



Adrian Rodriguez Van der Spoel

MÚSICA TEMPRANA

José de Orejón y Aparicio

LA ESFERA DE APOLO

Music From 18th Century Lima, Peru

Lucia Martin-Cartón
Soledad Cardoso



José de Orejón y Aparicio
LA ESFERA DE APOLO

Music From 18th Century Lima, Peru

Música
Temprana



Adrián Rodríguez Van der Spoel *director*

Lucía Martín-Cartón *soprano*

Soledad Cardoso *soprano*

Fernando Guimarães *tenor*

Mónica Waisman *violin*

Florian Deuter *violin*

Robert Smith *basse de violon*

Adrián Rodríguez Van der Spoel *baroque guitar*

Manuel Vilas Rodríguez *baroque harp*

Wouter Verschuren *dulcian*

Francesco Corti *organ and harpsichord*

José de Orejón y Aparicio

LA ESFERA DE APOLO

Cantada ¡Ah, del día!, ¡Ah, de la fiesta!¹

- | | |
|--|------|
| 1. Duo ¡Ah, del día!, ¡Ah, de la fiesta! | 1:59 |
| 2. Recitado Y pues hoy en su sol así se ofrece | 0:38 |
| 3. Aria Enlazad pues el empeño | 3:07 |
| 4. Coplas Esta es la madre felice | 1:45 |

Sonata Coreliana para tecla I Anonymous²

Jesuit Missions of Chiquitos, Bolivia, 18th century

- | | |
|-------------------|------|
| 5. Sinfonia Pitié | 0:50 |
| 6. Allegro | 2:02 |

Villancico Por besar de este Fénix las plantas³

- | | |
|---|------|
| 7. Estribillo Por besar de este Fénix las plantas | 1:56 |
| 8. Coplas Al mar de inmensos prodigios | 3:22 |

Sonata Coreliana para tecla (cont.) Anonymous²

Jesuit Missions of Chiquitos, Bolivia, 18th century

- | | |
|-------------------|------|
| 9. Grave Quitasol | 4:14 |
| 10. Giga | 1:56 |

Cantada Jilguerillo sonoro¹

- | | |
|--|------|
| 11. Duo Jilguerillo sonoro | 1:56 |
| 12. Recitado Y puesto que en su luz da sus ensayos | 0:40 |
| 13. Aria Trina pues con dulce acento | 3:56 |
| 14. Coplas Canta apacible jilguero | 4:32 |

Transcriptions

¹ Diana Fernández Calvo /
Revised by Adrián Rodríguez Van der Spoel

² Leonardo Waisman

³ Diana Fernández Calvo

⁴ Pierre Gouin

⁵ Piotr Nawrot

Sonata III á 2 con órgano ²

Jesuit Missions of Chiquitos, Bolivia, 18th century

15. Grave	2:06
16. Allegro	1:21
17. Largo	3:20
18. Fuga Giga	1:35
19. Minuet	1:06

Villancico: Enigma sagrado ¹

20. Estribillo <i>Enigma sagrado</i>	2:03
21. Coplas <i>Mas no que la fe ya sale</i>	4:25

¡Ah, de la esfera de Apolo! ¹

22. Duo <i>¡Ah, de la esfera de Apolo!</i>	2:14
23. Recitado <i>¡Oh!, Señora divina, en ti tan sola</i>	0:52
24. Aria <i>La hoguera en que resplandece</i>	2:12
25. Recitado <i>Si armado de alas frágiles de cera</i>	0:53
26. Aria grave <i>Cuando a un sol tan peregrino</i>	5:30

27. Tocatta **Al post Comunio** - Domenico Zipoli (Prato, Italy, 1688 - Córdoba, Argentina, 1726) ⁴

Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo (1716)	1:28
---	------

28. Xácara **Según veo el Aparato** - Roque Ceruti (Milán, ca. 1686- Lima, 1760) ⁵

29. Chacona & Giga Dolores y Gozos de San Joseph ¹	4:25
--	------

Total playing time: 70:27 min

José de Orejón y Aparicio

(Huacho, c. 1706-Lima 1765)

by *Adrián Rodríguez Van der Spoel*

Only 19 works by the mestizo priest, organist, singer and composer José de Orejón y Aparicio have been preserved, but these offer quite enough for an understanding of the importance of his music. However, he wrote more works, as an inventory of 1809 recognises 39 compositions of his. Two decades after his death he was already being referred to as “El Huachano Nebra”, a nickname he earned because of his home town and his talent, comparable with the famous Spanish composer José de Nebra.

