio de los teatros de ópera en Venecia en la segunda década del siglo XVIII. Aunque fue publicada de forma anónima sabemos que su autor es Benedetto Marcello. Conocido principalmente por sus trabajos vocales, Marcello nos deja solo un par colecciones de música instrumental que sin embargo tienen un alto valor musical.

En nuestro CD incluimos una chacona de Marcello escrita en un estilo tradicional muy italiano, que contrasta con la de Canavas. A pesar de que la chacona hace parte de una colección de sonatas para flauta dulce (Sonata XII, Op. 2), la interpretamos con el color especial del traverso, el instrumento francés por excelencia, y la enriquecemos con algunos toques de la percusión.

La conquista de la guitarra

El auge político de España durante el renacimiento y el barroco trae como consecuencia un florecimiento cultural conocido como el siglo de oro. Las comedias son unas de las manifestaciones más populares de la época y sus intermedios dieron cabida al surgimiento de varios géneros, uno de ellos es la *Xácara*. Este género evoluciona mucho más tarde y se convierte en un estilo de música de carácter instrumental pero coloquialmente, la palabra también hace referencia a un cuento o una historia. Nuestro arreglo de la *Xácara* de Iribarren es precisamente eso, un villancico que narra la historia bíblica desde Adán y Eva hasta el nacimiento de Jesús. El carácter narrativo de la pieza es

evidencia de un intento evangelizador del compositor Iribarren, quien se posiciona como una figura central en el desarrollo de la música sagrada en España. Esta Xácara está contenida en la colección de música de la catedral de Guatemala, que el maestro de capilla novohispano Gaspar Fernández comenzara a reunir más de cien años antes, y nos confirma como la música ya iba y venía a través del atlántico.

En contraste, tenemos la *Canzonetta Spirituale* de Tarquino Merula. Merula, fiel representante de las novedades musicales que experimenta Venecia al principio del siglo XVII, representa el dramatismo propio de la *seconda prattica*, donde la música sirve a la expresividad de la palabra. Sus composiciones presentan una retórica musical especial y un programa muy complejo con textos llenos de referencias indirectas y escondidas. Musicalmente, esta pieza se desarrolla sobre una estructura muy simple, un *ostinato* de dos notas que da espacio a un texto maravilloso. En principio escuchamos el arrullo de una madre para que su niño duerma, *alla nanna*. Pero luego este arrullo se transforma en una visión

de los dolores inimaginables que el niño padecerá en su adultez: sus tiernas manos atravesadas por clavos, su tersa piel desgarrada por el látigo, su divino rostro empapado de sangre. El infante no es nada menos que Jesús y quien canta, su madre María.

Danzar y Cantar

Los primeros españoles que llegaron al nuevo continente masivamente eran en su mayoría andaluces. La

casa de contratación de Sevilla pretendía un control absoluto sobre el intercambio comercial, de esa manera muchas de las costumbres

de Andalucía influenciaron a América. De hecho, el acento o dialecto del castellano que se utiliza en Latinoamérica, está influenciado por el hablado en Andalucía. Las diversas influencias que enriquecen

la cultura andaluza ofrecen manifestaciones musicales especiales, una de ellas es el *flamenco*. Elementos del flamenco como la guitarra

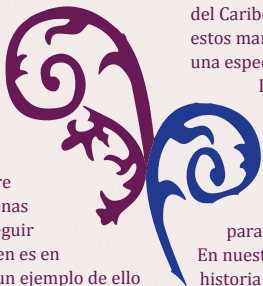
llegan a América de forma natural pero solo hasta años más tarde se establecen de una manera más

oficial y nos dejan documentos escritos. De esta forma aparecen colecciones como las de Santiago de Murcia, cuya obra para guitarra muestra una diversidad de



formas y estilos que evidencian la interacción de las culturas africanas con la música latinoamericana. La colección de danzas instrumentales en la que se encuentra el *pasacalle* incluido en este CD mezcla incluso temas y motivos de la tradición europea, por ejemplo del ya mencionado Corelli.

La cantidad y variedad de danzas que se originan en América como fruto del sincretismo cultural entre esclavos africanos, pueblos indígenas y colonizadores es casi infinita. Seguir sus huellas para entender su origen es en algunos casos un poco complejo, un ejemplo de ello lo encontramos en el *polo margariteño*. Para tratar de comprender este fenómeno ocurrido en la isla de Margarita, en el atlántico venezolano, debemos remontarnos a la época en la que España dominaba territorios en todas las esquinas del mundo y contemplar distintas posibilidades. Como potencia mundial del momento España debía enfrentarse a diferentes conflictos simultáneamente. Uno de ellos es la guerra de independencia con los Países Bajos, esta se traslada al tráfico marítimo entre el viejo y el nuevo continente. Los corsarios y piratas holandeses, quienes cooperan en ocasiones con los ingleses, juegan un papel importante en la guerra de independencia gracias a su control e influencia sobre el tráfico de riquezas, bienes y esclavos. Pero los bienes materiales no llegan solos. Al escuchar el polo



margariteño es imposible no asociarlo con la conocida canción inglesa *Greensleeves*. Muy popular desde el renacimiento viaja con seguridad en el equipaje de los marinos y piratas que desembarcaban en las islas del Caribe. A pesar de esto no podemos afirmar que estos marineros ingleses y holandeses hayan tenido una especial influencia sobre esta isla en particular.

