

MÚSICA TEMPRANA
MISA CRIOLLA
and popular devotion in Early Music

Adrián Rodríguez Van der Spoel | Director



MÚSICA TEMPRANA

Adrián Rodríguez Van der Spoel Director

Alvaro Pinto Lyon

voice, bass guitar, baroque guitar,
zampoña, percussion

Adrián Rodríguez Van der Spoel

voice, baroque guitar, percussion
piano

Fred Abbingh

Gabriel Aguilera Valdebenito

charango, zampoña, percussion

Catherine Bahn

viola da gamba, violone

Rodrigo Cortez

guitar, percussion

François de Rudder

dulcián

Renato Freyggang

zampoña, percussion

Claudio Ribeiro

harpsichord, organ

Mónica Waisman

violin

Florian Deuter

violin

Beatriz Lafont

soprano, baroque guitar, castañuelas

Lina Marcela López

soprano

Mariana Pimenta

soprano

Luciana Cueto

mezzosoprano

Maximiliano Baños

alto

Leandro Marziotte

alto

Richard Prada

tenor

Esteban Manzano

tenor

Erks-Jan Dekker

bass

Andreas Goetze

bass



MISA CRIOLLA

and popular devotion in Early Music

Soloists Alvaro Pinto Lyon | Adrián Rodríguez Van der Spoel

MISA CRIOLLA

and popular devotion in Early Music

- | | | | |
|-----|---|---|------|
| 1. | Apachita | Mario Conde (1956), Bolivia | 3:52 |
| 2. | Tono de la Virgen | Traditional, 20th c., Venezuela* | 2:16 |
| 3. | Gozos a Nuestra Señora de la Antigua | Juan Bautista Comes (1582-1643), Spain | 3:09 |
| 4. | Hijos de Eva tributarios | Tomás de Herrera, (fl. 1611-20), from <i>Tesoro de diversas materias</i> , Peru | 2:53 |
| 5. | La matutina estrella | Anonymous, 1859, from Melchor Mercado's <i>Album de paisajes</i> , Bolivia* | 2:43 |
| 6. | Convidando está la noche | Juan García Zespedes (1619-1678), Mexico | 6:32 |
| 7. | Dios es ya nacido | Anonymous, ca.1600, from <i>M.Md.7 Santa Eulalia</i> , Guatemala | 2:43 |
| 8. | Veni Sponsa Christi | Juan de Araujo (1646-1712), Bolivia | 3:50 |
| 9. | Sã qui turo zente pleta | Anonymous, 1647, Portugal | 6:58 |
| 10. | Kyrie. Pater exaudi nos (Minuete) | Juan de Araujo/Anonymous, 18th c., Moxos, Bolivia | 2:57 |
| 11. | Serafín que con dulce armonía | Joan Cererols (1618-1680), Spain | 4:02 |
| 12. | Tres Bailecitos | | 2:41 |
| | a- Campanitas | Alfredo Domínguez, (1938-1980), Bolivia | |
| | b- Ciruelita | Gabriel Aguilera Valdebenito (1958), Chile | |
| | c- Bailecito | traditional, Bolivia | |

Misa Criolla

Ariel Ramírez (1921-2010), Argentina

- | | | |
|-----|------------------|------|
| 13. | Kyrie | 3:38 |
| 14. | Gloria | 5:45 |
| 15. | Credo | 3:11 |
| 16. | Sanctus | 2:18 |
| 17. | Agnus Dei | 3:12 |

Total playing time: 62:48 min

*Arrangements: Adrián Rodríguez Van der Spoel



Adrián Rodríguez Van der Spoel

MISA CRIOLLA and popular devotion in Early Music

POPULAR DEVOTION

There is a remarkable inclination to use the highest artistic expressions of Christianity in illustrating the history of Western culture. However, throughout time, popular devotion and the accompanying music have always known how to win themselves a place in the great religious ceremonies. Sometimes, this was due to the seductive power of their simplicity and, on other occasions, it was more a case of carnal filiation to the parishioners, in counterpoint to the paraphernalia and protocol. The censorship of the episcopal and ecclesiastical councils must have tolerated the presence of these forms of expression as a decorative element in ceremonies, as they encouraged church attendance. Many colonial Spanish-American chronicles and records mention abuses caused by the use of profane musical genres and instruments that produced an unacceptable racket within the Church. The content of an edict issued by the Bishop of Lima in 1754 shows the firm desire to uproot from the Church all music with ends other than those of worship:

"We order (...) that there be no playing of Sonatas, Minuets and other Toccatas according to the custom of the Land, that are only suitable for the Theatres, and profane festivals..."

However, in counterpoint to this, in the late 18th century Baltasar Jaime Martínez Compañón, Bishop of Trujillo del Perú, recorded a musical work in which the indigenous people request permission to express themselves in their own fashion:

Dennos lecenia Señores, (Give us permission good sirs,
supuesto que es noche buena, (For it is Christmas eve,
para cantar y baylar, (To sing and dance)
al uso de nuestra tierra. (According to the custom of the land)
Quillalla, quillalla, quillalla.

These two instances give barely a small demonstration of the many documents testifying to the friction between the laws ruling over religious services and popular spontaneity.

The Venezuelan song known as the **Tono de la Virgen** (Tono for the Virgin) has a sound reminiscent of a Gregorian chant that stems more from the folk music of the plains than from the church music of the cathedrals. The poem depicts a tender scene within the Holy family, in their natural context of humility. The Virgin, who is commonly portrayed wearing a golden crown and a robe of lapis lazuli blue, is shown here busy with her daily chores while Saint John consoles the crying Christ child.

The vespers song **Veni Sponsa Christi** (Come bride of Christ) is used in the celebration of the Feast of the Virgins. The lyrics parody the *Song of Solomon*: 'Veni de Libano, sponsa mea, veni de Libano, veni, coronaberis' (Come with me from Lebanon, my bride, come with me from Lebanon, thou shalt be crowned). In this book of the Old Testament, with its exquisite erotic content, the lovers tell their tale. Since the Middle Ages these texts have been interpreted allegorically: the lovers are seen as being Mary and God or the Church and Christ. This motet operates upon a 'divine' confusion, as the Mother is referred to as the wife of Christ, a sister and dove (*Sponsa Christi, soror, columba*). There are four characters: the first is possibly a herald, who invites Mary to receive the crown. Then the Mother and her son come in, and the song concludes with the people acclaiming and giving thanks for the imperturbable peace brought by the reign of Mary. Significantly, in this motet, the composer Araujo (chapel master of Sucre cathedral) used a version where the final chorus abandons the Latin to express the words in Spanish. The novelty lies in the license he took in changing between the different languages. The question is really: how far a composer in the midst of the Counter Reformation would dare to transgress against the most conservative elements of style without offending the sensibilities of his superiors?