In the 20th century, his undisputed quality was mentioned and he was ranked above the average of his contemporaries. Despite all these virtues, until that point no in-depth study had been made of his works and only three of his compositions had been transcribed.

In 1998, the musicologist José Quesada Macchiavello was preparing to study Orejón's work in the Chapter Archive, but he was informed that all his music had disappeared ten years beforehand. As he explains in *José de Orejón y Aparicio, La Música y su Contexto*, his denunciation of this theft in the newspaper *El Comercio* in Lima seems to have brought him “more than a few problems”. Before the scores were lost, the Argentinian musicologist Carmen García Muñoz had been authorised to make photographic copies of them, but, as Quesada was preparing to start work again, news arrived of the researcher's death.

García Muñoz had donated her work, books and microfilms to the Catholic University in the Argentinian capital. Could anything relating to Orejón's work be found among the materials in those boxes? A small cylinder turned up: the photographic negatives of the 19 works corresponding to the record for 1949. Following this discovery, work began by the Catholic universities of Buenos Aires and Lima to reconstruct, transcribe and publish the music.

Orejón was born in Huacho, 150 kilometres from Lima, in about 1706. At the age of ten he was accepted as a cathedral choirboy. The Spaniard Tomás de Torrejón y Velasco had been choirmaster since 1676, and he held the post for almost six decades. It was he who subtly introduced the first Italian elements into the treatment of the voices.

After Torrejón's death in 1728, and as a response to the Italian fashion now dominant in Spain, Roque Ceruti, from Milan, was taken on. He took charge of the musical chapel and of enlivening evenings at the vice-regal court. This trend in taste was confirmed by the presence of Scarlatti in Madrid and it was felt in the New World, where Pergolesi was already well known and where works by Corelli, Jommelli, Sammartini, Bassani, Locatelli and the Frenchified Lully were performed.

In 1745, Orejón was appointed chief organist. A year afterwards there was the disastrous earthquake which undoubtedly led to the irreparable loss of a large part of the archive, as in it there are no indications of the older repertoire or copies of music with evidence of the Golden Age of *Lima Triumphante*.

In 1760, Orejón was appointed temporary chapel master to replace Roque Ceruti, who had recently died, but "El Huachano" was not officially appointed until barely a year before his death, in 1765.

The key word to define Orejón's life and work is "duality". As the son of a Native American mother and a Spanish father his position as a person of mixed race would have been clear in every facet of his social life, as caste divisions were zealously maintained.

As for musical style, the most obvious feature of Orejón's compositions is the tension between the purely Spanish style and the Italian innovations. Although the general trend on both sides of the ocean was to follow Neapolitan patterns of taste, in Orejón we can also see the survival of features characteristic of Spain, the *madre patria*.

With respect to these two traditions, an attempt by his predecessor, Roque Ceruti, to provide music

for the text of a *xácara*, a Spanish genre *par excellence*, is worth noting. It was a custom at important church festivals to replace certain liturgical songs with *villancicos* composed specially for the occasion. The *xácara* was one of the favourite genres because of the jokey nature of its lyrics and its lively rhythmic patterns. Its essential feature is that it tells a story of ruffians in the slang typical of the poor people of Andalusia. It is preceded by an introductory section demanding that the story should continue and ensuring listeners followed it with interest: "listen, pay attention!", "hear the *xácara*!", "come on!", etc. The rogues' story is usually told by an eyewitness. The music is popularly inspired and governed by well-established patterns of harmony and rhythm that make it clearly identifiable. In the liturgical version, the *xácara* texts dealt instead with stories of divine characters, but they preserved the rough forms of speech. It was because of this absurd contrast that they were so well received by the faithful. A large number of those attending festive services undoubtedly understood the mischievous musical and poetic codes that emulated those of the Andalusian lower classes and, to make the texts easier to understand, the lyrics were often printed in leaflets.