Lo que sí es evidente es que en *Greensleeves* se utiliza un modelo armónico-melódico muy popular en el renacimiento conocido como *La romanesca*. Su estructura es muy apta para la improvisación, no solo instrumental sino también vocal, y es propicia para contar historias a la manera de los juglares. En nuestro Polo Margariteño improvisamos una historia propia de una isla en medio de la nada, una historia de marineros, viajes y amores.

La suite indígena

Los círculos intelectuales que afloraron en el renacimiento italiano y se expandieron por Europa hasta llegar a formar movimientos importantísimos como la ilustración francesa, tienen su reflejo en América. La Sociedad Académica *Amantes del País*, fundada en 1790 en Lima es una de ellos. Esta sociedad estaba integrada y apoyada por personajes de los más diversos gremios, algunos de sus miembros pertenecían al clérigo y entendían el descubrimiento de las nuevas culturas como algo humanamente enriquecedor. En ese contexto el obispo de Trujillo entre 1780 y 1790, Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, realiza una visita por toda su diócesis y documenta sus

experiencias, dando lugar a valiosos testimonios. Uno de ellos, se conoce como *Códice Trujillo del Perú* y documenta la cotidianidad de los pueblos en la región. La copia más completa de este trabajo fue enviada directamente a manos del rey Carlos IV.

Las acuarelas que acompañan el código nos dan una idea muy acertada de como el sincretismo cultural empapa las practicas musicales en las colonias americanas. La paradoja de la cristianización de los pueblos indígenas, que ya se había dado en los inicios de la cristiandad, cuando fiestas religiosas como la navidad se hicieron coincidir con las celebraciones paganas del solsticio de invierno o nacimiento del sol, da como resultado una música de una riqueza rítmica y temática inigualable. Hemos querido agrupar algunas de las 20 piezas musicales que se encuentran con las acuarelas de este código en una Suite.

La cultura chimú fue una cultura preincaica cuya lengua desapareció luego de la conquista por parte de los incas y la posterior fundación de la ciudad de Trujillo muy cerca del corazón de la cultura chimú. A pesar de esto, Martínez y Compañón nos presenta “el baile del chimo”, que refleja algunas de las manifestaciones que se conservaron de esta cultura. Junto a los bailes que sobrevivieron a la extinción de dicha cultura, el código contiene también *cachuas*, un tipo de canción. En la cachua al niño y la cachua al nacimiento encontramos algunos ejemplos de la interacción lingüística del castellano con las lenguas indígenas, no solo palabras deformadas en su pro-

nunciación como “il mijor” o “Jisus”, sino que también interjecciones en lenguas indígenas como “Achalay” (una expresión de alegría en Quechua) o “Quillalla” (en lengua Culli).

La despedida del príncipe

Túpac Amaru fue decapitado en 1572 por los españoles. En la cachua *la despedida* se escucha a un hombre fuerte como el diamante a quien incluso la muerte le teme, esta podría ser una alegoría a él, el último príncipe inca de Vilcabamba, quien antes de su ejecución decía a la multitud: ‘Ilustre Pachacamac, atestigua como mis enemigos derraman mi sangre’. Junto a esta cachua les presentamos la tonada *la brujita*. En esta canción escuchamos un lamento de desengaño de un hombre que se reconoce mortal; como tal vez se sentiría Túpac Amaru al ser sacrificado ante su pueblo.

La paradoja de lo sacro y lo profano

El arte del renacimiento y del barroco se desarrolla en su mayoría bajo el mecenazgo de la iglesia y la nobleza. Los encargos de papas y príncipes se vigilan con recelo y en ocasiones se censuran algunos de ellos. A pesar de esto los artistas logran colar algunos simbolismos y analogías que tienen algún doble sentido muy interesante e incluso misterioso de analizar. Dos de los artistas italianos más grandes de su época por ejemplo, Michelangelo Buonarroti y Gian Lorenzo Bernini, representaban a dioses y santos desnudos o en posiciones muy sugerentes ¡Prácticamente una herejía!

Pero mientras que la herejía, especialmente la religiosa era perseguida con especial énfasis en Europa por instituciones como la inquisición, y miles de “brujas” eran quemadas en la hoguera; en la recién descubierta América, indios y esclavos se sometían a la autoridad, cultura y religión de los conquistadores, mientras que celebraban entre determinadas fiestas sus bailes, música y tradiciones, con la complacencia de sus amos. La cachua al nacimiento es un ejemplo de esto, aquí los indígenas piden permiso a sus señores para celebrar la noche buena con los bailes y cantos propios de su tierra.

