



MÚSICA TEMPRANA

Adrián Rodríguez Van der Spoel | Director

Bailes, Tonadas & Cachuas

Songs and dances from Trujillo, Peru (18th century)



MÚSICA TEMPRANA



Bailes, Tonadas & Cachuas

The complete musical works of the Codex *Trujillo del Perú*, as compiled by the Spanish bishop Baltasar Jaime Martínez Compañón (1780-1790)

Obras musicales completas del Códice *Trujillo del Perú*, realizado por encargo del Obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón (1780-1790)

MÚSICA TEMPRANA

Adrián Rodríguez Van der Spoel | Director

Gabriel Aguilera Valdebenito	voice, guitar, kena, percussion
Joshua Cheatham	violone
Luciana Cueto	voice, percussion
Florian Deuter	violin, percussion
Andres Locatelli *	flutes
Lina Marcela Lopez	voice, percussion
Alvaro Pinto	voice, kena, percussion
Adrián Rodríguez Van der Spoel	voice, guitar, percussion
Manuel Vilas Rodríguez	harp
Mónica Waisman	violin, percussion

Vocal ensemble*

Mariela Añazco, María Cristina Galibert, Inger Limburg, Maite Tife, Veerle Vel

*not in picture

MÚSICA TEMPRANA

Adrián Rodríguez Van der Spoel | Director

Bailes, Tonadas & Cachuas

Songs and dances from Trujillo, Peru (18th century)

01	Tonada La Brugita	[2:09]
02	Cachua al Nacimiento “Niño il mior”	[2:52]
03	Tonada La Donosa	[1:58]
04	Lanchas para Baylar	[3:39]
05	Tonada La Lata	[3:43]
06	Tonada El Congo	[3:24]
07	Cachua La Despedida	[3:14]
08	Tonada El Conejo	[3:05]
09	Bayle del Chimo	[2:39]
10	Tonada El Diamante /Tonada el Tuppamaro	[2:28]
11	Tonada El Tupamaro	[3:02]
12	Tonada del Chimo	[6:47]
13	Bayle de danzantes	[1:55]
14	Tonada El Huicho	[4:47]
15	Tonada La Selosa	[2:20]
16	Cachua Serranita El Huicho Nuevo	[8:40]
17	Tonadilla El Palomo	[2:58]
18	Cachuyta de la Montaña El Vuen querer	[2:52]
19	Cachua al Nacimiento “Dennos lecencia”	[3:42]

Total playing time: 66:24 min



The Codex Trujillo del Perú

The nine volumes of the Codex "Trujillo del Perú" are a true treasure, illustrating the final years of vice-regal society through more than 1,400 water colours, tables and some twenty music scores interpreted in this collection. Compiled by the Bishop Baltasar Martínez Compañón, their thematic sections describe flora, fauna, archaeological objects, mummies, textiles and ceramics. To browse one's way through the second volume is, as it were, to watch a documentary film about colonial society: the colour prints recount an innocent, natural history – but with no words. It starts with a portrait of Queen María Luisa; a map of Trujillo; a detailed, ethnically-based, census of each settlement and a table of Spanish words translated into eight Indian languages – thus providing a key reference work for several extinct tongues. Continuing with body-length paintings, it illustrates prevailing social differences through the intricacy of clothing, followed by some general scenes of daily toil, with Indians and negroes performing all the everyday chores, while Spaniards slumber in hammocks, enjoy a day out in the country or are transported around in carriages. Before we reach the musical scores, there are water colours of dancers and musicians with all their costumes, attributes and masks. The volume closes with an index –and explanation– of all plates. The musical scores indicate the desired tempo and instruments for each work, conveying the fine points of its origin and giving guidance for its interpretation.

The Codex was intended to inform the Spanish Court about the true state of affairs in the diocese. Today it lies in the Library of the Royal Palace in Madrid. It was compiled some twenty years prior to the first of the anti-monarchist uprisings which led to the wave of independence in South America. Imports dried up instantly and, at the same time, the influence of Spain dimmed.

Lima, the capital of the Viceroyalty of Peru, was the gateway for Europe into South America. This was the period when, during the reign of Carlos III, the Age of Enlightenment was ushered in with the belief that reason and the notion of equality would lead to the betterment of

mankind. Colonial society was stratified as a complex labyrinth of races and castes. It was the Creoles and Spaniards who held the monopoly of power and governance.

Martínez Compañón

Martínez Compañón (Navarra, 1737) was a man of the Enlightenment. His career soared fast, with an ecclesiastical degree in canon law. At the age of 31, he was sent to Peru. There, in 1773, he participated in the VI Council of Lima which aimed, *inter alia*, to put an end to Jesuit influence. Six years later he was appointed Bishop of Trujillo. Between 1782 and 1785, he paid two Visits to the towns and villages of his diocese. His mission was to appraise himself of all aspects of the daily lives of inhabitants, and of nature, in the region. It is on these Visits that the musical scores were made.

The variety of the twenty pieces recorded by the bishop conveys the area's cultural wealth, itself the fruit of the mixes between distinct racial groups. It also reveals the state of music at a key historical moment, prior to the disintegration of colonial society. It is a unique example of popular music being recorded on paper, when otherwise it would have been lost.

Bailes, Tonadas and Cachuas

The *tonada* is Spanish in origin. It was loosely defined in the eighteenth century as a vocal composition of metrical verse. It would be accompanied by a harp, guitar and violin. When it was used in the theatre, it was known as a *tonadilla escénica* (a light-hearted song for the stage) around which actors, dancers, singers and guitarists got on together. In the end, it broke away from the theatre and developed itself outside.

In Peru, the *tonada* was about to undergo an abrupt and unexpected transformation, as it was appropriated by African slaves in the coastal area (who played guitar and sang in their own dialect of Spanish) as well as by Indians in their distant jungle and highland settlements.

It was also adopted by Creoles who popularised it in bars, where guitar music had the same role as background music in a cafe today.

The lyrics of these musical works – dissected in detail below – serve to illustrate part of the prevailing social realities, with representations of each of the ethnic groups in the diocese of Trujillo.