When he composed the *xácara* ***Según veo el aparato***, Ceruti used lively, rhythmic music and, as tradition dictated, he divided the introduction to the tale into two different sections. But instead of using real Andalusian music to make the wild, "vulgar" characters convincing, he opted for a light Italian giga, with a rhythm very different from the typical guitar patterns that were the source of inspiration and hallmark of the *xácara*. Most probably, the audience would have laughed out loud, not so much at the story itself, but at the composer's own failings.

This amusing stylistic dissonance does not occur in Orejón, as he is a master of both styles, manipulating them very skilfully at will. Without being revolutionary, his harmonies are rich and colourful, his melodies are expressed with character and the resulting compositions are forceful and vigorous. To realise this, it is enough to hear the instrumental introductions to the *coplas* of ***Por besar de este Fénix las plantas***, or the *fandango* that begins the *cantata* ***¡Ah, del día, ah de la fiesta!***.

Orejón uses three poetic-musical forms: the Italian *cantada* with *arias da capo* and *recitados*; the

Spanish *villancico* with *estribillo* and *coplas*, and a hybrid *cantada* incorporating, as a final section, a series of *coplas* whose origin could be defined as musical miscegenation. ***Jilguerrillo sonoro*** and ***¡Ah, del día, ah de la fiesta!*** are two examples of this heterogeneous form.

Until then, the penetration of the "recitare cantando" technique, of Italian origin, had been timid and precarious. In the first American opera, *La púrpura de la rosa*, by Torrejón y Velasco [1701], only a single *recitado* appears.

The *villancico* form is symmetrical, consisting of *estribillo* and *coplas*. The music of the former is strongly marked by motifs and it is created in a more meticulous way than the latter. Meanwhile, the text contains a moral, which is usually full of rhetorical figures. By contrast, the *coplas* usually give examples with anecdotes, mention cases, tell the story step by step and finally lead back to the message of the *estribillo*. These two sections are musically different, representing the balance between ideas and experience.

Allegories are common in the texts used by Orejón, such as those of the mythological characters Apollo, Icarus and the Phoenix, creating a comparative framework with anagogical purposes. ***¡Ah de la esfera de Apolo!*** presents the absolute contrasts between life and death, rise and fall and success and error, applied to human nature and referring to the Assumption of Mary. She rises to the heavens and, unlike Icarus, does so without setbacks or falling. It is a work in the Italian style, complex and meticulously put together. The initial harmony is simple but the articulations virtuosic. The two sopranos take the roles of the Phoenix and Icarus, both related to fire and flight. The *recitados* are exquisite and refined, without exaggeration. The arias corresponding to each character demonstrate the composer's talent. The former – a light, danceable giga – never stops moving, hardly leaving room for breath, like a representation of undying love. The second, clearly Handelesque, is an example of a high technical level of lyricism in its beautiful melody, whose theme and development appear to have everything. Very few of Orejón's contemporaries in the Hispanic world managed to provide similar examples of incisive creativity.

Ah del día, ah de la fiesta begins with a powerful Spanish *fandango*. It is dedicated to Our Lady of Copacabana, whose church is on the shore of Lake Titicaca, 12,500 feet above sea level (now in Bolivian territory). It is an invitation to light and music to make the day a great festival in her honour, with their beams, hymns and voices. The musical chapel can be imagined, lit by hundreds of candles, performing this *cantada* on the feast day of the Virgin. The parallel between voice and light is the main theme, urging some to find inspiration in “splendour” and others to seek it in “the lyre”. The subsequent *aria* urges harmony and the rays of the morning sun to combine their efforts, something effectively done by the two soloists. They then announce, to the sound of a trumpet, that “my loving voice becomes the clarion of the luminous sun”.

Dolores y Gozos de San José explains opposing human feelings – things that make Saint Joseph sad – followed by an optimistic, theological reinterpretation of them. Orejón emphasises this difference with two very distinct genres: he represents suffering with a chacona – originally a Latin American genre – and he uses an Italian giga for consolation and joy. Here, the Hispanic and Italian worlds look one another in the eye, size one another up and compete, in a way, forming a paradigm representing the double essence of Orejón’s work.

This CD is the first European recording devoted to the work of the great master of Lima. It comes accompanied by the hope that his name will be associated with the great composers of the period such as Nebra, Lites, José de Torres.