En este contexto vemos como las tradiciones de canto y baile de las culturas afroamericanas hacen referencia a la naturaleza humana, por ejemplo la necesidad de conseguir alimento

o de reproducirse. De esa manera muchas de ellas tienen un carácter lascivo, un ejemplo lo encontramos en la tonada *el conejo*. La tonada comienza con una situación del día a día de la época, un edicto de prohibición a la venta del tabaco. Contrario a lo que es de esperarse tras un mandato de prohibición, la canción continua con un ambiente festivo e incluso referencias a los placeres carnales. Prácticamente un sinsentido que muestra lo contradictorio de la conducta humana.

Entre paradojas y contradicciones los invitamos a este viaje musical por un mundo lleno de colores, a disfrutar del encuentro cultural entre indígenas y colonizadores, italianos y franceses. Los invitamos a viajar *entre dos tiempos* acompañados de nuestra música.





Das Ensemble

Das Alte-Musik-Ensemble *Los Temperamentos* wurde 2009 in Bremen gegründet und setzt sich in besonderer Weise mit den interkontinentalen Beziehungen der Kulturen auseinander, die schon in der Epoche des Barocks existierten. Unter Leitung des Cellisten und Arrangeurs Néstor Fabián Cortés Garzón entdecken die Musiker immer wieder neue Verbindungen zwischen den vielfältigen Stilrichtungen der Barockmusik und interpretieren die Werke auf eine ebenso authentische wie einzigartige Weise.

Diesen unverwechselbaren Klang des Ensembles beurteilten Kritiker unter anderem als „mitreißend“, „differenziert“ oder als „Feuerwerk für die Sinne“. Nach mehreren Alben, die ebenfalls von der nationalen und internationalen Presse hervorragend rezensiert wurden und zwei Nominierungen für den *International Classical Music Award* erhielten, legt das Ensemble mit *Entre dos Tiempos* nun bereits seine vierte Einspielung vor.

Neben ihren Konzerten geben die Musiker auch zunehmend Meisterkurse zur historischen Aufführungspraxis allgemein und zu ihrem außergewöhnlichen Repertoire im Besonderen. *Los Temperamentos* sind regelmäßig bei Festivals in ganz Deutschland, sowie auf internationalen Bühnen zu Gast. Engagements führten das Ensemble unter anderem nach Chile, Portugal, Belgien, Italien, Peru, Mexiko, Österreich, Frankreich, Bolivien, in die Niederlande und zu Festivals wie „Cistermusica“, dem „Monteverdi Festival“, dem „Bad Kissinger Winterzauber“, dem „Südtirol Festival“, oder dem „Mosel Musikfestival“.





Los
peramentos



Néstor Fabián Cortés Garzón



Swantje Tams Freier

Fondé à Brême en 2009, l'ensemble de musique ancienne *Los Temperamentos* explore avec originalité les relations interculturelles qui existaient à l'époque baroque. Sous la direction artistique du violoncelliste Néstor Fabián Cortés Garzón, ses membres découvrent inlassablement de nouvelles connexions entre les différents styles de musique baroque et proposent une interprétation authentique et sans pareil de ce répertoire.

Jugé « *stimulant* » et « *différent* » par la critique, le son unique de *Los Temperamentos* est un « *feu d'artifice pour les sens* ». Après trois albums salués par la presse nationale et internationale et deux nominations aux *International Classical Music Awards*, l'ensemble présente ici son quatrième opus *Entre dos Tiempos*.



Hugo Miguel de Rodas Sanchez



Nadine Remmert

Outre leurs concerts, les membres de *Los Temperamentos* donnent des cours magistraux sur l'interprétation historiquement informée en mettant l'accent sur leur répertoire exceptionnel. L'ensemble est régulièrement invité par de nombreux festivals allemands et étrangers. Il s'est ainsi produit au Chili, au Portugal, au Pérou, au Mexique, aux Pays-Bas, en Belgique, en Italie, en Autriche, en France, en Bolivie et dans des festivals tels que « Cistermusica », le « Festival de Monteverdi », le « Bad Kissinger Winterzauber », le « Festival Sud-Tyrol » ou le « Festival de musique de Moselle ».



Felipe Maximiliano Egaña Labrín



Tomoe Badiarova

The early music ensemble *Los Temperamentos*, founded in Bremen in 2009, distinctly explores the intercontinental relationships of cultures that existed in the Baroque era. Under the direction of the cellist and arranger Néstor Fabián Cortés Garzón, the musicians constantly discover new connections between the diverse styles of Baroque music and interpret works in a way that is as authentic as it is unique.

Critics judged the ensemble's unmistakable sound as, among other things, "rousing", "differentiated" and "fireworks for the senses". After several albums, which have received excellent reviews from the national and international press, as well as two nominations for the *International Classical Music Award*, the ensemble now presents its fourth recording with *Entre dos Tiempos*.