The lyrics of *La Lata* (Piece No. 5), for example, are a puzzle with the *double-entendre* in the phrase “*darle cebo a la lata*”. In 1803, the word *lata* is defined as meaning “one of those long rough sticks used to cut down trees...” The term *cebo* metaphorically means “the object of excitement, entertainment and amusement which exercises a degree of power, passion, virtue or vice”, according to the *Diccionario de Autoridades* of 1729. It is the officers of the Navy who bait the stick, to use their expression, and who, to safeguard their reputation, do not wear their uniform for fear of being identified when they go out at night on such a mission. These naval officers apparently hid their identity when visiting brothels in ports. The next scene speaks of the mulatto woman who ‘baits a stick’, then of the woman from Paita who lights its fire, and then of the woman who kindles it. All sorts of women were involved, including a *samba* (negro woman) and a *china* (the Quechua word for an Indian, or of mixed race).

In the Spanish original, the military ranks of soldier, sergeant, flag-bearer and lieutenant are converted into a rhyming slang for, respectively, having no papers, having no chambers, not being identified with women, and having nothing to do with the women “over there”. This rhyming device suggests that the sailors want to avoid being identified. In the final couplet, the names of playing cards – much used in brothels and *chicha* bars – are used, referring to favours as ‘trumps’ and to cards numbered 10 and 11, and the four suits in the deck. More delicacy is shown in *La Donosa* (Piece No. 3). It is an extreme declaration of love: the lover offers himself up as a slave, calling the beloved the sweetest of names. At the end, it becomes clear that she is a dark-coloured woman (“Moorish Queen”).

El Conejo (Piece No. 8) is, the text would suggest, an erotic tonada. “*Conejo mio* (my rabbit), lay me in your nest”, says the man to the woman, who speaks of being ‘in bed’. The opening couplet, however, has no such features and, seemingly, no relation with the remaining text.

In it, the Señor Don Feliz de Soto has issued orders to put pressure on tobacco vendors. In 1790, he was a tobacco agent from Panama. The opening here could well be the ban (proclamation) in a public edict, in order to boost its dissemination.

The traditional interjections “*guaitinaje*” and “*arandé*” appear frequently in *La Donosa* and in *La Lata*. A similar usage was observed in Mexico by the researcher Vargas Ugarte, in the construct “*¡Ay chandé, conejo rabonche!*”.

Whilst the term “*tinatina*” and “*tiranandá*” are mere vocalisations, in *La Selosa* (Piece No. 15) the word “*tirana*” could possibly be a devious way to call his beloved a tyrant, just as his heart feels.

The presence of the negro woman comes clearly to the fore in *El Palomo* (Piece No. 17). The object of this tonada is the ‘ungrateful zamba’. The suitor’s admiration for her, and his unrequited love find their expression in flowers and their perfume: “fragrance of the gardens”, “Queen of all flowers”, “birds, fish and animals . . . pay tribute to you”. Finally, the lover states that he belongs to the world of flowering plants: “I am of the acacia shrub”, “I am of the rose bush”.

The world of the slave is referred to in the title *El Congo* (Piece No. 6) as well as in the Africanism of “*cusucuvan*” and the text “they carry me to the sea, for no reason”. The meaningless cacophony mimicking African speech is meant as a parody of African song. It is similarly the case with the negro *villancicos* carols, called *Guineos*, which were composed by white people, for white people. Further, the protest against injustice does not appear to be a genuine expression of African sentiment, but to be sung more from the spirit of human compassion introduced by the Enlightenment. The two final verses are enigmatic. Without knowing for sure the meaning of the terms “*palo*” and “*geringa*”, and knowing that it should beat its way to its proper place, it could presumably be a choreographic note, instructing the dancers to return to their starting point.

Several works are related to the celebration of the *muerte del Inca* (death of the Inca), still practised today in the Peruvian Andes. This theatrical ritual features dance, song and music. The last Emperor of the Incas, Atahualpa, was hung to death by the conqueror Pizarro in

1533. Some years later, the rebel leader Túpac Amaru I was beheaded in the main square of Cuzco in front of more than 10,000 people. It is widely believed that he fled into hiding in the Inca region of Antisuyu and that he will return to restore order and to govern his empire. Here popular tradition has distorted the actual facts, making one out of two. There are two distinct versions: *El Tuppamaro* is interpreted alongside *El Diamante* (Piece No. 10), given their extremely close resemblances. The hot springs ("*Baños del Inca*") mentioned in the tonada could be a reference to the town of that name. It is there that the Spanish found Atahualpa and invited him to Cajamarca, where they tricked him and placed him under arrest. This would explain the phrase "I rushed to answer your call". The Inca leader was escorted by young '*palla*' maidens on his return. Nonetheless, in *Cachua Serranita* (Piece No. 16), the *palla* sing the praises of the Virgin Mary, underlining the (syncretic) extent to which native rites had been absorbed. The plates of the Codex show the *palla* singing and dancing as a *comparsa* group. They represent the daughters of the noble lords. One picture shows six dancing *palla* accompanied by an inverted harp and a sort of large-necked lute, lined up in two rows, with a kerchief in their hands. Another plate depicts them being accompanied by guitar and violin. The Chimú culture dates back to around 900 AD, its people having been conquered by the Incas in 1470. The *Bayle del Chimo* (Piece No. 9) is an excerpt from a more complete event performed to this day in the Peruvian Andes. There are two water-colour plates bearing its name. The first shows two dancers accompanied by an inverted harp and an extended lute; in the second, by a harp in a normal position and a guitar. In both, the two dancers hold axes and kerchiefs, and wear crowns; in one of them, they are wearing leg rattles and bell-pads around their ankles. The *Tonada del Chimo* (Piece No. 12) is still sung today in Incahuasi by a young *jaynayllero* boy alongside a *mamita chimu*, an adult male playing a drum. It is sung in Quechua except for the opening line of each stanza which, roughly speaking, goes thus:

Jay nay llo, jay nay llo

This is, no doubt, the same lyric as that in the Codex:

Ja ya lluch ja lla lloch

In all of his interviews with *mamitas* and young *jaynaylleros*, the researcher James Vreeland

Jr. found nobody who could explain what this phrase means, except that it is of a language unknown to them, and that they learned it by memory from their elders – none of whom knew its meaning either. The version in the Codex is a mixture of the Mochica tongue with some Spanish words which were clearly introduced, given that they are alien to its culture (body, pardon, Jesus Christ).