The **Gozos a Nuestra Señora de la Antigua** (Gozos in honour of Our Lady of Antigua), for example, reproduce the rigorous rhythms and cadences commonly heard in an Andalusian tavern. However, Juan Bautista Comes had well-justified motives for doing so and he undoubtedly worked with the permission of his superior. The Valencian composer was always linked with the *Real Colegio Seminario del Corpus* (Royal Seminary College of Corpus Christi) and its church known as the *Iglesia del Patriarca*. The founder of the institution was Don Juan de Ribera (1532-1611) from Seville, viceroy and archbishop of Valencia and Latin patriarch of Antioquía. Ribera, a fervent devotee of the Virgin

of Antigua (who has a chapel dedicated to her in Seville Cathedral), chose this Virgin as the protector of the Seminary. This advocacy of Mary dates from the 13th century. There is no doubt that Comes was paying homage to the Virgin of Seville, while presenting the Patriarch with the lively music of his homeland.

The five-hundred-page notebook of annotations, known as the *Tesoro de diversas materias* (Treasury of various matters), which belonged to the Franciscan friar Gregorio de Zuola (approximately 1645-1709), includes some small pieces of music. Some of these could be related to retreat and private devotion. In this sort of diary or journal, Fray Gregorio, who worked for some years in Cochabamba (Bolivia) before his transferral to a missionary settlement near Cusco (Peru), recorded medicinal recipes, tariffs, important dates and poems. He also recorded twelve unaccompanied melodies, works for two, three and four voices, a Roman Credo and an 'Italian alphabet' or chord system for guitar, common in the baroque period for the accompaniment of popular songs and dances. The melodies appear to correspond to the tenor line of polyphonic works for several voices, and must have served as an aide-memoire for the friar's personal use.

The religious romance ***Hijos de Eva tributarios*** (Sons of Eve paying tribute) is one of the few works of the *Tesoro* that appears to be complete and is attributed to a composer – in this case, Tomás de Herrera, who was the organist in Cusco from 1611. Fray Gregorio was to end his days in the same city, ancient capital of the Inca Empire. Following his death, his peers added the following notes to the libretto:

"He has died, the very Reverend Father Brother Gregorio de Zuola having become an apostle and Preaching from his bed [...] he was a Monk of admirable Customs, of great Penmanship and Great mastery in music and a Learned man who Passed through great travails and Persecutions..."

As popular works did not tend to be written down on a stave, the repertoire from these most far-flung of places only rarely survived. The Bolivian explorer, painter, draftsman and naturalist, Melchor María Mercado led a long expedition from Santa Cruz to the frontier with Brazil on orders from the government in 1859. His objective was to explore the possibilities of a navigable route from the Atlantic

along the river Jaurú. The four-month-long trip crossed largely unknown territory, covering a total of 2400 kilometres. In his book of watercolours *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)*, (Album of landscapes, human types and customs of Bolivia [1841-1869]), the traveller recorded colourful scenes from various parts of this country. With some limitations in his musical notation, Mercado made great efforts to transcribe the hymns sung and the dances he witnessed on his long journey. The hymn ***La matutina estrella*** (The morning star) was first written down on 14 July 1859.

Convidando está la noche (How inviting is the night) shows how popular music worked its way into religious ceremonies. Written to celebrate the nativity, the work is divided into two parts. The first is an introduction for several voices inviting us to join the Nativity celebrations. The song states that some beautiful young women have just sung a *guaracha* in celebration, and the words to this are presented anachronistically in the second part of the song. The verses depict a touching image of the newborn Christ child. This genre, today known to be afro-cuban, appears to have already existed in Mexico since the 17th century as a derivative of the Spanish *tonadilla escénica*, a type of mundane music par excellence. The verses for the soloists have responses from the choir, according to a harmonic scheme known as a *pasacalle*, which invites improvisation due to its repetitive simplicity.

There is no doubt that Spanish courtly music will have circulated throughout the territory of the Americas with a degree of fluidity. One good example of this can be seen in the parody of the famous Mateo Flecha song *Teresica hermana* composed by an indigenous singer in Huehuetenango, Guatemala. This profane work is taken from Miguel de Fuenllana's *Orphenica Lyra* of 1554, a book for the vihuela. The same song appears in the well-known *Cancionero de Uppsala* (the Songbook of Uppsala) - a collection printed in 1556 containing repertoire from the Valencian court of the Duke of Calabria. In this piece, Teresica suffers the torments of love and the tension produced between her impending lover who calls up to her window in the night, and the mother who guards her and threatens to kill her if she gets pregnant. ***Dios es ya naçido*** (God is born amongst us) is a simplification of this song, and a transformation 'to the divine'.

Most striking is the ingenious adaptation made by the indigenous people of the Jesuit missions of Moxos to a **Kyrie** by Juan de Araujo. They added two violins and some instrumental sections to the vocal parts and –a veritable curiosity– gave it the rhythm of a minuet. In the period when this mutation occurred, this form of dance was fashionable in the elitist salons of the city's aristocracy. Although the Amazon region of Moxos was located far from any urban centre, the repertoire used in the Jesuit missions was always renowned for its wealth, variety and abundance. A large number of virtuoso sonatas and motets with vocal and instrumental parts have been found there.

The most audacious intrusion of mundane music into Spanish-American religious ceremonies since the 18th century is seen in the *villancicos de remedo*. These works parody well-defined, generally marginal social groups, and the *villancicos de negros* or *negrillas* were the most prolific within this genre. *Villancicos* were generally the most successful 'infiltrators', as they managed to replace large sections of the service and liturgy and they were performed in the courts and noble homes of Spain and Portugal from the end of the 15th century. Within an erudite framework, they gave the listener a flavour of country life, both in the simplicity of the music and the nature of the characters in the verses: lovesick shepherds, mischievous cowherds, young girls confessing their amorous triumphs or misfortunes to their mothers. They used dialectic forms of speech to create a more convincing effect. They were, therefore, the ideal medium for representing the shepherds who adored the baby Jesus in the Nativity story.

Throughout the 17th century, the sections of the *villancico* extended and the number of voices were multiplied, until the works composed involved several choirs and even instrumental accompaniment. The *negrillas* were originally from Portugal, but they had greater success in the territories of Spanish America. The characters express themselves in an artificial dialect known as *negroide*. The poetry of the Golden Age also had its *negrillas*; the most famous of which were those written by the Mexican Sor Juana Inés de la Cruz.

The *villancicos de negros* were performed by white singers pretending to be black, using rhythms that professed to be "African" but within a polyphonic musical context. Therefore, it could be said that the Africans, in turn, would be imitating the Europeans. As a result, we are dealing with a parody of an imitation that crosses the fine line between a simple joke and mockery. This means that

the present-day performer of the *negrilla* is faced with one of the great ethical dilemmas, where a 'politically appropriate' path can be found in respect for the rhythm, which is the value added to the polyphony to represent the Africanity. This provides the performer with an opportunity of giving a reverent nod toward the loaned element.

Sã qui turo zente pleta (Here we are all black people), comes from the Portuguese musical archive of Coimbra. In this piece, some Africans from Guinea encourage each other to celebrate the birth of Emmanuel, to the accompaniment of rattles, flute and drum. They make allusions to the freedom they might achieve with the coming of the Saviour.

The Catalan composer Joan Cererols constructed his villancico ***Serafín que con dulce armonía*** (Seraphim, you who with sweet harmony) for double choir and basso continuo on the music of the well-known *Marizápalos*, a song often reproduced in guitar books (and even in Fray Gregorio's *Tesoro*). The original format, very popular in Spain at that time, recounts the playful erotic conversations between a young couple in Madrid who are interrupted by a priest (her uncle) just as the seduction games are beginning to get interesting. Anyone attending a performance of this religious piece dedicated to the divine voice of the Seraphim could have sung the words of the adolescent transgressors to themselves.