Alice Vaz



Miguel Ángel Altamar de la Torre

In addition to their concerts, the musicians increasingly give master classes in historical performance practices and, in particular, their extraordinary repertoire. *Los Temperamentos* are regular guests at festivals throughout Germany and on the international stages. Engagements have taken the ensemble to Chile, Portugal, Belgium, Italy, Peru, Mexico, Austria, France, Bolivia, and the Netherlands, as well as to prominent festivals such as the “Cistermusica”, the “Monteverdi Festival”, the “Bad Kissingen Winterzauber”, the “Südtirol Festival” and the “Mosel Musikfestival.”



Sönke Tams Freier



Caroline Bruker Freier

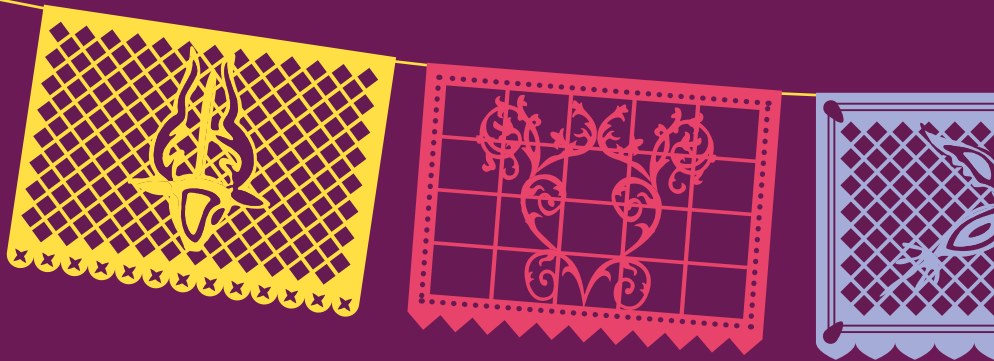
El ensamble de música antigua *Los Temperamentos* fundado en Bremen en el 2009, expone de manera muy especial, las relaciones interculturales suscitadas en la época barroca. Bajo la dirección del violonchelista y arreglista Néstor Fabián Cortés Garzón, éstos músicos constantemente descubren nuevas conexiones entre los variados estilos de la música barroca interpretando las obras de manera única.

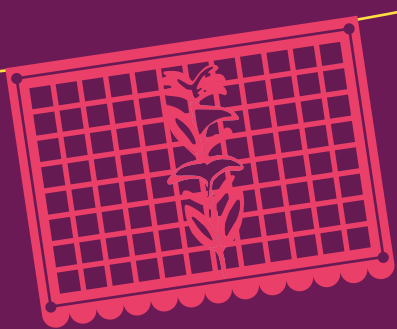
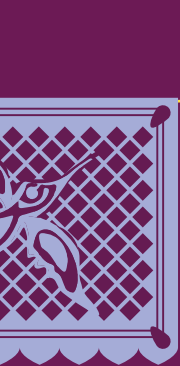
El inconfundible sonido del ensamble es catalogado por la crítica como “*emocionante*”, “*diferente*” o “*juegos artificiales para los sentidos*”. Tras varias producciones discográficas, las cuales han sido excelentemente recibidas por la prensa especializada nacional e internacional y haber sido nominados al *International Music Award* en dos ocasiones, el ensamble presenta su cuarta producción *Entre Dos Tiempos*.

Junto a sus presentaciones, éstos músicos dan cursos de Interpretación Históricamente Informada con especial énfasis en su excepcional repertorio. *Los Temperamentos* se encuentran en actividad constante en escenarios nacionales e internacionales, en Alemania y países como Chile, Portugal, Bélgica, Italia, Perú, México, Austria, Francia, Bolivia, Países Bajos respectivamente, siendo invitados a festivales como "Cistermusica", "Festival Monteverdi", "Bad Kissinger Winterzauber", "Südtirol Festival" o el "Mosel Musikfestival", entre muchos otros.



Liedtexte





Amandita y la Aurora

*En el mar yo m'enamoro
de tus ojos tan bonitos
y de tu piel tan morena
yo ya pierdo mis sentidos.*

*Si yo fuera ruiseñor
te cantaba mil versillos
pero yo soy un gavilan pollero
y me como los pollitos.*

*Yo quiero ser un ruiseñor,
ser un gran cantor,
llegarte al corazón,
ser un amor bueno.
Ay mi amor, quiero perder contigo
yo quiero perder la razón.*

*Pero no soy más que pescador
de sueños vagabundo en la mar,
las olas y la arena, na na na ...*

*En la mar yo m'enamoro
de tus ojos tan bonitos
y en el mar ahí se me pierden.
En el mar ahí se me pierden
como las aguas del río.*

Vaya de Xácara

*Vaya de Xácara, vaya,
que sirve de tonadilla,
vaya de Xácarandaina!*

*Oigan cosas misteriosas,
oigan cosas peregrinas.
A la li la la ay ...*

*Am Meer verliebe ich mich
in deine wunderschönen Augen,
und seh ich deine braune Haut,
schwinden mir gar die Sinne.*