The piece *El Huicho* (No. 14) sees Quechua and Spanish being interwoven. Up to the present day, there has also been a variation on this poem, where the opening line stays the same:

Imapacrac urpi (Why, my dove)

Te habré conocido, (To have known you)

Antes de conocerte (Before I knew)

Wañacuymancara (I would have died)

The Cachua dance is a native pre-Hispanic form of a circle dance which still exists in various parts of Peru. In 1560, Brother Domingo de Santo Tomás defined the *Cachuani* as “a dance where snotty males pleasure women”, and *Cachuay* as a “circle dance”. In it, in a generally erotic mood, dancers form a circle. The conqueror Pizarro had earlier spoken of a dance where couples slip away a while to copulate and then return to the circle. The Spaniards rooted out this custom, but the name continues to be used for a dance where the dancers form a circle with hands interlinked.

In the *Cachua al Nacimiento* (Piece No. 2) we find an affirmation of fondness for the Child Jesus. It is written in the Indian dialect of Spanish which confuses the ‘i’ for the ‘e’ and the ‘o’ for the ‘u’; this is a characteristic of spoken Quechua. The final expression “Achalay” is a yell of delight, akin to “How lovely!”. The word “songuito” is a Spanish diminutive of the Quechua word *sonco*, or “heart”.

The other *Cachua al Nacimiento* (Piece No. 19) is a request for permission to sing as is the custom ‘here in this land of ours’ at Christmas time. Several years before the arrival of Martínez Compañón in Lima, the archbishop Pedro Antonio Barroeta had led a campaign to keep control of external displays of religiosity. An edict of 1754 states:

"We hereby command (...) all musicians and instrumentalists to abstain, in churches, (...) from playing sonatas, minuets and other pieces of local traditional music. They may only be played in theatres and in profane festivities."

This notion of *música de la tierra* – effectively meaning the ‘music of our land’ – refers to compositions by and for local people. It differentiates itself from the imported modish notions of the elite, accustomed to dancing salons. At the end of the piece, the recurrent “*quillalla*” is from the Culli language of Huamachuco, apparently extinct since the ‘50s decade of the previous century. Little is known of it, nor of this word. In the area of Ancash there is a dance which bears this name. The text of this *cachua* expresses a request by the Indian community to the authorities for permission to show their joy at the birth of the baby Jesus, through their own music.

Adrián Rodríguez Van der Spoel



El Códice Trujillo del Perú

Los nueve tomos del Códice “Trujillo del Perú” confeccionado por el obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón, forman un tesoro de información que ilustra los últimos años de la sociedad virreinal a través de más de 1400 acuarelas. Organizados temáticamente muestran flora, fauna, objetos arqueológicos, momias, telas y cerámicas. Pasear la vista por el 2º tomo es como observar un film documental sobre la sociedad colonial: las coloridas estampas cuentan una historia sin palabras, inocente y natural. Comienza con un retrato de la reina María Luisa, un mapa de Trujillo, un censo detallado de cada poblado clasificado por razas y un cuadro de palabras castellanas traducidas a ocho lenguas indias (referente clave para algunos idiomas desaparecidos). A los retratos de cuerpo entero, que ilustran las diferencias sociales a través de las detalladas vestimentas, le suceden algunas escenas de labores cotidianas: indios y negros realizan absolutamente todo el trabajo necesario para garantizar la vida diaria, mientras los españoles duermen en hamacas, disfrutan de un día de campo o son transportados en carretas. Antes de las transcripciones musicales, aparecen acuarelas de danzantes y músicos con sus respectivas indumentarias, atributos y máscaras, y al final del tomo, un índice de las láminas, donde se explica de qué trata cada una. Las transcripciones musicales llevan indicaciones de tempo e instrumentación, informan sobre el lugar de origen de la obra y dan pautas de interpretación.

El objetivo del Códice era informar a la Corona española sobre la realidad del obispado: hoy se encuentra en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. El Códice se confeccionó veinte años antes de los primeros levantamientos antimonárquicos que originaron las independencias sudamericanas. Pronto se congelará la importación y paralelamente la influencia española perderá intensidad.

Lima, capital del Virreinato del Perú, fue la puerta de entrada de Europa en Sudamérica, por la cual junto a las mediadas de Carlos III ingresó la Ilustración, que con la razón y la idea de igualdad pretendía mejorar la humanidad. La estratificación de la sociedad colonial era

un complicado laberinto de razas y castas. Los criollos y españoles monopolizaban el poder y la administración.

Martínez Compañón

Martínez Compañón (Navarra, 1737) fue un hombre de la Ilustración. Realizó una rápida carrera como licenciado en derecho canónico eclesiástico. A los 31 años de edad fue enviado a Perú donde participó en 1773 del VI Concilio Limense entre cuyos objetivos estaba poner fin a la influencia jesuítica. Seis años después fue nombrado obispo de Trujillo. Entre 1782 y 1785 realizó dos Visitas a los poblados de su diócesis, donde intentó informarse de todos los aspectos que conformaban la vida diaria de los pobladores y la naturaleza de la región. Allí fue donde se realizaron las recopilaciones musicales.

En la variedad de las veinte piezas registradas por el obispo es visible la riqueza cultural, fruto de las mezclas entre los distintos grupos raciales. Revelan también el estado de la música en un momento histórico clave, anterior a la desintegración de la sociedad colonial. Es un ejemplo único de música popular documentado sobre papel, que de otro modo se hubiera perdido.

Bailes, Tonadas y Cachuas

La *tonada*, de origen español, fue definida vagamente en el siglo XVIII como una composición vocal de verso métrico. Solía acompañarse con arpa, guitarra y violín. Incluida en obras teatrales, se la llamó *tonadilla escénica*, donde convivían actores, bailarines, cantantes y guitarristas. Finalmente se independizó y se desarrolló fuera del teatro.

En Perú sufrirá una transformación abrupta e inesperada ya que de ella se apropiarán los esclavos africanos de la zona costera (quienes ya utilizaban la guitarra y cantaban en un dialecto propio del castellano) y los indios de los lejanos poblados selváticos y serranos. También los criollos se adueñaron de ella y la popularizaron en las cantinas, donde la guitarra

asumía el rol que hoy cumple en un café la música de fondo.

Los textos de estas obras ilustran una parte de la realidad social y en ellos están representados cada uno de los grupos humanos de la diócesis trujillana.