We hope this project will be the first of a series to include Orejón’s other surviving pieces, including the Litany, the Passion according to Saint John and the Vespers psalms, reflecting the greatness of Lima at the end of the 18th century.



José de Orejón y Aparicio

(Huacho, ca. 1706-Lima 1765)

Del sacerdote, organista, cantante y compositor mestizo José de Orejón y Aparicio, sólo fueron conservadas diecinueve obras, las cuales parecen ser suficientes para comprender la relevancia de su música. Sin embargo, su producción fue mayor, ya que un inventario de 1809 reconoce treinta y nueve composiciones de su autoría. Dos décadas después de su fallecimiento se lo evocaba ya como “El Huachano Nebra”, mote que se ganó por su lugar de procedencia y su talento comparable al del famoso compositor español José de Nebra.

En el siglo XX se menciona lo indiscutible de su calidad, y se lo eleva muy por encima de la media de sus contemporáneos. Con todas estas virtudes, hasta entonces no se había realizado un estudio profundo de sus trabajos, y sólo tres de sus composiciones habían sido transcritas.

En 1998, el musicólogo José Quesada Macchiavello se disponía a estudiar la obra de Orejón en el Archivo Capitular, pero fue informado de que diez años atrás toda su música había desaparecido. Según él mismo explica en *José de Orejón y Aparicio, La Música y su Contexto*, la denuncia que efectuó al diario *El Comercio* de Lima sobre este robo, parece haberle ocasionado “no pocos sinsabores”. La musicóloga argentina Carmen García Muñoz, antes de la pérdida de las partituras, había sido autorizada a hacer copias fotográficas de las mismas, pero al momento en que Macchiavello se disponía a retomar el trabajo, llegó la noticia de la muerte de la investigadora.

García Muñoz había donado sus trabajos, libros y microfilms a la Universidad Católica de la capital argentina. ¿Podría encontrarse entre los materiales de esas cajas algo relativo a la obra de Aparicio? Allí aparecieron en un pequeño cilindro, los negativos fotográficos con las diecinueve obras que correspondían al registro de 1949. A partir de este descubrimiento, comenzó el trabajo de reconstrucción, transcripción y edición musical realizado por las Universidades Católicas de Buenos Aires y de Lima.

Orejón nació en Huacho, aproximadamente en 1706, a 150 kilómetros de Lima. A los diez años de edad fue admitido en el coro catedralicio como niño cantor. El maestro de capilla desde 1676, era el español Tomás de Torrejón y Velasco, quien mantuvo ese cargo durante casi seis décadas. Fue él quien introdujo de un modo sutil, los primeros elementos italianos en el tratamiento de las voces.

Tras el deceso de Torrejón en 1728, y como respuesta a la moda italianizante que imperaba en España, se contrató al milanés Roque Ceruti, quien quedó a cargo de la capilla musical y de amenizar las veladas de la corte virreinal. Esta tendencia en el gusto estaba signada por la presencia de Scarlatti en Madrid y se hacía sentir en el Nuevo Mundo, en el cual Pergolesi ya era conocido, y donde se interpretaban obras de Corelli, Jommelli, Sammartini, Bassani, Locatelli y el afrancesado Lully.

En 1745, Orejón fue designado organista mayor. Un año después se produjo el desastroso terremoto que sin duda, significó la definitiva pérdida de gran parte del Archivo, ya que en éste no quedan indicios del repertorio más antiguo ni ejemplares musicales que testimonien la Edad de Oro de la *Lima Triumphante*.

En 1760, Orejón fue nombrado Maestro de Capilla interino, en lugar del recién fallecido Roque Ceruti. Pero el nombramiento oficial del "Huachano", llegaría apenas un año antes de su muerte, en 1765.

La palabra clave para definir la vida y obra de Orejón es 'dualidad'. Como hijo de una nativa americana y un español, su condición de mestizo estaría manifiesta en cada faceta de su vida social, ya que las divisiones de castas se cuidaban con riguroso celo.