*Wäre ich eine Nachtigall,
säng ich dir tausend Verse,
ich bin aber ein Hühnerfalke,
der die Küken verspeist.*

*Gern wär ich eine Nachtigall,
gern auch ein großer Sänger,
um an dein Herz zu rühren,
dich wahrhaft zu lieben.
Ach, meine Liebste, mit dir
möcht' ich den Verstand verlieren.*

*Doch ich bin nur ein Fischer
der Träume, irre über das Meer,
die Wellen, den Sand, na na na ...*

*Am Meer verliebe ich mich
in deine wunderschönen Augen,
und am Meer entschwinden sie mir.
Am Meer entschwinden sie mir
wie die Wasser des Flusses.*

*Was für eine Xácara
wir heute singen,
hört diese kleine Xácara!*

*Hört gar wunderliche Dinge,
hört gar seltsame Dinge.
La la li la la ...*

*Dans la mer je suis tombé amoureux
de tes yeux merveilleux
et ta peau brune
ravit mes sens*

*Si j'étais un rossignol
je te chanterais mille vers
mais je suis un faucon
et je mange des oisillons.*

*Je veux être un rossignol,
je veux être un grand chanteur,
je veux toucher ton cœur,
je veux être un bon amour.
Oh mon amour, je veux perdre
la raison avec toi.*

*Mais je ne suis qu'un pêcheur
de rêves errant autour de la mer,
les vagues et le sable, na na na ...*

*Dans la mer je suis tombé amoureux
de tes yeux merveilleux
et dans la mer je les perds.
Dans la mer je les perds
comme les eaux de la rivière.*

*Vive la Xácara
qui sert de chanson,
vive la petite Xácara!*

*Écoutez des choses mystérieuses,
écoutez des choses étranges.
A la li la la ay ...*

*At the sea I fell in love
with your beautiful eyes
and with your skin so brown,
my senses dwindle.*

*If I were a nightingale
I would sing you a thousand verses
but I am a hawk
and I eat the chickens.*

*I want to be a nightingale,
to be a great singer,
to touch your heart,
be a good lover.
Oh my love, with you
I want to lose all reasoning.*

*But I'm just a fisherman
of dreams wandering around the sea,
the waves and the sand, na na na ...*

*At the sea I fell in love
with your beautiful eyes
and in the sea they are lost to me.
In the sea they are lost to me
like the waters of the river.*

*What a Xácara, wow,
that serves as a tune,
what a little Xácara!*

*Hear mysterious things,
hear mystical things.
A la li la la ay ...*

*Escuchen todos los tristes,
los que en este mundo habitan
la historia de una manzana
que fue cara golosina.
Oigan cosas misteriosas ...*

*Eva por saber curiosa
con ella Adán le convida;
por curiosa una mujer
echará a perder mil vidas.
En esa manzana el fruto
ya por dañado estaría.
No estuvo en la fruta el daño
aunque en ella el daño estaba.
Oigan cosas misteriosas ...*

*Todos tuvieron la culpa
y Adán busca la justicia;
la culpa de la mujer
lleva el hombre a sus costillas.
Mucho sintió este delito
la Magestad más divina
y tanto que mediaría,
salió la sabiduría
Oigan cosas misteriosas ...*

Tonada El Conejo

*Señor Don Feliz de Soto
a mandado echar un vando
que al que vendiere tabaco
que se lo lleven volando
tiranana na na na na ...*

*guitinaje conejo mio,
guitinaje echame en tu nido.
guitinaje conejo chatre,*

*Hört nur, all ihr Traurigen,
die ihr diese Welt bewohnt,
die Geschichte eines Apfels,
der teures Naschwerk war.
Hört gar wunderliche Dinge ...*

*Eva mit ihrer Neugier
führte Adam in Versuchung.
Durch die Neugier einer Frau
sollten Tausende verderben.
Denn der Apfel, diese Frucht,
war schon längst verdorben.
Nicht der Apfel war das Übel,
doch das Böse steckte schon darin.
Hört geheimnisvolle Geschichten ...*

*Alle waren sie schuldig
und Adam will Gerechtigkeit;
an der Sünde der Frau hat der Mann
gar schwer zu tragen.
Die schlimme Tat schmerzte
die göttliche Majestät so sehr,
dass sie in ihrer Weisheit
einen Mittler sandte.
Hört geheimnisvolle Geschichten ...*

*Der Herr Felix de Soto
hat verkünden lassen,
wer immer Tabak verkauft,
sei auf der Stelle zu verhaften.
Tiranana na na na na ...*

*Guitinaje mein Häschen,
guitinaje leg mich in dein Nest.
Guitinaje süßes Häschen,*

*Écoutez, vous tous les hommes tristes,
qui vivez dans ce monde,
écoutez l'histoire d'une pomme
qui fut un plaisir très cher
Écoutez des choses mystérieuses ...*