El texto de *La Lata* (nr 5) plantea un enigma con respecto al doble sentido de la expresión “*darle cebo a la lata*”. En 1803 se define por primera vez la palabra *lata* como “cada uno de los palos largos y sin pulir conforme se cortan los árboles...”. *Cebo*, metafóricamente, es “el objeto que excita, entretiene y divierte, o en que se ejercita alguna potencia, pasión, virtud o vicio”, definición del Diccionario de Autoridades de 1729. Los que “*dan cebo a la lata*” son los “*oficiales de marina*”, que para resguardar su reputación “*ya no toman la casaca*”, uniforme que los identifica y “*se salen de noche*” con este propósito. Parece ser que estos marineros disimulaban su identidad en los prostíbulos porteños. La siguiente escena presenta a la “*mulata*” que “*daba cebo a la lata*”, a la mujer de Paíta que daba “*cebo a la leña*” y a la señora que daba gloria al amor. Allí asisten todo tipo de mujeres, incluso la “*samba*” (mujer negra) y la “*china*” (india o mestiza, en quechua).

Los grados militares “*soldado*”, “*sargento*”, “*alférez*” y “*teniente*”, riman con “*no matriculado*”, “*no de este aposento*”, “*no de las mujeres*” y “*no de las de enfrente*”. Estas relaciones parecen decir que estos marineros evitan ser identificados. La copla final nombra a las figuras de las cartas españolas, pasatiempo de lupanares y chicherías. Las palabras “*sota*” y “*caballo*” son los números 10 y 11; “*oro*” y “*espada*”, “*copa*” y “*basto*” son los cuatro palos de la baraja.

La Donosa (nr 3), más delicada que la anterior, es una extrema declaración de amor: el amante se ofrece como esclavo y nombra a la amada con las más dulces palabras. Sobre el final queda claro que se trata de una mujer oscura: la “*Reina mora*”.

El Conejo (nr 8) es una tonada erótica. Lo sugiere su texto: “*conejo mío, échame en tu nido*” y “*estoy en la cama*”. Sin embargo la primera copla no guarda relación con el resto del texto. Allí, el señor Don Feliz de Soto ha dado la orden de meter preso a quien venda tabaco. Soto era en 1790, administrador de tabacos de Panamá. Este comienzo parece ser el pregón de un edicto público, para favorecer su difusión.

Sobre la recurrente aparición del término “*guaitinaje*”, al igual que “*arandé*” en *La Donosa* y

en *La Lata*, el investigador Vargas Ugarte encuentra un parentesco en México, utilizado del mismo modo: “¡Ay chandé, conejo rabonche!”.

Los términos “*tinatina*” y “*tiranandá*” son meras vocalizaciones, sin embargo en *La Selosa* (nr 15), “*tirana*” puede ser una manera oculta de nombrar a la amada, luego de tanto intentar “*decir lo que el alma siente*”.

En *El Palomo* (nr 17) se ve claramente la presencia de la mujer negra. La “*samba ingrata*” es la destinataria de esta tonada. La admiración hacia la mujer y el amor no correspondido encuentran su eje en las flores y su aroma: “*fragancia de los jardines*”, “*reina de todas las flores*”, “*aves, peces y animales. . . te rindan adoraciones*”. Finalmente, también el amante dice pertenecer al mundo de las plantas floridas: “*soy del aroma*”, “*soy del mosquito*”.

Tanto el título *El Congo* (nr 6) como el africanismo “*cusucuvan*” y el texto: “*a la mar me llevan/ sin tener razón*” hacen referencia al mundo del esclavo. Las cacofonías sin sentido que imitan el hablar negro dan la pauta de que se trata de una parodia del cantar de los africanos, del mismo modo que los villancicos negros, llamados *Guineos*, que eran compuestos por blancos y para blancos. La protesta contra la injusticia no parece una genuina expresión africana, parece más bien cantada con el espíritu de la compasión que introdujo la Ilustración. Los últimos dos versos son un enigma. Sin saber qué sentido tienen “*palo*”, “*geringa*”, y cómo es que todo aquello va “*derecho a su lugar*”, se puede conjeturar que es una indicación coreográfica, donde los bailarines retornan al punto de partida.

Algunas obras están relacionadas con la celebración de la *muerte del Inca*, aún practicada en los Andes peruanos. Es un rito teatral que incluye danza, canto y música.

Atahualpa, el último emperador Inca, fue ahorcado por el conquistador Pizarro en 1533. Años después, el líder rebelde Túpac Amaru I fue decapitado en la plaza principal de Cuzco frente a más de diez mil personas. Se cree que este último encontró refugio y escondite en la región Inca de Antisuyu y que volverá para restaurar el orden y gobernar su imperio. La tradición popular ha distorsionado los hechos reales y de dos, ha hecho uno. Se conmemora la muerte de Túpac Amaru pero con elementos que refieren a Atahualpa. Hay dos versiones distintas:

El Tuppamaro es interpretado aquí junto a *El Diamante* (nr 10) por ser casi idénticas. “Los Baños” a los que se refiere la tonada, tal vez guarde relación con los “Baños del Inca”. Allí encontraron los españoles a Atahualpa y lo invitaron a Cajamarca, donde, engañado, lo apresaron. Esto explicaría “*luego vine a tu llamada*”.

El Inca va escoltado por las *palla*, (solteras jóvenes que lo acompañarán en su retorno). Sin embargo, en la *Cachua Serranita* (nr 16) las *palla* le cantan a la Virgen del Carmen, lo que muestra el grado de sincretismo a que se vieron afectados los ritos nativos. En las láminas del Códice se pueden ver a las *palla* cantando y bailando a modo de comparsa. Representan a las hijas de los señores de la nobleza. En una de ellas, seis *palla* bailan acompañadas por un arpa invertida y una especie de laúd de cuello largo, están dispuestas en dos filas y llevan un pañuelo en la mano. En otra lámina son acompañadas por guitarra y violín.