En cuanto al estilo musical, en las composiciones de Orejón salta a simple vista la tensión entre lo puramente español y la novedad italiana. Aunque la tendencia generalizada a ambos lados del mar era seguir los patrones napolitanos del gusto, en Orejón puede verse también la supervivencia de rasgos característicos de la música de la "madre patria".

Respecto de estas dos tradiciones, vale la pena observar un intento de su antecesor Roque Ceruti, de musicalizar el texto de una *xácara*, género español por excelencia. Era costumbre en las grandes fiestas de la iglesia reemplazar ciertos cantos litúrgicos con *villancicos* compuestos especialmente para la ocasión. La *xácara* era uno los géneros favoritos debido al carácter jocoso de su letra y la vivacidad de sus patrones rítmicos. Su condición *sine qua non* es la narración de una historia de rufianes, cantada en la jerga típica del suburbio andaluz. Va precedida de una sección introductoria que exhorta a continuar la trama y obliga al oyente a seguirla con interés: "¡escuchen, atiendan!", "¡vaya de xácara!", "¡que venga!", etc. El relato sobre los malandrines suele estar contado por un testigo ocular. La música es de inspiración popular y se rige por pautas rítmico-armónicas muy establecidas, que la hacen claramente identificable. En la versión litúrgica, los textos de las *xácaras* pasaron a tratar historias de personajes divinos, pero conservaron el hablar del hombre rudo. En este absurdo contraste radica su benévola recepción por parte de la feligresía. Gran parte de los asistentes a los servicios festivos, comprendían sin duda los pícaros códigos musicales y poéticos que emulaban los arrabales andaluces, y para facilitar el entendimiento del texto eran frecuentes los volantes impresos con los letras.

Ceruti, al componer la *xácara* "**Según veo el aparato**", utiliza una música viva y rítmica, y divide como pide la tradición, la introducción de la crónica en dos secciones distintas. Pero en lugar de valerse de una música propiamente andaluza para persuadir la veracidad de los personajes temerarios y "vulgares", opta por una ligera giga italiana, de una rítmica muy distinta a los patrones típicos guitarísticos, fuente de inspiración y marca de agua de la *xácara*. Lo más probable es que el público haya reído a carcajadas, no tanto por la historia en sí, sino por el fallido del mismo compositor.

Esta graciosa disonancia estilística no se dará en Orejón, ya que éste domina muy bien ambas estéticas y las manipula a gusto con gran maestría. Sin ser revolucionario, su armonía es colorida y rica, los gestos de sus melodías tienen personalidad y el total es contundente y vigoroso. Basta oír las introducciones instrumentales de las *coplas* de "**Por besar de este Fénix las plantas**", o el *fandango* con el que comienza la cantada "**¡Ah, del día, ah de la fiesta!**".

Orejón explota tres formas poético-musicales: la *cantada* italiana con *arias da capo* y *recitados*; el

villancico español con *estribillo* y *coplas*; y una "*cantada híbrida*", a la que incorpora como última sección, una serie de coplas, cuyo procedimiento podría definirse como mestizaje musical. "*Jilguerillo sonoro*" y "*¡Ah, del día, ah de la fiesta!*" son dos ejemplos de esta forma heterogénea.

Hasta el momento, la penetración de la técnica del "recitar cantando" de matriz italiana había sido tímida y precaria. En la primera ópera americana, "La púrpura de la rosa" de Torrejón y Velasco [1701], aparece un solo recitado.

La forma del *villancico* es simétrica, compuesta por *estribillo* y *coplas*. La música del primero, tiene una fuerte personalidad motivica y está elaborada de un modo más meticuloso que las segundas. Por otro parte, su texto encierra una moraleja, que suele estar cargado de figuras retóricas. En cambio, las *coplas* suelen ejemplificar con anécdotas, enumeran casos, cuentan historia por pasos, y dan lugar finalmente al retorno de la enseñanza del *estribillo*. Estas dos secciones son musicalmente distintas y representan el balance entre la idea y la experiencia.