MISA CRIOLLA

Latin-American songs of the folk genre were regularly performed in the *peñas* and clubs of the mid-20th century, especially in the Andean region. From that background, they then spread to the larger cities as part of the need for self-recognition of Indian and Mestizo roots. This process helped in the formation of a national identity that could transcend frontiers and social barriers, while also shaping the outline of a great continental homeland.

This new version of the Misa Criolla was produced to mark the fiftieth anniversary of its creation in 1964. Ariel Ramírez was inspired to compose the work by the story of two German nuns who put their own lives at risk to save people suffering at the hands of the Nazis. But the heroism of these nuns is not the principal reason for the worldwide renown of this work. The popularity it has achieved beyond the frontiers of Argentina is largely based on political developments following the Second World War.

Lamentations over the genocide against the Indian and the gaucho, together with the extreme poverty and hardship of life in the countryside and mountains, inspired social movements of the time, where the "*criolla*" music was sometimes wielded as a battle weapon. Political resistance and the ideological upsurge of emerging leftist movements in a continent full of social strife, were about to be obliterated by political and economic forces that left close to half a million people dead, tortured and disappeared under military dictatorships.

This led to an enormous wave of political refugees moving to Europe in the 1970s. Latin American music became the banner symbolic of the situation and it rapidly became fashionable. The *Misa Criolla* was initially performed by local choirs, accompanied by specialist musicians who, as political exiles, made their livelihoods through their music. This piece was seen as one of the most moving examples of the Latin-American repertoire, representative of the sound of resistance against these dictatorships. It was closely linked with *Liberation Theology*, a movement that envisages no heavenly paradise without social justice on earth.

Ramírez initially aimed to offer a simple act of worship for the nuns, and he therefore asked the priests Antonio Catena, Alejandro Mayol and Jesús Gabriel Segade to translate and adapt the words from the Catholic mass.

The first recorded version, performed by the leading Argentine group *Los Fronterizos*, together with *charanguista* Jaime Torres and the Choristers of the Basílica del Socorro (under the direction of Father Segade), dates from 1965. The style of this mass is set within the broad framework of the Latin-American folk genre. In this case, the transmutation of the dramatic elements of these popular genres has been added to choral singing. It is perhaps the echoes of these roots that have contributed most to arousing emotion in the audience.

Ariel Ramírez has insisted that this work should not be viewed as a strictly 'Catholic' message, but rather as an expression of a universal sentiment, linked to the desire for peace that exists in every culture of the world.

Adrián Rodríguez Van der Spoel



MISA CRIOLLA y la devoción popular en la música antigua

DEVOCION POPULAR

Es notable la preferencia que existe para ilustrar la historia de la cultura occidental con las elevadas expresiones artísticas del cristianismo. Al mismo tiempo, la devoción popular y su música, siempre supieron conquistar un lugar en las grandes ceremonias religiosas. Algunas veces con el poder seductor de su sencillez y otras, gracias a la filiación carnal con la feligresía, contrapuestos a la parafernalia y el protocolo. La censura de obispos y cabildos eclesiásticos ha debido tolerar la presencia de estas expresiones, ya que al decorar las ceremonias, fomentaban la concurrencia. Crónicas y registros hispanoamericanos coloniales hablan de los abusos en la utilización de instrumentos y géneros musicales profanos que producían dentro de la iglesia un alboroto inaceptable. El contenido del edicto arzobispal limeño de 1754, muestra el firme deseo de desterrar de la Iglesia toda aquella música cuya finalidad haya sido ajena al culto:

“Mandamos (...) se abstengan de tocar Sonatas, Minuetes, y otras Tocatas del uso de la Tierra, que sólo son propias de los Theatros, y festines profanos ...”

Como contrapartida, Baltasar Jaime Martínez Compañón, obispo de Trujillo del Perú, registró a fines del siglo XVIII, una obra musical en la que los nativos piden licencia para expresarse a su modo:

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

Estos dos ejemplos son apenas una simple muestra de los tantos documentos que certifican la fricción entre las leyes rectoras de las demostraciones religiosas y la espontaneidad popular.

La canción venezolana llamada **Tono de la Virgen**, se asemeja a un canto gregoriano que prefirió los llanos a las cúpulas de las catedrales. El poema presenta una enternecedora escena de la sagrada familia, en su natural contexto de humildad. La Virgen, que comúnmente es retratada con corona de oro y capa lapislázuli, aparece aquí ocupada en sus tareas diarias mientras San Juan consuela el llanto del Niño.

El canto de vísperas ***Veni Sponsa Christi*** se utiliza en la celebración de las Vírgenes Santas. El texto parodia al *Cantar de los Cantares*: 'Veni de Libano, sponsa mea, veni de Libano, veni, coronaberis'. En este libro del Viejo Testamento, de un maravilloso contenido erótico, los amantes tienen la palabra. Desde la Edad Media estos textos han sido interpretados alegóricamente: los enamorados pueden ser María y Dios o La Iglesia y Cristo. Lo que opera en este motete es una confusión 'divina', pues se reconoce a la Madre como esposa de Cristo, hermana y paloma (*Sponsa Christi, soror, columba*). Son cuatro los personajes: el primero de ellos es un posible heraldo, que invita a María a recibir la corona. Intervienen luego la Madre y su hijo, y para concluir, el pueblo que aclama y agradece la paz imperturbable que origina el reinado de María. De modo significativo, en este motete el compositor Araujo (maestro de la catedral de Sucre) utilizó una versión en donde el coro final abandona el latín para expresarse en castellano. La novedad radica en la licencia que se tomó al mezclar distintas lenguas. Ahora, ¿hasta qué punto podía aventurarse un compositor en plena Contrarreforma a transgredir los componentes más conservadores del estilo sin herir las sensibilidades de sus superiores?

En los ***Gozos a Nuestra Señora de la Antigua***, por ejemplo, se reproducen los rigurosos ritmos y cadencias que podrían haber sido oídos en una taberna andaluza. Sin embargo, Juan Bautista Comes tenía motivos bien justificados para hacerlo y, sin duda, contaba con la venia de su superior. El compositor valenciano siempre estuvo vinculado al *Real Colegio Seminario del Corpus*, cuyo templo se conocía con el nombre de *Iglesia del Patriarca*. El fundador de la institución fue el sevillano Don Juan de Ribera (1532-1611), virrey y arzobispo de Valencia y patriarca latino de Antioquía. Ribera, quien fue un ferviente devoto de la Virgen de la Antigua (cuya capilla se encuentra en la Catedral de Sevilla), eligió a esta Virgen como protectora del Seminario. Esta advocación de María data del siglo XIII. Sin duda, Comes rindió homenaje a la Virgen de Sevilla, a la vez que regaló al Patriarca la viva música de su tierra.