La cultura Chimú data aprox. del año 900, pueblo que fue conquistado en 1470 por los Incas. El *Bayle del Chimo* (nr 9) era parte de una manifestación más compleja, practicada hoy en día en los Andes peruanos. Dos acuarelas llevan este nombre: en la primera dos danzantes son acompañados por un arpa invertida y un laúd alargado, en la segunda por un arpa en posición normal y un violín. Los danzantes de ambas tienen hachas como atributos, pañuelos, coronas y en una de ellas llevan maichiles, o cascabeles atados a los tobillos. La *Tonada del Chimo* (nr 12) es cantada aún en Incahuasi por un niño llamado *jaynayllero* junto a un *mamita chimu*, hombre adulto que toca un tambor. Se canta en quechua, excepto la primera línea de cada estrofa, cuya letra aproximadamente dice así:

Jay nay llo, jay nay llo

Sin duda es la misma que en el Códice:

Ja ya lluch ja lla lloch

El investigador James Vreeland Jr. ha entrevistado a los *mamitas* y a los jóvenes *jaynaylleros* y ninguno de ellos ha podido explicar qué significa esta frase ya que se trata de una lengua que desconocen, aprendida de memoria de sus mayores, quienes tampoco sabían el significado.

La versión del Códice es una mixtura del mochica con algunas palabras castellanas que fueron introducidas en su propia lengua porque eran ajenas a su cultura (cuerpo, perdonar, Jesu Christo).

El Huicho (nr 14) es un entrelazamiento del quechua y el castellano. Hoy en día se conserva una variación de este poema donde el primer verso es el mismo:

Imapacrac urpi (para qué paloma)

Te habré conocido,

Antes de conocerte

Wañacuymancara (me hubiera muerto)

La *Cachua* (un género autóctono prehispánico) existe hoy en día en varias zonas de Perú. En 1560, Fray Domingo de Santo Tomás definió *Cachuani* como “Bailar de moços para contentar a mujeres” y *Cachuay* como “corro de bayle”. Es decir, un contexto erótico y un círculo de danzantes. El conquistador Pizarro ya había hablado de una danza en la que algunas parejas se alejaban para copular y volver a la rueda. Los españoles arrancaron de raíz esta costumbre, pero se siguió aplicando para nombrar a una danza en donde los bailarines forman un círculo con las manos entrelazadas.

La *Cachua al Nacimiento* (nr 2) es una demostración de ternura al Niño Jesús. Está escrita en dialecto indio del castellano que confunde ‘i’ por ‘e’ y ‘o’ por ‘u’ (característico del quechua parlante). La expresión final “*Achalay*” es un grito de felicidad similar a “qué lindo”. La palabra “*songuito*” es una castellanización diminutiva del quechua *sonco*, que significa “corazón”.

La otra *Cachua al Nacimiento* (nr 19) es un pedido de autorización para cantar la navidad “Al uso de nuestra tierra”. Unos años antes del arribo de Martínez Compañón a Lima, el arzobispo Pedro Antonio Barroeta ejerció una campaña para controlar las manifestaciones exteriores de la religiosidad. Un edicto de 1754 dice así:

“Mandamos (...) a todos los Músicos, e Instrumentarios, que en las Iglesias,(...), se abstengan de tocar Sonatas, Minuetes, y otras Tocatas del uso de la Tierra, que sólo son propias de los Theatros, y festines profanos.”

Música de la tierra es la que fue compuesta por y para los pobladores locales. Se diferenciaba

de aquella importada por la moda de la elite, que era habitué de los salones de baile. El vocablo “*quillalla*” del final, es una palabra en lengua culli, de Huamachuco, que aparentemente dejó de hablarse por los años ’50 del siglo pasado. Poco se sabe hoy de esta lengua y del significado de este vocablo. En la zona de Ancash hay una danza con este nombre. El texto de esta cachua expresa un pedido de los Indios a las autoridades para que éstos les permitan exteriorizar a través de su propia música, la alegría por el Nacimiento del Niño Jesús.

Adrián Rodríguez Van der Spoel



1 Tonada La Brugita para cantar de Guamachuco
Allegro

Desengañado esta ya,
ojalá no lo estuviera
pues engañado viviera
con un quisá no será.

**2 Cachua a Duo y a quatro con violines y bajo
al Nacimiento de Christo Nuestro Señor**
Allegro

Niño il mejor que y logrado
alma mia mi songuito
por lo mucho qui te quiero
mis amores te y trajido.

*Ay Jisos qui lindo
mi niño lo está
Ay Jisos mi Padre
mi Dios achalay¹.*

**3 Tonada La Donosa a voz y bajo
para baylar cantando**
Allegro

A ti donoza te quiero
por ti sola e de morir.
No reuses el mandarme
chinita,
donozita,
parientita.

No reuses el mandarme
que te pretendo servir.

¹ Lengua Quechua: *Achalay*, grito de felicidad, o la expresión similar a 'qué lindo'.

1 Tonada to be sung "La Brugita" of Guamachuco
Allegro

Disillusioned as he is
I really wish he wasn't
He'd still live on in his illusion
That much I can warrant.

**2 Cachua for two and four voices with violins and bass
to celebrate the birth of Christ our Lord**
Allegro

Oh sweetest child that could ever be made
My life, my soul, my darling!
Loving you so dearly
I have brought you all my love.

*Oh, Jesus, how beautiful
you are, my child!
Oh, Jesus, my Father,
My God! Achalay¹!*

**3 Tonada "La Donosa" for voice and bass,
sung while dancing**
Allegro

You, gracious girl, you whom I love,
For you alone shall I die.
Do not refuse to command me!
Lovely Indian girl,
My gracious one,
Woman mine.

Do not refuse to command me!
For I shall your servant be.

¹ In Quechua: *Achalay!* means a yelled greeting of delight, similar to an emphatic 'how sweet!'

Adiós chinita,
adiós hermosa,
adiós lindita,
adiós donoza.

Arandé ², arandé chinita,
arandé, arandé Señora,
arandé que en el campo llora,
arandé la reyna mora.

4 Lanchas para baylar *Instrumental*

5 Tonada La Lata a voz y bajo para bailar cantando *Allegro*

Oficiales de marina
ia no toman la casaca
porque se salen de noche
a darle sevo a la lata

Toma que toma,
toma mulata
tu que le davas
sevo a la lata
Toma que toma,
toma payteña

sevo a la leña
toma que toma.
Toma señora
tu que le davas
a mi amor gloria.

Farewell, lovely Indian girl
Farewell, my beauty
Farewell, pretty woman,
Farewell, gracious girl

Arandé ², arandé, lovely Indian girl,
Arandé, arandé, Señora,
Arandé, yonder in the field,
Arandé, there weeps the Moorish Queen.