*Comme vous le savez, Eve était curieuse
et a tenté Adam.
Par la curiosité d'une femme
des milliers de vies sont perdues.
Le fruit de cette pomme
serait déjà gâté.
La pomme n'était pas le mal
bien que le mal soit en elle.
Écoutez des choses mystérieuses ...*

*Tout le monde était coupable
et Adam a demandé justice;
Le péché de la femme, l'homme le porte
dans ses côtes.
Cette mauvaise action cause un grand
chagrin à la majesté divine.
Et c'est pourquoi elle a envoyé un médiateur
pour apporter la sagesse.
Écoutez des choses mystérieuses ...*

*Monsieur Don Félix de Soto
a fait publier un interdit
disant que celui qui vendrait du tabac,
serait arrêté sur le champ.
Tiranana na na na na ...*

*Guatinage mon lapin
guatinaje couche-moi dans ton nid.
Guatinaje mon lapin chéri,*

*Listen, all you sad people,
those who live in this world
to the story of an apple
that cost humanity dear.
Hear mysterious things ...*

*Eve with her curiosity
tempted Adam.
A woman's curiosity
will spoil thousands of lives.
The fruit of this apple
was already spoiled.
The apple in itself was not evil
but there was corruption already inside.
Hear mysterious things ...*

*Everyone was guilty
And Adam sought justice;
The sin of women
is a burden to men.
The evil deed caused great grief
to the divine majesty.
And that's why he sent a mediator
to bring wisdom.
Hear mysterious things ...*

*Mr. Don Feliz de Soto
put up a ban proclaiming
that anyone selling tobacco
must be sent away at once.
Tiranana na na na na ...*

*Guatinage my bunny,
guatinaje place me in your nest.
Guatinaje my lovely bunny,*

*guaitinaje ven i veve mate.
guaitinaje conejo mio,
guaitinaje de mi corazon,*

*guaitinaje tu me as dado sintas
guaitinaje de la vella union.
guaitinaje que sota caramba
guaitinaje que mi amor me llama
guaitinaje y luego responde
guaitinaje que estoy en la cama,
guaitinaje, guaitinaje.
Señor Don Feliz de Soto*

Hor ch'è tempo di dormire

*Hor ch'è tempo di dormire
Dormi figlio e non vagire,
Perché tempo ancor verrà
Che vagir bisognerà.
Deh, ben mio, deh, cor mio, fa',
Fa' la ninna ninna na.*

*Chiudi quel lumi divini
Come fan gl'altri bambini,
Perché tosto oscuro velo
Priverà di lume il cielo.*

*O ver prendi questo latte
Dalle mie mammelle intatte,
Perché ministro crudele
Ti prepara aceto e fiele.*

*Amor mio, sia questo petto
Hor per te morbido letto,
Pria che rendi ad alta voce
L'alma al Padre su la croce.*

*guaitinaje komm Mate trinken.
Guaitinaje ach Häschen,
guaitinaje meines Herzens,*

*guaitinaje, du knüpfest das Band
guaitinaje, unsrer schönen Zweisamkeit.
Guaitinaje, du schamloses Weib,
guaitinaje meine Liebste ruft mich
guaitinaje und antwortet dann
guaitinaje ich bin schon im Bett.
Guaitinaje, guaitinaje.
Der Herr Felix de Soto ...*

*Nun, da es Zeit zu Schlafen ist,
Schlaf, mein Sohn, und weine nicht,
Denn die Zeit der Tränen
wird noch kommen.
Ach, mein Liebster, ach, mein Herz,
Eia, eia, schlaf ein.*

*Schließe deine göttlichen Augen,
Wie es die anderen Kinder tun,
Denn schon bald wird ein dunkler Schleier
des Himmels Licht verfinstern.*

*Oder nimm diese Milch
Aus meiner reinen Brust,
Denn ein grausamer Diener
Bereitet dir Essig und Galle.*

*Mein Liebster, dieser Busen
Sei dir heute ein weiches Bett,
Eh du laut klagend deine Seele
am Kreuz dem Vater empfiehlst.*

*guiatinaje viens et bois du mate.
Guiatinaje mon lapin
guiatinaje de mon coeur*

*guiatinaje tu m'as donné des gages
guiatinaje de notre belle union.
Guiatinaje quelle femme, que diable,
guiatinaje mon amour m'appelle
guiatinaje et puis répond
guiatinaje, que je suis dans mon lit.
Guiatinaje, guiatinaje.
Monsieur Don Félix de Soto ...*

*Maintenant il est temps de dormir,
Dors mon fils et ne pleure pas,
Car un jour le temps viendra
Où il faudra pleurer.
Oh! Dors mon chéri, dors mon coeur
Dit la berceuse, ninna na.*

*Ferme ces yeux divins,
Comme le font les autres enfants,
Car bientôt un voile obscur
Privera le ciel de lumière.*

*Prends encore ce lait
De mon sein immaculé
Car un serviteur cruel
Te prépare le vinaigre et le fiel.*