El cuaderno de anotaciones de quinientas páginas, conocido como *Tesoro de diversas materias* que perteneció al fraile franciscano Gregorio de Zuola (aprox. 1645-1709), incluye algunas pequeñas obras musicales. Algunas de ellas podrían tener relación con el recogimiento y la devoción privada. En esta especie de agenda o diario, Fray Gregorio, quién trabajó unos años en Cochabamba

(Bolivia) y luego fue trasladado a una *reducción* cercana a Cusco (Perú), anotó recetas medicinales, aranceles, fechas importantes y poemas. También registró doce melodías sin acompañamiento, obras a dos, tres y cuatro voces, un Credo romano y un 'alfabeto italiano' o esquema armónico para guitarra, común en el período barroco para acompañar canciones populares y danzas. Las melodías parecen corresponder a la línea de tenor de obras polifónicas a varias voces, y deben haber sido utilizadas como 'ayuda-memoria' para uso personal del fraile.

El romance religioso **Hijos de Eva tributarios** es una de las pocas obras del *Tesoro* que aparecen completas y adjudicadas a un compositor (en este caso, se trata de Tomás de Herrera, quien desde 1611 fuera contratado como organista en Cusco). En esta misma ciudad, vieja capital del Imperio Inca, fray Gregorio finalizó sus días. Luego de su muerte, sus allegados agregaron la siguiente notación en la misma libreta:

"Murió el muy Reverendo Padre Fray Gregorio de Zuola hecho apóstol y Predicando desde la cama [...] fue Religioso de mui loables Costumbres, gran Plumario y Gran diestro en la música y hombre Docto y Paso grandes trabajos y Persecuciones..."

Ya que las obras populares no suelen registrarse en el pentagrama, el repertorio proveniente de los parajes más lejanos, difícilmente logra sobrevivir. El explorador, pintor, dibujante y naturalista boliviano Melchor María Mercado encabezó una larga expedición (encargada por su gobierno en 1859) desde Santa Cruz a la frontera con el Brasil. El objetivo era establecer las posibilidades de una salida navegable al Atlántico a través del río Jaurú. El recorrido, que duró cuatro meses, se realizó por un territorio en gran parte ignoto, a lo largo de 2400 kilómetros. En su libro de acuarelas *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)*, el viajero registró coloridas escenas de distintas zonas de este país. Con ciertas limitaciones de solfeo, Mercado se esforzó en transcribir los himnos cantados y las danzas que presencié en su largo viaje. El himno **La matutina estrella** fue registrado el 14 de julio de 1859.

Convidando está la noche muestra cómo la música popular lograba interferir en las ceremonias religiosas. Escrita para celebrar la navidad, esta obra está dividida en dos partes. La primera

es una introducción a varias voces donde se invita al festejo del Nacimiento. Afirma que para ello, unas hermosas jovencitas han entonado una *guaracha*, la cuál se ofrece anacrónicamente en la segunda parte. Las coplas describen imágenes enternecedoras del Niño recién nacido. Este género, hoy reconocido como afro-cubano, parece haber existido ya en el México del siglo XVII como derivación de la *tonadilla escénica* española, un tipo de música mundana por excelencia. La coplas para solistas son respondidas por un coro y están basadas en un esquema armónico conocido como *pasacalle*, que en su sencillez repetitiva, invita a la improvisación.

Sin duda, la música del entorno palaciego español circuló por el territorio americano con cierta fluidez. Una muestra de ello es la parodia realizada por un indígena de Huehuetenango, Guatemala, sobre la famosa canción de Mateo Flecha *Teresica hermana*. Esta obra profana proviene de *Orphenica Lyra* (1554) de Miguel de Fuenllana, un libro de vihuela. La misma aparece en el conocido *Cancionero de Uppsala* (una colección impresa en 1556 que contiene repertorio propio de la corte valenciana del Duque de Calabria). En ella, Teresica sufre los tormentos del amor y la tensión que se produce entre el inminente amante, que en la noche llama a su ventana, y la madre que vigila y promete matarla si queda preñada. **Dios es ya naçido** es una simplificación de esta canción, y una transformación 'a lo divino'.

Muy llamativa es la ocurrente adaptación que realizaron los nativos de las misiones jesuíticas de Moxos sobre un **Kyrie** de Juan de Araujo. Agregaron a las partes vocales dos violines, algunas secciones instrumentales y lo que es una verdadera curiosidad, le adjudicaron el ritmo de *minuete*. En el período en que se realizó la mutación, esta danza estaba de moda en los salones elitistas de las aristocracias citadinas. Aunque la región amazónica de Moxos está ubicada a gran distancia de cualquier centro urbano, es sabido que el repertorio utilizado en las misiones jesuíticas fue muy rico, variado y abundante. Se han encontrado allí gran número de sonatas virtuosas y motetes con partes vocales e instrumentales.

La intromisión más audaz de música mundana que se ha registrado en las ceremonias religiosas hispanoamericanas desde el siglo XVII, ha sido la de los *villancicos de remedo*. Son obras que parodian a grupos sociales bien definidos y generalmente marginales. Dentro de éstos, los *villancicos de negros* o *negrillas* fueron los más prolíficos. Sin duda, los villancicos en general

fueron los ‘infiltrados’ más exitosos, ya que llegaron a reemplazar secciones importantes del oficio y la liturgia. Desde finales del siglo XV eran interpretados en cortes y casas nobles de España y Portugal. Representaban dentro de un marco erudito, el sabor de la vida campestre, tanto en la sencillez de su música como en los personajes que habitaban sus versos: pastores enamorados, vaqueros pícaros, jovencitas que confiesan a sus madres sus éxitos o desdichas de amor. Utilizaban formas dialectales del habla para reforzar la ambientación popular. Fueron, por lo tanto, el medio ideal para representar a los pastores que adoran al Niño Jesús en la historia de la Natividad.

Durante el siglo XVII, las secciones del *villancico* se extendieron y se multiplicaron la cantidad de voces, hasta llegar a componerse obras a varios coros, incluso, con acompañamiento instrumental. Las *negrillas* nacieron en Portugal, pero tuvieron más éxito en los territorios de la América hispana. Sus personajes se expresan en el dialecto artificial llamado *negroide*. La poesía del Siglo de Oro también tuvo sus *negrillas*; famosas fueron las de la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz.

Los *villancicos de negros* fueron interpretadas por cantantes blancos que simulaban ser negros, y lo hacían utilizando ritmos que pretendían ser africanos pero en un contexto musical polifónico. Por lo tanto, podría decirse que los africanos a su vez, estarían imitando a los europeos. Se trata entonces, de la parodia de una imitación que transita la delgada línea que separa al chiste de la burla. Si bien el intérprete actual de la *negrilla* está ante uno de los grandes dilemas de la ética, el compromiso ‘político’ se encuentra en el respeto por el ritmo, que es el valor agregado a la polifonía para representar lo africano. Esto daría la oportunidad de realizar una inclinación reverente ante el elemento prestado.

Sã qui turo zente pleta, proviene del archivo musical portugués de Coimbra. En esta obra, unos africanos de Guinea se animan el uno al otro a festejar el nacimiento de Emanuel, acompañados de cascabel, flauta y tambor. Hacen alusión a la libertad que podrían lograr con la llegada del Salvador.