4 “Lanchas” for dancing *Instrumental*

5 Tonada “La Lata” for voice and bass, sung while dancing *Allegro*

Officers of the Navy
No longer wear their uniforms
When they go out at night,
To give bait to their stick.

Take it, take it,
Mulatto woman,
You who bait
The stick.
Take it, take it,
You woman of the Paita port,

You who lit my fire.
Take it, take it,
My lady,
You who kindles
My love.

² Arandé: una interjección tradicional.

² Arandé: a traditional exclamatory interjection.

Como eres mi china
como eres mi samba
como eres hechiso
de todas mis ancias.

Arandé que soy soldado
pero no matriculado.
Arandé que soy sargento
pero no de este aposento.
Arandé que soi alférez
pero no de las mugeres
Arandé que soy teniente
pero no de las de enfrente.

Tina tina favores
tina tina ya nadie
tina la sota tina
tina tina el caballo
corra la espada al oro,
corra la copa al vasto

6 Tonada El Congo a voz y bajo para baylar cantando

Allegro

A la mar me llevan
sin tener razón,
dejando a mi madre
de mi corazón.

Ay que dice el congo
lo manda el congo
cusucuvan³ ve estan
cusucuva ya esta.

No ay nobedad

You who are my Indian girl,
You who are my zamba,
You who are the magic power
Of all my desires.

Arandé, I am a soldier,
But not with any papers;
Arandé, I am a sergeant,
But not within this chamber;
Arandé, I bear the ensign flag,
But not of any women;
Arandé, I am a lieutenant
But not of the women over there.

Tina, tina, give me trumps,
Tina, tina, there is no one,
Tina, the jack, tina,
Tina, tina, the knight;
The ace of swords challenges the golden coins,
And the cups chase the ace of clubs.

6 Tonada “El Congo” for voice and bass, sung while dancing

Allegro

They carry me to the sea
For no reason
Leaving behind
My beloved mother.

Ah, that's what the Congo says,
What the Congo commands!
cusucuvan³ ve estan
cusucuva ya esta.

There is nothing new,

3 Cusucuvan: idioma de fantasía imitando el hablar africano.

3 Cusucuvan: an allegory of African speech.

no ay nobedad.
Que el palo de la geringa
derecho va a su lugar.

7 Cachua La Despedida de Guamachuco
Magestuoso

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

8 Tonada El Conejo a voz y bajo para bailar cantando
Allegro

Señor Don Feliz de Soto
a mandado echar un vando
qe al qe vendiere tavaco
que se lo lleven volando

tirana nana nanana...

Guaitinaje⁴, conejo mio
guaitinaje, echame en tu nido
guaitinaje, conejo chatre
guaitinaje, veni veve mate
guaitinaje, conejo mio
guaitinaje, de mi corazon
guaitinaje, tu me as dado sintas
guaitinaje, de la vella unión
guaitinaje, que sota caramba
guaitinaje, que mi amor me llama
guaitinaje, y luego responde
guaitinaje, que estoy en la cama
guaitinaje, guaitinaje.

⁴ Guaitinaje: una interjección tradicional.

There is nothing new,
Except for the stem of the *geringa*
beating its way to its proper place.

7 Cachua “La Despedida” of Guamachuco
Majestuoso

I must be made of bronze,
Or of diamond, or of ruby.
Either death is fearful of me,
Or there is no death for me.

8 Tonada “El Conejo” for voice and bass, sung while dancing
Allegro

Señor Don Feliz de Soto
Put up a ban proclaiming
That anyone selling tobacco
Must be sent forth at once.

Tirana, nana, nanana...

Guaitinaje⁴, my rabbit
Guaitinaje, lay me in your nest
Guaitinaje, my lovely rabbit
Guaitinaje, come, drink some maté
Guaitinaje, rabbit mine
Guaitinaje of my heart
Guaitinaje, you have given me lasting proof
Guaitinaje, sweet bond
Guaitinaje, sota caramba
Guaitinaje, my love is calling me
Guaitinaje, then she answers
Guaitinaje, that she is in bed.
Guaitinaje, guaitinaje.

⁴ A traditional exclamatory interjection.

9 Bayle del Chimo a violín y bajo

Instrumental

Majestuoso

10 Tonada El Diamante para bailar cantando de Chachapoias

Andantino

Infelizes ojos mios
dejad ya de atormentarme
con el llanto

Qué raudales los que viertes,
son espejos en que miro
mis agravios.

Tonada El Tupparamaro de Caxamarca⁵

Adagio

De los baños donde estube
luego, vine a tu llamada.
Sintiendo yo tu benida,
confuso de tu llegada.

11 Tonada El Tupamaro. Caxamarca

Allegro – Grave

Quando la pena en el centro
se encuentra con el sentido
suspiro es aquel sonido
que resulta del encuentro.

9 “Bayle del Chimo” for violin and bass

Instrumental

Majestuoso

10 Tonada “El Diamante” of Chachapoias, to be sung while dancing

Andantino

Unhappy eyes of mine,
Torment me no longer
With your tears.

The flood that gushes from you
Is a mirror in which I see
The wrongs that I have suffered.

Tonada “El Tupparamaro” of Caxamarca⁵

Adagio

From the hot springs where I lingered,
I rushed to answer your call,
Regretting that you came,
Confused by your arrival.

11 Tonada “El Tupamaro”. Caxamarca

Allegro – Grave

When one’s sorrow deep inside
Combines with sense and reason,
The sigh of relief is what
Utters from this encounter.

⁵ El Tupparamaro es interpretado junto a El Diamante por ser casi idénticas.

⁵ El Diamante and El Tupparamaro are interpreted alongside each other, given their extremely close resemblances.

12 Tonada del Chimo (...) a dos voces (...) bajo y tamboril para bailar cantando

Andante

*Jayallunch Jayalloch*⁶

In pocchatan muisle pecan
muisle pecan enecam

Jayallunch Jayalloch
Emens pocchi fama lequi
ten que cens muisle cuerpolens.

Jayallunch Jayalloch

Emens locun munon chi perdonar
moitin rocchondo colomec chec Jesu Christo.