*Mon amour que ce sein soit
Pour toi un lit moelleux,
Avant que tu ne rendes à voix haute
L'âme au Père sur la croix.*

*guiatinaje come drink some mate.
Guiatinaje my bunny,
guiatinaje my heart,*

*guiatinaje, you have given me the bond
guiatinaje of a beautiful union.
Guiatinaje, what a devil,
guiatinaje, my love summons me
guiatinaje, and then replies
guiatinaje, I'm in bed.
Guiatinaje, guiatinaje.
Mr. Don Felix de Soto ...*

*Now it is time to slumber,
Sleep, my son, and do not cry,
For the time will come
For weeping.
Oh my love, oh my sweet,
Sing ninna ninna na.*

*Close those heavenly eyes,
As other children do,
For soon the sky
Will be veiled in darkness.*

*Suck this milk
At my immaculate breast,
For the cruel minister
Is preparing vinegar and gall for you.*

*Now sleep, my love,
On this soft breast,
Before aloud commending
Your soul to your Father on the cross.*

*Posa hor queste membra belle,
Vezzozette e tenerelle,
Perché poi ferri e catene
Gli daran acerbe pene.
Queste mani e questi piedi,
Ch'hor con gusto e gaudio vedi,
Ahimé, come in vari modi
Passeran acuti chiodi!*

*Questa faccia gratiosa,
Rubiconda hor più che rosa,
Sputi e schiaffi sporcheranno
Con tormento e grand'affanno.*

*Ah, con quanto tuo dolore,
Sola speme del mio core,
Questo capo e questi crini
Passeran acuti spini.*

*Ah, ch'in questo divin petto
Amor mio dolce e diletto,
Vi farà piaga mortale
Empia lancia e disleale.*

*Dormi dunque figliol mio,
Dormi pur Redentor mio,
Perché poi con lieto viso
Ci vedrem in paradiso.*

*Hor che dorme la mia vita,
Dei mio cor gioia compita,
Taccia ogn'un con puro zelo
Taccian sin la terra e'l cielo.*

*E fra tanto io che farò?
Il mio ben contemplerò:
Ne starò col capo chino
Sin che dorme il mio Bambino.*

*Ruh deine schönen Glieder aus,
Die anmutigen und zarten,
Denn einst werden ihnen Eisen und Ketten herbe
Schmerzen bereiten.
Diese Hände und Füße, die wir heute mit Staunen
und Freuden sehen,
Weh, sie werden einst vielfach
von spitzen Nägeln durchbohrt.*

*Dies holde Antlitz,
Das heute gesund und rosig strahlt,
Werden Speichel und Schläge
Qualvoll und schmerzlich beschmutzen.*

*Ach, wie schmerzvoll,
Einzige Hoffnung meines Herzens,
Werden die spitzen Dornen dein Haupt
und deine Stirn durchbohren*

*Ach, deiner göttlichen Brust,
Mein süßer, teurer Liebster,
Wird die grausame Lanze des Verräters
eine tödliche Wunde bereiten.*

*Darum schlafe, mein Sohn,
Schlafe nur, du mein Erlöser,
Denn einst werden wir uns selig
im Paradies wiedersehen.*

*Nun, da mein Leben schläft,
Die ganze Freude meines Herzens,
Möge ein jeder ergeben schweigen,
Auch Erde und Himmel mögen schweigen.*

*Und was werde ich indessen tun?
Ich werde meinen Liebsten betrachten,
Ihm mit gesenktem Haupt beistehen,
So lange mein Sohn schläft.*

*Repose à présent tes beaux membres
Charmants et tendres,
Car plus tard fers et chaînes
Leur donneront d'âpres douleurs.
Ces mains et ces pieds
Que l'on voit pour l'heure avec plaisir et joie,
Hélas, ils seront tout autrement
Percés par des clous pointus.*

*Ce visage gracieux aujourd'hui
Plus rubicond que la rose,
Des crachats et des coups le souilleront,
Avec tourment torture et grande souffrance.*

*Ah avec quelle douleur pour toi,
Seul espoir de mon coeur,
Cette tête et ces cheveux
Seront percés d'épines pointues.*

*Ah, en cette poitrine divine,
Mon amour doux et précieux,
Que de plaies mortelles causera
La lance impie et déloyale.*

*Dors donc, mon fils,
Oui dors mon Rédempteur
Car plus tard, le visage en liesse,
Nous nous verrons au Paradis.*

*A présent que tu dors, ma vie,
De mon coeur surgit la joie
Que chacun se taise avec zèle
Et que se taisent la terre et le ciel.*

*Et entre temps que ferai-je:
Je contemplerai mon amour
Et resterai tête inclinée,
Jusqu'à ce que dorme mon enfant.*

*Now rest these fine limbs,
So charming, so delicate,
For irons and chains
Will inflict on them harsh pains.
These hands, these feet
We now contemplate
With pleasure and joy
Will, alas, be pierced by sharp nails!*