Sobre la música del conocido *Marizápalos*, famoso en los libros de guitarra (e incluso presente en el *Tesoro* de Fray Gregorio), el compositor catalán Joan Cererols construyó su villancico ***Serafín que con dulce armonía***, para doble coro y bajo continuo. El modelo original, muy popular en la España de ese entonces, cuenta las conversaciones pícaras y eróticas de una joven y un muchacho

madrileños, quienes son sorprendidos por un cura (tío de ella) en el momento en que los juegos de la seducción comenzaban a tornarse interesantes. Cualquiera que hubiese presenciado la interpretación de esta obra religiosa, que habla de la divina voz de los serafines, podría haberse puesto a cantar para sí, el texto de los traviesos adolescentes.

MISA CRIOLLA

Las canciones latinoamericanas de proyección folclórica, tuvieron su escenario en las peñas y clubes de mediados del siglo pasado, especialmente en las zonas andinas. Desde allí, contagiaron a las grandes ciudades en la necesidad de reconocerse en el indio y el mestizo. De ese modo se podría formar una identidad nacional que superase fronteras y estratos sociales, y al mismo tiempo pudiera fundirse en una patria grande y continental.

Esta nueva versión de la Misa Criolla, se realiza al cumplirse los cincuenta años de su creación en 1964. Ariel Ramírez la compuso inspirado en dos monjas alemanas que habían puesto en peligro sus vidas al intentar salvar a unas víctimas del nazismo. En realidad, el heroísmo de estas religiosas no ha sido la causa principal de la fama mundial de esta obra. La popularidad que ha logrado fuera de los límites de Argentina, tiene su fundamento en hechos políticos posteriores a la Segunda Guerra.

El lamento ante el genocidio del indio y el gaucho, junto a la pobreza extrema y la ruda vida de campo y montaña, inspiraron a los movimientos sociales de entonces, donde la música llamada "criolla" intentó ser un arma de lucha. La resistencia política y la ebullición ideológica de las izquierdas emergentes en un continente lleno de atropellos sociales, estaban a punto de ser arrasadas por los intereses políticos y económicos que a través de las dictaduras militares, dejaron cerca de medio millón de muertos, torturados y desaparecidos.

Esto provocó en los años 70, la llegada de una enorme ola de refugiados políticos a Europa. La música latinoamericana fue símbolo y estandarte de esta realidad y llegó a estar en boga. La *Misa Criolla* comenzó a ser interpretada por coros locales, acompañados de músicos especializados que en calidad de asilados políticos, se ganaban la vida con la música. Fue uno de los ejemplos más

conmovedores del repertorio latinoamericano y representó el sonido de la resistencia contra estas dictaduras. Se ubicó en las cercanías del movimiento de la *Teología de la Liberación*, la que no admite paraíso celestial sin justicia social en la tierra.

La idea original de Ramírez fue ofrecer a las religiosas una obra devota. Y para ello les encargó a los sacerdotes Antonio Catena, Alejandro Mayol y Jesús Gabriel Segade, que tradujeran y adaptaran los textos de la misa.

La primera versión grabada, junto al destacado grupo argentino *Los Fronterizos*, el charanguista Jaime Torres y la Cantoría de la Basílica del Socorro (bajo la dirección del padre Segade), data de 1965. El estilo de esta misa se ubica en el amplio marco de las obras de proyección folclórica latinoamericana. En este caso, se ha sumado la transmutación del dramatismo de estos géneros populares al canto coral. Tal vez sea éste rasgo sonoro lo que más ha contribuido a despertar la emoción del público.

Ariel Ramírez ha insistido en que esta obra no debe verse como un mensaje estrictamente 'católico', si no como la expresión de un sentimiento universal, vinculado al deseo de paz que existe en todas las culturas del mundo.

Adrián Rodríguez Van der Spoel



1. *Apachita*

Mario Conde (1956), Bolivia

2. *Tono de la Virgen*

Tradicional (siglo XX), Venezuela

María estaba lavando
Y en el romero extendía. ¡Ay!

El niño Jesús lloraba
Pero San Juan lo mecía. ¡Ay!

La dicha de San José
Ningún santo le tocó. ¡Ay!

Estando la vara seca
En su mano floreció. ¡Ay!

La dicha de San José
Ningún santo la tenía. ¡Ay!

Estando la vara seca
En su mano florecía. ¡Ay!

3. *Gozos a Nuestra Señora de la Antigua*

Juan Bautista Comes (Valencia, 1582; Valencia, 1643)

*El cielo y tierra os bendiga
O Virgen pura y sagrada
Pues que sois nuestra abogada
Madre de Dios de la Antigua.*

Cuando Dios criar propuso
En tiempo las criaturas,
En el orden de las puras
Primero el eterno os puso.

1. *Apachita*

Mario Conde (1956), Bolivia

2. *Tono for the Virgin*

Traditional (20th century), Venezuela

Mary was washing clothes that
On rosemary bushes she hung to dry. Ay!

The infant Jesus was crying
But Saint John rocked him. Ay!

No other saint came close to
The good grace of Saint Joseph. Ay!

Although the stick was dry
It flowered when in his hand. Ay!

No other saint came close to
The good fortune of Saint Joseph. Ay!

Although the stick was dry
It flowered when in his hand. Ay!

3. *Gozos in honour of Our Lady of Antigua*

Juan Bautista Comes (Valencia, 1582; Valencia, 1643)

*Heaven and Earth bless thee
O pure and sacred Virgin
As thou art our advocate
Mother of God of Antigua.*

When God set out on creation
Bringing forth His creatures in time,
Starting with the most pure
The eternal Master created thee first.

De aquí el devoto averigua
Que de culpa preservada
Sois Virgen Pura y sagrada
Madre de Dios de la Antigua.

El cielo y tierra os...

Cuando Dios criar propuso
En tiempo las criaturas,
En el orden de las puras
Primero el eterno os puso.

De aquí el devoto averigua
Que de culpa preservada
Sednos Señora abogada
Madre de Dios de la Antigua.

El cielo y tierra os...

4. *Hijos de Eva tributarios*

Tomas de Herrera, (fl. 1611, Cusco), del manuscrito
Tesoro de diversas materias, fray Gregorio Zuola

Hijos de Eva tributarios
Al mal que causó alevosa,
De tanto bien desterrados
Nuestra miseria os invoca.

Ea señora pues sois
Quien nuestras causas aboga,
En vuestros ojos los nuestros,
Misericordias conozcan.

Si la piedad tanto os debe,
Y la clemencia os adora,
De piedad y de clemencia
Goce el mundo tanta gloria.

Thus the believer discovers
That from lasting guilt preserved
Thou art, Pure and sacred Virgin
Mother of God of Antigua.

Heaven and earth bless thee...

When God set out on creation
Bringing forth His creatures in time,
Starting with the most pure
The eternal Master created thee first.

Thus the believer discovers
That from lasting guilt preserved
Be thee, Lady, our guide
Mother of God of Antigua.

Heaven and earth bless thee...

4. *Sons of Eve, tributaries*

Tomás de Herrera, (fl. 1611, Cusco), from the Codex
Tesoro de diversas materias, Fray Gregorio de Zuola

Sons of Eve, tributaries
to evil so treacherously caused,
From so much good uprooted.
Our misery invokes you.

Ey, our Lady, it is you
Who pleads our causes,
May our eyes encounter,
The mercy in yours.