Jayallunch Jayalloch

Poquesi famali muisle cuerpolem,
lo que es mucho perdonar meñe fechètas.

13 Bayle de danzantes con pífano y tamboril
Se baylará entre quatro u ocho o más con espada en mano
o pañuelos, en forma de contradanza *Instrumental*

Presto

14 Tonada El Huicho de Chachapoyas

Allegro

Imapacrach urpi⁷
yo te conoci
Cambach uaganaipac⁸
duélete de mi.

12 Tonada “Del Chimo” (...) for two voices (...) bass and tambourine, sung while dancing

Andante

*Jayallunch Jayalloch*⁶

In pocchatan muisle pecan
muisle pecan enecam

Jayallunch Jayalloch
Emens pocchi fama lequi
ten que cens muisle cuerpolens.

Jayallunch Jayalloch

Emens locun munon chi perdonar
moitin rocchondo colomec chec Jesu Christo.

Jayallunch Jayalloch

Poquesi famali muisle cuerpolem,
lo que es mucho perdonar meñe fechètas.

13 “Bayle de danzantes” with pipe and tabor
Contradance by four, eight or more dancers holding
a sword or handkerchief. *Instrumental*

Presto

14 Tonada “El Huicho” of Chachapoyas

Allegro

Imapacrach urpi⁷
Why did we meet?
Cambach uaganaipac⁸
Have pity on me.

⁶ Lengua mochica, hoy considerada lengua muerta.

⁷ Quechua: Por qué paloma? ⁸ Quechua: Porque por ti lloraré.

⁶ In Mochica, a language now considered extinct.

⁷ Quechua: Why, my dove? ⁸ Quechua: I would weep over you.

15 Tonada para cantar llamádase La Selosa del Pueblo de Lambayeque

Andantino

Allá voi a ver si puedo
decir lo que el alma siente

lo demás lo dejo al tiempo
para el que fuere prudente.

tirana na tirana na...

16 Cachua Serranita, nombrada El Huicho nuevo, que cantaron y baylaron 8 pallas del Pueblo de Otusco a Nuestra Señora del Carmen de la ciudad de Trujillo

(Cantan dos)

No ai entendimiento humano
que diga tus glorias hoy
y solo basta desir
que eres la Madre de Dios.

(Respondes todas)

Nananana...

En la mente de Dios Padre,
fuiste Electa para Madre,
del bervo que se humanó,
tomando en ti nuestra carne.

Nananana...

Una eres en la substancia,
y en advocaciones barias;
pero en el Carmen, Refugio,
y consuelo de las Almas.
Nananana...

15 Tonada to be sung called “La Selosa” of the village of Lambayeque

Andantino

I am going there to see if I can
Say what my heart feels.

All other things I shall leave to time,
For the prudent one.

Tirana na tirana na...

16 Cachua “Serranita” called “El Huicho nuevo”, sung and danced by 8 *palla* dancers of the village of Otusco in honour of Nuestra Señora del Carmen of the city of Trujillo

(Two voices)

No human understanding
Can sing your glory today,
And so it suffices to say
That you are the Mother of God.

(All)

Nananana...

In the spirit of God the Father
You were chosen as Mother
Of the Word that became man,
By your union with our flesh.

Nananana...

You are one being,
With several holy names;
But on Mount Carmel you are refuge
And shelter for the souls.
Nananana...

Tu manto en el purgatorio
es con que el fuego aplacas
a el porque Madre te clama,
y en Sábado lo rescatas.

Nananana...

No tiene la criatura
otro auxilio si no clama,
pues por tus ruegos se libra
de la sentencia más Santa.

Nananana...

Más y más misericordia,
le muestras al que te clama;
pues porque somos tus hijos
llevanos a buestra Patria.

Nananana...

El devoto fervoroso,
que a selebrarte se inclina,
lleba el premio más seguro
como que eres madre pia.

Nananana...

Pues no habrá quién siendo esclavo
al fin no se vea libre
de las penas de esta vida
si con acierto te sirve.

Nananana...

In purgatory it is your cloak
That controls the fire
For the one who calls on you as Mother,
And on Saturday you save him.

Nananana...

Man gets no help
Unless he begs for it,
For by praying to you he is freed
From the judgement of God.

Nananana...

You show ever more mercy
To those who call upon you;
Since we are your sons,
Take us to your fatherland.

Nananana...

A devout person,
Who worships and praises you,
Can rely on his reward,
For you are a merciful mother.

Nananana...

So there is no one who, even though a slave,
Will not be freed in the end
From the sorrows of this life,
if he serves you with conviction.

Nananana...

17 Tonadilla, llámase, El Palomo del pueblo de Lambayeque para cantar y bailar

Andantino

Fragancia de los jardines, Samba,
Reina de todas las flores.

Aves, peces y animales, Samba ingrata,
te rindan adoraciones.

Soy del aroma, palomo,
tiéndele'l ala, palomo,
soy del mosquito, palomo,
no soy sugeto, palomo.

18 Cachuyta de la montaña llamádase El Vuen Querer

Andante

¿De qué rígida montaña nacistes
para ser tan cruel conmigo de valde?
No es mucho siendo muger que seas
qual rueda de la fortuna mudable.

19 Cachua a voz y bajo al Nacimiento de Christo Nuestro Señor

Allegro

Dennos lecenia Señores
supuesto que es noche buena
para cantar y baylar
al uso de nuestra tierra.

*Quillalla quillalla quillalla*⁹.

⁹ Lengua Culli, hoy considerado lengua muerta: *Quillalla*, significado ignorado.

17 Tonadilla called “El Palomo” of the village of Lambayeque, to be sung and danced

Andantino

Zamba, fragrance of the gardens,
Queen of all flowers.

May birds, fish and animals, Oh ungrateful zamba,
Pay their tribute toward you.

I am of the acacia shrub, my dove.
Stretch your wings, my dove.
I am of the rose bush, my dove.
But I am a subject of none, my dove.

18 Cachuyta “de la Montaña” called “El Vuen Querer”

Andante

From which harsh mountain
Were you born, to be so cruel to me?
Not surprisingly, being a woman
You are a wheel of fortune, and volatile at that.

19 Cachua for voice and bass to celebrate the birth of Christ Our Lord

Allegro

Give us permission, Señores,
For it is Christmas Eve,
To dance and sing
As we do here, in this land of ours.