*This pretty face,
Ruddier than a rose,
Will be sullied by spit and cuffs,
With torture and great suffering.*

*Oh, with what pain,
Only hope of my heart,
Will this head and this hair
Be pierced by sharp thorns.*

*Oh, when I think that in this heavenly breast,
My sweet, my precious,
Tracherous, villainous spears
Will cause mortal wounds.*

*So sleep, my son,
So sleep, my Saviour,
For then, with joyful countenances,
We shall meet again in Paradise.*

*Now you are sleeping,
Love of my life, joy of my heart,
Let all be hushed with pure devotion,
Let heaven and earth fall silent.*

*And, meanwhile, what shall I do?
I shall watch o'er my love
And remain with bowed head
So long as my child sleeps.*

Cachua "Niño il mejor"

*Niño il mejor quey logrado
alma mia mi songuito
por lo mucho qui te quiero
mis amores te y trajido.
Ay Jisos que lindo mi niño lo está
ay Jisos mi Padre mi Dios achalay.*

Cachua "Dennos lecencia"

*Dennos lecencia señores,
supuesto ques nochebuena,
para cantar y bailar
al uso de nuestra tierra.
Quillalla quillalla quillalla...*

Cachua "La Despedida"

*De bronce devo de ser
De diamante, o de rubí,
O a mi me teme la muerte
O no hay muerte para mi.*

Tonada La Brugita

*Desengañado esta ya
Ojala no lo estuviera
Pues engañado viviera
Con un quisá no sera*

*Du, süßestes Kind, das je geboren wurde,
meine Seele, mein Herz!
So sehr liebe ich dich,
dass ich dir all' meine Liebe schenke.
Oh Jesus, wie hübsch du bist, mein Kind,
oh Jesus, mein Vater, mein Gott, Juchhe!*

*Erlaubt uns, ihr Herren,
weil heute Weihnachtsabend ist,
zu singen und zu tanzen,
wie es hierzulande Brauch ist.
Juchhe! Juchhe! Juchhe!*

*Ich muss wohl aus Bronze sein,
Ein Diamant oder Rubin,
Oder der Tod selbst fürchtet mich
Oder es gibt keinen Tod für mich.*

*Er wurde bereits der Illusion beraubt,
Ach, wäre er es nur nicht!
Dann lebte er mit dieser Täuschung,
Mit einem "vielleicht" wird er es nicht.*

*Oh enfant, le plus doux jamais porté,
mon âme, mon petit Coeur!
Pour te montrer combien je t'aime,
te t'ai apporté tout mon amour.
Ah! Jésus, mon enfant, tu es si mignon,
Ah! Jésus, mon Père, mon Dieu, Hourra!*

*Donnez-nous la permission, messieurs,
puisque c'est la nuit de Noël,
de chanter et de danser
à la mode de chez nous.
Hourra ! Hourra ! Hourra ! ...*

*Je dois être en bronze,
Ou en diamant ou en rubis,
La mort me craint,
Car il n'y a nulle mort en moi.*

*Désabusé il l'est désormais;
Si seulement il ne pouvait pas l'être
Car alors il vivrait dans ses illusions:
Nul doute à cela.*

*Oh sweetest child ever born,
my soul, my darling!
To show you how much I love you,
I have brought you all my love.
Oh my Jesus, my lovely boy,
oh Jesus, my God, my Father, Hurrah!*

*Allow us, gentlemen,
this Christmas Eve,
to sing and dance
in the customs of our land.
Hurrah! Hurrah! Hurrah! ...*

*I must be bronze,
Either a diamond or a ruby,
Or death fears me,
Or there is no death for me.*

*He was already deprived of the illusion,
Oh, if only he weren't!
Then he lived with this delusion,
With a "maybe" he won't.*

Danksagung



Unser herzlicher Dank gilt allen, die an der Realisierung dieser CD beteiligt waren, insbesondere der „Tesdorpf’schen gemeinnützigen Stiftung, Richard und Brigitte Frühstück, Axel Wendt, Luis Miguel Pinzón Acosta, Anna Kelber, Jean-Eudes Picard, Reiner Kornberger, Nora Köhler und der Gemeinde St. Pauli Bremen.

Producer / Sound engineer / Editing
Executive producer
Recording

Fabian Frank
Fabian Frank, Martin Nagorni
Bremen, Kirche St. Pauli, July 2019

Photos
Layout
Text
Translation

Michel Antoine
Johanna Rafalski – johannarafalski.com
Luis Pinzón, Nadine Remmert
Nadine Remmert (*Deutsch*), Caroline Bruker (*English*), Anna Kelber,
Swantje Tams Freier and Jean-Eudes Picard (*Français*),
Hugo de Rodas (*Español*)



This recording was made with microphones from Neumann and DPA, audio electronics from RME and DirectOut, MADI opticalCON cabling, Sequoia digital audio workstation and monitoring equipment from Dynaudioacoustics, AKG and Sennheiser.

Original format
24 bit / 96 kHz

arcantus.com – info@arcantus.com