If piety owes you so much,
And clemency adores you,
May the world enjoy great glory
Of piety and clemency

5. ***La matutina estrella*** (Canto Hymnus)

Anónimo (1859), de *Album de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia*, Melchor María Mercado

La matutina estrella
Ya viene precursora
De la luciente aurora
Que abre la puerta
a la luz del sol.

Ya aparece el día
Y ya todo se humilla
Doblando la rodilla
Para dar alabanzas
Al Criador.

Postrados y sumisos
Roguemos al Señor
Nos libre del dolor
Nos salve de los daños
Y del mal.

6. ***Convidando está la noche***

Juan García Zéspedes (1619; Puebla, 1678)

Convidando está la noche
Aquí de músicas varias.
Al recién nacido infante
Canten tiernas alabanzas.

Alegres cuando festivas,
Unas hermosas zagalas
Con novedad entonaron
Juguetes por la Guaracha.

5. ***The morning star*** (Canto Hymnus)

Anonymous (1859), from *Album de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia*, Melchor María Mercado

The morning star
Comes as precursor
Of the bright aurora
That opens the door
to the light of the sun.

Then the day appears
And humbles all
On bending knee
To give praise to
The Creator.

Prostrate and submissive
We pray to the Lord
To free us from pain
To keep us from harm
And evil.

6. ***How inviting is the night***

Juan García de Zéspedes (1619; Puebla, 1678)

How inviting is the night
Filled with varied music.
For the newborn child
Sing him tender praises.

Rejoicing in celebration,
The beautiful shepherdesses
Sang delightful new
Verses for the Guaracha.

Guaracha

¡Ay, que me abrazo, ay!
 Divino dueño, ¡ay!
 En la hermosura ¡ay!
 De tus ojuelos ¡ay!

¡Ay, cómo llueven, ay!
 Siendo luceros ¡ay!
 Rayos de gloria ¡ay!
 Rayos de fuego ¡ay!

¡Ay que la gloria, ay!
 Del Portalillo ¡ay!
 Ya viste rayos ¡ay!
 Sus arreboles ¡ay!

En la guaracha ¡ay!
 Le festinamos ¡ay!
 Mientras el niño ¡ay!
 Se rinde al sueño ¡ay!

Toquen y bailen ¡ay!
 Porque tenemos ¡ay!
 Fuego en la nieve ¡ay!
 Nieve en el fuego ¡ay!

Pero el chicote ¡ay!
 A un mismo tiempo ¡ay!
 Lloro y se ríe ¡ay!
 ¡Qué dos extremos, ay!

Paz a los hombres ¡ay!
 Sobre este suelo ¡ay!
 A Dios las gracias ¡ay!
 Todos le demos ¡ay!

Guaracha

Ay, I'm ablaze, ay!
 Divine lord, ay!
 In the beauty, ay!
 Of your wondrous eyes, ay!

Ay, how they rain, ay!
 Though they are stars, ay!
 Rays of glory, ay!
 Rays of fire, ay!

Ay, the glory, ay!
 Of the little manger, ay!
 Dressed in light, ay!
 Its rosy glow, ay!

In the guaracha, ay!
 We acclaim him, ay!
 While the child, ay!
 Drifts off to sleep, ay!

Play and dance, ay!
 Because we have, ay!
 Fire in the snow, ay!
 Snow in the fire, ay!

But the fine child, ay!
 At the same time, ay!
 Weeps and laughs together, ay!
 What a striking contrast, ay!

Peace to all men, ay!
 On this earth, ay!
 So thanks be to God, ay!
 From all mankind, ay!

7. *Dios es ya naçido*

Anónimo (ca. 1600), del manuscrito *M.Md.7*
Santa Eulalia, Guatemala

Dios es ya naçido
Entre nosotros acá,
Dios es naçido ya.

Dios de Ysrael
Que jamás abrá.
Dios es naçido ya .

Más lindo estrella
Ha naçido él
De Virgen doncella.

Más lindo estrellas
Ha naçido él
Es más linda e bella.

8. *Veni Sponsa Christi*

Juan de Araujo (Villafranca de los Barros, 1646;
Sucre, 1712)

– Veni, Sponsa Christi,
Accipe coronam
Quam tibi Dominus
Præparavit in æternum.
Veni et coronaberis
Intra in gaudium Domini tui.

– Congratulamini mihi
Qui inveni ovem
Quæ perieræt.

7. *God is now born*

Anonymous (ca. 1600), from Codex *M.Md.7*
Santa Eulalia, Guatemala

God is now born
Amongst us here,
God is now born.

God of Israel
That will ever be.
God is now born.

Most beautiful star
He is born
of a Virgin maiden.

Most wondrous stars
He has been born
The most fine and beautiful.

8. *Come bride of Christ*

Juan de Araujo (Villafranca de los Barros, 1646;
Sucre, 1712)

– Come bride of Christ,
Accept the crown
Which the Lord has prepared
For you, forever.
Come and be crowned
Come join the joy of your Lord.

– Rejoice with me
As I have found the sheep
Which was lost.

– Veni, soror mea,
Veni, columba mea,
Veni, sponsa mea.

– ¡Viva la paz eterna
Y viva el Rey que nos la da
Para siempre y para siempre
Por toda la eternidad!
¡Viva Maria para siempre
Pues es Madre de piedad!
¡Viva María
Por toda la eternidad!

9. *Sã qui turo zente pleta*

Anónimo (1647), Coimbra

Sã qui turo zente pleta, *he, he!*
Turo zente de Guiné, *he, he!*
Tambor flauta e cassaeta
Y carcave na sua pé. *He, he!*
Vamos o fazer huns fessa
O menino Manué, *he, he!*

-Canta Baciaõ.
-Canta tu Thomé.
-Canta tu.
-Canta tu.
-Canta Flansiquia.
-Canta Caterija.
-Canta tu.
-Canta tu.
-Canta tu Flunando.
-Canta tu Resnando
-Canta tu.
-Canta tu.
-Oya, oya
Turo neglo hare cantá, ha!

– Come, my sister
Come, my dove
Come, my wife.

– Hail eternal peace
And hail the peace-giving King
For ever and ever
For all eternity!
Hail Mary for ever
For she is the Mother of piety!
Hail Mary
For all eternity!

9. *Here we are all black people*

Anonymous (1647), Coimbra

Here we are all black people, *hey, hey!*
All people from Guinea, *hey, hey!*
Drum, flute and castanettes
And bells on our feet. *Hey, hey!*
We are here to celebrate
The child Emmanuel, *hey hey!*

-Sing Baciaõ.
-Sing Thomé.
-You sing.
-You sing
-Sing Flansiquia.
-Sing Caterija.
-You sing.
-You sing.
-Sing Flunando.
-Sing Resnando
-You sing.
-You sing.
-Listen up, Listen up
-All the black people will sing, ha!

*Cantamo e bayamo
que fosso ficamo,
ha! Tanhemo y cantamo,
ha! Fugamo e tanhemo,
ha! Tocamo pandero,
ha! Flauta y carcavé,
ha! Dizemo que biba.*

Biba!

*Biba mia Siola
y biba Zuzé.*

Anda tu, Flancico

bori mo esse pé

biba esse menino que

mia Deuza,

biba Manué.