*Quillalla, quillalla, quillalla*⁹.

⁹ A word in the now-extinct Culli language; its precise meaning is unknown.





MÚSICA TEMPRANA

Gabriel Aguilera Valdebenito: *voice* (3,5,6,12,17), *charango* (1,4,10,11,17,19), *kena* (2,12,16), *5-course guitar* (8), *4-course guitar* (3,5,6,7,14,15,18), *“maichil” bell rattle* (9,13)

Joshua Cheatham: *violone* (1-8,10,11,13-19)

Luciana Cueto: *voice* (2,5,6,7,10,11,15,16,17,19) *bombo* (2), *carob pods* (4,5,6,15,17), *“maichil” bell rattle* (12), *“chas-chas” goat nails* (19)

Florian Deuter: *violin* (2,7) *“chas-chas” goat nails* (11), *bombo* (12,16)

Andrés Locatelli: *recorder* (1), *pinkillo* (13)

Lina Marcela López: *voice* (5,6,7,11,15,16,17,19), *“chas-chas” goat nails* (19)

Alvaro Pinto Lyon: *voice* (12,14,17,19), *kena* (2,12), *cajón* (4,5,6,17), *maraca* (5), *tamborita* (1,14), *bombo* (7,10,19), *“chas-chas” goat nails* (10)

Adrián Rodríguez Van der Spoel: *voice* (1,2,3,5,6,7,8,10,12,15,17,18,19), *5-course guitar* (1,2,3,10,11,14,16,18,19), *4-course guitar* (4,5,6,7,8,15,17), *bongó* (6), *“maichil” bell rattle* (9), *tamborita* (13)

Manuel Vilas Rodríguez: *harp* (1-12,14-19)

Mónica Waisman: *violin* (1-11,14,16-19), *“maichil” bell rattle* (12)

Vocal ensemble

Mariela Añazco: *voice* (2,16), *“maichil” bell rattle* (16)

María Cristina Galibert: *voice* (2,16), *“maichil” bell rattle* (16)

Inger Limburg: *voice* (2,16), *“maichil” bell rattle* (16)

Maite Tife: *voice* (2,16), *“maichil” bell rattle* (16)

Veerle Vel: *voice* (16), *“maichil” bell rattle* (16)

INSTRUMENTS

Baroque harp: Pedro Llopis and Javier Reyes de León, 1992, after anonymous Spanish baroque harp

Baroque violins: Matthieu Besseling, 2006 & 2007, after Guarneri

Bombo legüero: Mario Salazar, 2005, traditional Argentinian drum

Cajón peruano: Gabriel Aguilera Valdebenito, 2004, traditional Peruvian percussion instrument

Charango: Gabriel Aguilera Valdebenito, 2012, traditional Bolivian-Peruvian instrument

4-course guitar: Gabriel Aguilera Valdebenito, 2001, after Morlaye, 16th century

4-course guitar: Sebastián Núñez & Verónica Estévez, 1998, after Morlaye, 16th century

5-course guitar: Sebastián Núñez & Verónica Estévez, 2001, after Quito, 17th century

Pinkillo: Anonymous (Argentina), traditional Incaic instrument

Kena: talleres Walata, La Paz (Bolivia), 2004, traditional Bolivian-Peruvian instrument

Recorder in G: Francesco Li Virghi, 2009, after Ganassi, 16th century

Violone: Amit Tiefenbrunn, 2000, after Maggini, 17th century

SOURCE: Volume II of the Codex Trujillo del Perú, as compiled by the Spanish bishop Baltasar Jaime Martínez Compañón (approx. 1780-1790). The original manuscript is held in the library of the Palacio Real in Madrid (Spain).

TRANSCRIPTIONS: Adrián Rodríguez Van der Spoel

Colophon

Recording

Mediatrack, Amsterdam

Producer/recording engineer

Tom Peeters

Recording location & date

Koepelkerk, Renswoude (The Netherlands) July 4 - 6, 2012

Cover design & lay-out

Egbert Luys / studioEGT

Photograph ensemble

Patricia Ribas © 2012

English translation

Paul@Osborn.nl

AnneMarie Oostenbrink (lyrics)

Project management

Laurian Zwart

Illustrations

Source: **facsimile edition Codex Trujillo del Perú**

Cover	image 151	<i>Danza del Chimo (detail)</i>
Cover	image 152	<i>Danza de Pallas (detail)</i>
page 5	image 149	<i>Danza de Pallas</i>
page 13	image 175	<i>Danza de los Yndios de la Montaña (detail)</i>
page 21	image 159	<i>Danza del Chusco (detail)</i>
page 31	image 145	<i>Danza de Los Diablicos (detail)</i>
page 32	image 61	<i>Yndios bailando en el Patio de la Chichería</i>
page 36	image 145	<i>Danza de Los Diablicos</i>

www.musicatemprana.com

Música Temprana earlier recordings

Iyaí Jesucristo

Music from the Jesuit Missions in 18th century Bolivia
2009 (Etcetera / KTC 1384)

Avecillas sonoras

Villancicos from 18th century Latin America
2008 (Etcetera / KTC 1358)

Al uso de nuestra tierra

Chants et danses du baroque Péruvien
2001 (Voice of Lyrics / VOL BL 702)

Thanks to: **Gabriel Garrido, Wouter Hasebos, Adeline van de Kastele, Ruud and Marianne Lambregts, Jan Nuchelmans, Stichting Oude Muziek Latijns Amerika (SOMLA).**

Special thanks to all **“Voordekunst”** crowdfunding contributors. **Without their generous contributions, the production of this CD would not have been possible.**

— THE BOOK —

BAILES, TONADAS & CACHUAS

ADRIÁN RODRÍGUEZ VAN DER SPOEL IS THE AUTHOR OF THIS
COMPREHENSIVE STUDY OF THE MUSIC OF THE CODEX
TRUJILLO DEL PERÚ (18TH CENTURY)

Release:
2013
published
by
Deuss Music



An excellent resource
for scholars as well
as practitioners of early
and Latin American
music

.....

- Musical scores published in modern type-setting
- Analysis and translation of the lyrics
- Critical notes on all 20 pieces
- Full-colour images by Martínez Compañón
- Bilingual Spanish-English edition

deuss music
managed by albersen verhuur bv
www.deussmusic.com