Nacemo de huns may donzera
huns rey, que mia deuza he
que ha de forra zente pleta
que cativo he
dar sua vida por ella
que su amigo até moré.

10. **Kyrie. Pater exaudi nos**

Juan de Araujo/Anónimo (siglo XVIII), Sucre y Moxos

Allegro Minuete

Kyrie eleison

Pater exaudi nos

Audiat cum Genito

Nos et Paraclitus.

Panis angelicus

Distribuis mortalibus

Bonis edulium

Improbis scandalum.

*We are singing and dancing
Because we are free,
ha! Playing and singing,
ha! Joyfully playing,
ha! We play the pandero
ha! The flute and the rattle,
ha! We all shout: hurrah!
Hurrah!*

*Long live Our Lady
and long live Joseph.*

Go ahead, Flancico

Get up and shake a leg

Long live the new baby

Who is my God,

Long live Emmanuel.

Born for us from a maiden
The king who is my God
Who will free the black people
From captivity
And give his life for they
Who are his lifelong friends.

10. **Kyrie. Pater exaudi nos***

Juan de Araujo/Anonymous (18th century), Sucre and Moxos

Allegro Minuete

Lord, have mercy:

Father, hear us,

The Comforter, the Holy Ghost,

Together with the Son hear us.

Bread of angels:

To mortals Thou givest

Food to the good,

Shame to the bad.

Sacrum convivium
 Ubi epulantibus
 Christus assumitur
 Ministram angelus.

Mensa purissima
 Cuius in thalamo
 Inservit Dominus
 Assidet famulus.

Amen.

Holy banquet:
 There by the guests
 Christ is received
 And the angel serveth

Very purest table:
 At the nuptial bed of which
 The Lord serveth
 And as servant is present.

Amen

11. *Serafín que con dulce armonía*

Joan Cererols (Mantorell, 1618; Montserrat, 1680)

Serafín, que con dulce armonía
 La vida que nace requebrando estás,
 Cántale glorias mirándole en pena
 Que amante y quejoso su alivio es un ¡ay!

Tan fragantes, lucientes y bellas
 En cielo y en tierra distantes se ven
 Las estrellas vestir de colores,
 Las flores brillar y las selvas arder.

11. *Seraphim, you who with sweet harmony*

Joan Cererols (Mantorell, 1618; Montserrat, 1680)

Seraphim, you who with sweet harmony
 Are paying court to the new-born life,
 Sing of glory as you watch him suffer
 For, in his love, his sole comfort is a sigh.

So fragrant, bright and beautiful
 From afar in heaven and earth,
 The stars appear bedecked with colours,
 The flowers to gleam and the woodlands sparkle.

12. *Tres Bailecitos*

a- Campanitas

Alfredo Domínguez, (Bolivia, 1938; 1980)

b- Ciruelita

Gabriel Aguilera Valdebenito (Chile, 1958)

c- Bailecito

Tradicional, Bolivia

12. *Tres Bailecitos*

a. Campanitas

Alfredo Domínguez, (Bolivia, 1938; 1980)

b. Ciruelita

Gabriel Aguilera Valdebenito (Chile, 1958)

c. Bailecito

Traditional, Bolivia

MISA CRIOLLA

Ariel Ramírez (Santa Fe, 1921; Monte Grande, 2010)

13. Kyrie*Vidala*

Señor ten piedad de nosotros.

*Baguala**Cristo*, ten piedad de nosotros.*Vidala*

Señor ten piedad de nosotros.

14. Gloria*Carnavalito*

Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz a los hombres que ama el Señor. Te alabamos, te bendecimos, te adoramos, glorificamos, te damos gracias por tu inmensa gloria. Señor Dios rey celestial, Dios Padre todopoderoso.

Yaraví

Señor, hijo único Jesucristo, Señor Dios, cordero de Dios, Hijo del Padre, tu que quitas los pecados del mundo, ten piedad de nosotros. Tu, que quitas los pecados del mundo, atiende nuestras súplicas. Tú que reinas con el Padre, ten piedad de nosotros.

Carnavalito

Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz a los hombres que ama el Señor. Porque Tu sólo eres

MISA CRIOLLA

Ariel Ramírez (Santa Fe, 1921; Monte Grande, 2010)

13. Kyrie*Vidala*

Lord have mercy on us.

Baguala

Christ have mercy on us.

Vidala

Lord have mercy on us.

14. Gloria*Carnavalito*

Glory to God in the highest, and on earth peace, good will toward men. We praise you, we bless you, we adore you, we glorify you, we give thanks for your great glory Lord God, heavenly King, O God, almighty Father.

Yaraví

Lord Jesus Christ, Only Begotten Son, Lord God, Lamb of God, Son of the Father, you who takes away the sins of the world, have mercy on us. You who takes away the sins of the world, receive our prayer. You who reigns with the Father, have mercy on us.

Carnavalito

Glory to God in the highest, and on earth peace, good will toward men. For you alone are the Holy

Santo, sólo Tu, Señor Tu sólo. Tu sólo altísimo Jesucristo, con el Espíritu Santo, en la gloria de Dios Padre. Amén.

15. *Credo*

Chacarera trunca

Creo en Dios, Padre todopoderoso creador de cielo y tierra. Y en Jesucristo creo, su único Hijo, nuestro Señor: fue concebido por obra y gracia del Espíritu Santo. Nació de Santa María Virgen, padeció bajo el poder de Poncio Pilato. Fue crucificado, muerto y sepultado. Descendió a los infiernos. Al tercer día resucitó de entre los muertos. Subió a los cielos y está sentado a la diestra de Dios. Padre todopoderoso, desde allí ha de venir a juzgar vivos y muertos. Creo en el Espíritu Santo, Santa Iglesia Católica, la comunión de los santos y el perdón de los pecados, resurrección de la carne y la vida perdurable. Amén.

16. *Sanctus*

Carnaval cochabambino

Santo, Santo, Santo,
Señor Dios del Universo.
Llenos están los cielos y la tierra de tu gloria.
¡Hosana en las alturas!
Bendito el que viene en el nombre del Señor.
¡Hosana en las alturas!

One, You alone are the Lord, You alone are the most high, Jesus Christ, with the Holy Spirit, in the glory of God the Father. Amen.

15. *Credo*

Chacarera trunca

I believe in God, the Father almighty, creator of heaven and earth. I believe in Jesus Christ, his only Son, our Lord: he was conceived by the power of the Holy Spirit. He was born of the Virgin Mary, suffered under Pontius Pilate. He was crucified, died and was buried. He descended into hell. On the third day he rose again from the dead. He ascended into heaven and is seated at the right hand of God. The Father almighty, from there he will come to judge the living and the dead. I believe in the Holy Spirit, the holy Catholic Church, the communion of the saints, the forgiveness of sins, the resurrection of the body and life everlasting. Amen.

16. *Sanctus*

Carnaval cochabambino

Holy, Holy, Holy,
Lord God of the Universe.
Heaven and earth are full of your glory.
Hosanna in the highest!
Blessed is he who comes in the name of the Lord.
Hosanna in the highest!

17. *Agnus Dei*

Estilo pampeano

Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo, ten compasión de nosotros.

Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo, ten compasión de nosotros.

Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo, danos la paz.

17. *Agnus Dei*

Estilo pampeano

Lamb of God, you who takes away the sins of the world, have mercy upon us.

Lamb of God, you who takes away the sins of the world, have mercy upon us.

Lamb of God, you who takes away the sins of the world, grant us peace.

MÚSICA TEMPRANA

Alvaro Pinto Lyon: voice (13 - 17 solo), bass guitar (14 - 16), percussion (3, 9), baroque guitar (6) zampoña (1)

Adrián Rodríguez Van der Spoel: voice (2, 13 - 17 solo), baroque guitar (3, 5, 6, 9), percussion (1, 12)

Fred Abbingh: piano (14 - 16)

Gabriel Aguilera Valdebenito: charango (6, 12, 14, 15, 16), zampoña (1), percussion (3, 9)

Catherine Bahn: viola da gamba (4, 5, 7), violone (2, 3, 6, 8 - 11, 13 - 17)

Rodrigo Cortez: guitar (12, 14, 15, 16), percussion (1, 6, 9)

François de Rudder: dulcián (3, 6 - 11, 13 - 17)

Renato Freyggang: zampoña (1), percussion (3, 6, 9, 13 - 16)

Claudio Ribeiro: harpsichord (9, 11, 17), organ (3 - 8, 10, 13 - 17)

Mónica Waisman: violin (5, 10)

Florian Deuter: violin (5, 10)

Beatriz Lafont: voice (3, 4, 6, 8, 9, 10 solo, 11, 13 - 17), castañuelas (3), baroque guitar (5)

Lina Marcela López: voice (2 - 6, 9, 10, 11 solo, 13 - 17)

Mariana Pimenta: voice (3, 4, 6, 8, 9, 10 solo, 13 - 17)

Luciana Cueto: voice (2 - 6, 7 solo+duo, 8 - 11, 13 - 17)

Maximiliano Baños: voice (3, 6 - 11, 13 - 17)

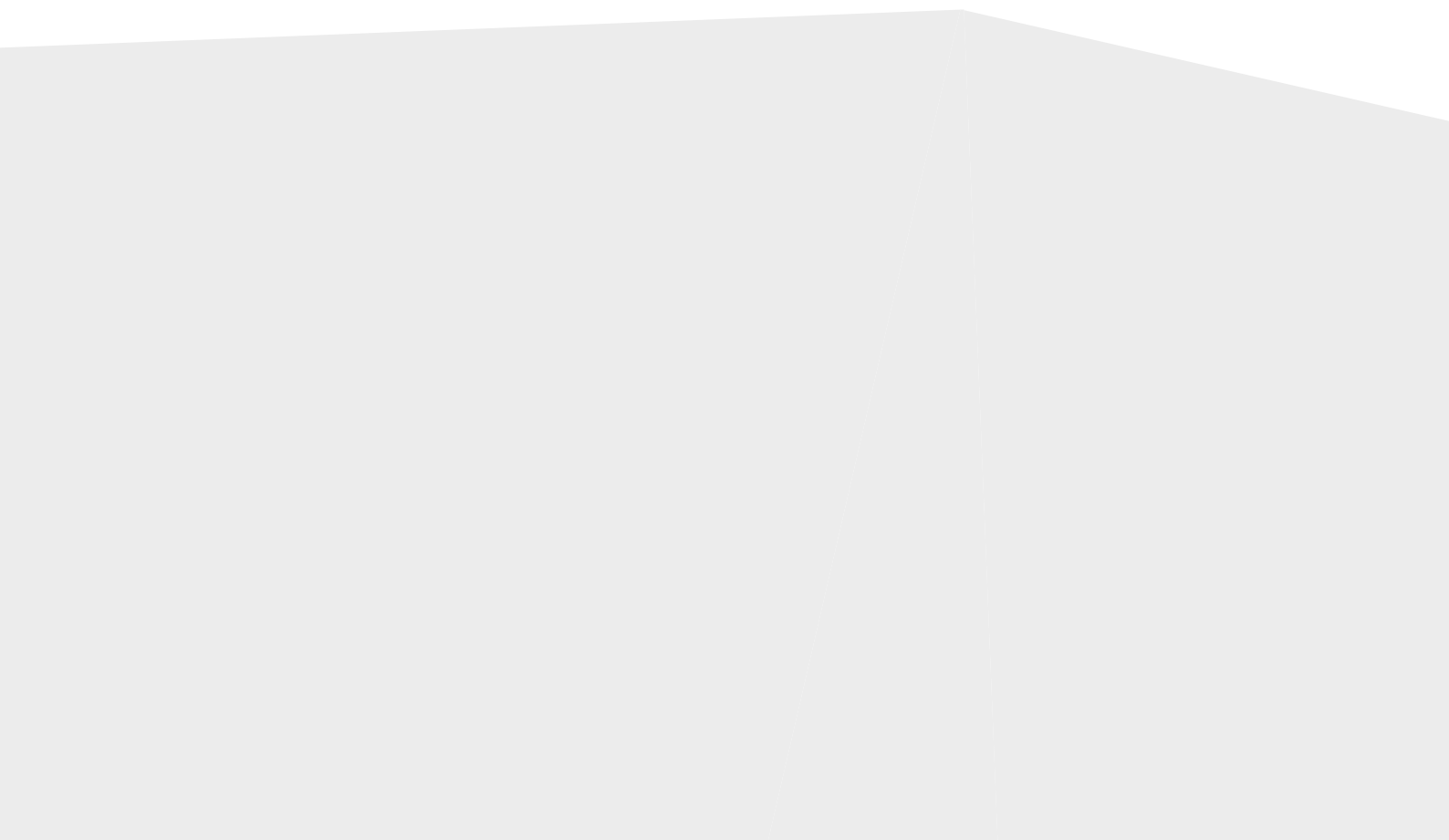
Leandro Marziotte: voice (3, 4, 6 - 11, 13 - 17)

Richard Prada: voice (3, 6, 7, 8, 9 solo, 10, 11, 13 - 17)

Esteban Manzano: voice (3, 6, 7 duo, 8, 9, 10, 11, 13 - 17)

Erks-Jan Dekker: voice (3, 6, 7, 9, 10, 13 - 17)

Andreas Goetze: voice (3, 6, 7, 9, 10, 11, 13 - 17)



Colophon

Recording

Mediatrack, Amsterdam

Producer / recording engineer

Tom Peeters

Recording location & date

Waalse Kerk, Amsterdam (The Netherlands)

17 – 20 December 2013

Cover design & lay-out

Egbert Luijs / studioEGT

Photography

cover/scenes/portrait: **Vera Rosemberg**

Música Temprana: **Simon van Boxtel**

Editing

Luciana Cueto

English translation

Servicio.nl / Sarah Griffin-Mason

Project management

Laurian Zwart

Thanks to **Adeline van de Kastele, Ruud and Marianne Lambregts, Joke de la Rie, Derk Rijpma, Franck Ploum/ De Nieuwe Liefde and Gravin van Bylandtstichting** for their support and contributions.

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

Música Temprana earlier recordings

Bailes, Tonadas & Cachuas

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

2013 (Cobra Records / COBRA 0036)

Iyaî 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)

www.musicatemprana.com



COBRA 0044