En los textos utilizados por Orejón son frecuentes las alegorías, como por ejemplo la de los personajes mitológicos Apolo, Fénix o Ícaro, quienes crean un marco comparativo con objetivos anagógicos. "*¡Ah de la esfera de Apolo!*" presenta las oposiciones entre vida y muerte, elevación y caída, éxito y error, aplicadas a la naturaleza humana y en referencia a la ascensión de María. Ella sube a los cielos, y a diferencia de Ícaro, lo hace sin tropiezos ni caída. Es una obra en estilo italiano, compleja y fabricada con minuciosidad. La armonía del inicio es sencilla, pero las articulaciones, virtuosas. Las dos sopranos toman los roles de Fénix e Ícaro, ambos relacionados con el fuego y el vuelo. Los *recitados* son exquisitos, finos, sin exageraciones. Las arias correspondientes a cada uno de los personajes son un despliegue de talento compositivo. La primera, una liviana *giga* danzable, está continuamente en movimiento y apenas da lugar a un respiro, como una representación del amor que nunca muere. La segunda, netamente haendeliana, es una muestra de alto nivel técnico en el lirismo de su hermosa melodía, cuyo tema y desarrollo parecen poseer todo lo necesario. Muy pocos de sus contemporáneos en el mundo Hispano llegaron a dar semejante muestra de agudeza estética.

"Ah del día, ah de la fiesta" comienza con un potente *fandango* español. Está dedicado a la Virgen de Copacabana, cuya iglesia se encuentra a orillas del Lago Titicaca, a 3800 metros sobre el nivel del mar (actualmente en territorio boliviano). Es una invitación a la luz y a la música para hacer de ese día una gran fiesta en su honor, con rayos, himnos y voces. Es posible imaginar a la capilla musical iluminada por centenares de velas, interpretando esta *cantada* en el día de la Virgen. El paralelismo entre voz y luz es el tema principal, que insta a encontrar inspiración en "el esplendor" para unos, y en "la lira" para otros. El *aria* siguiente exhorta a enlazar los esfuerzos de la armonía con el brillo del sol matinal, algo que efectivamente hacen las dos solistas, donde luego con un sonido de trompeta anuncian: "mi voz amante es clarín de tanto sol".

Dolores y Gozos de San José expone los opuestos sentimientos humanos, aquellos hechos que dan tristeza al Santo, seguidos por la reinterpretación teológica y optimista de los mismos. Orejón pone énfasis en esta diferencia con dos géneros muy distintos: representa el sufrimiento con una *chacón* - género originariamente Latinoamericano - y con una *giga* italiana, el consuelo y la alegría. Aquí, los mundos hispano e italiano se miran el uno al otro a los ojos, compiten, se miden, y son de algún modo, el paradigma que representa la obra de Orejón en su doble esencia.

Este disco es el primer registro europeo dedicado a la obra del gran maestro limeño. Llega acompañado de la esperanza de que su nombre quede emparentado con los grandes compositores del período: Nebra, Literes, José de Torres.

Esperamos que este proyecto sea el primero de una serie que comprenda el resto de las piezas de Orejón que han sobrevivido, entre ellas las Letanía, la Pasión según San Juan y los Salmos de Vísperas, reflejos de la grandeza de Lima a finales del siglo XVIII.



Photographs by Luis González Palma

"A reflection on the gaze.

*How can two eyes staring at us be constructed in our internal experience?
In these portraits, the strength of the gaze lies in the power it has to return my
own, and it takes on its most intense value if it also returns that of the spectator
with the same strength and impetus.*

*To discover oneself there, in that silent, internal gaze, accompanied by that immobile
face observing one, is to become aware that we share a common destiny.*

*A reflection on beauty as fragility, memory as pain and time as a fall, photography
presents death with its eyes open."*

www.gonzalezpalma.com

Fotografías de Luis González Palma

"Una reflexión sobre la mirada.

*¿Cómo se construyen, en nuestra experiencia interna, unos ojos que nos miran
fijamente?*

*En esos retratos, la fuerza de la mirada radica en el poder que tiene para invertir
la mía propia y cobra su valor más intenso si logra también invertir la del espectador
con la misma fuerza e impulso con que se presenta ante él.*

*Descubrirse allí, en esa mirada interna, silenciosa, acompañada por ese rostro
que inmóvil lo observa, es tomar conciencia de que compartimos un destino
común. Una reflexión sobre la belleza como fragilidad, la memoria como dolor y
el tiempo como caída, la fotografía presenta la muerte con los ojos abiertos."*

www.gonzalezpalma.com

Cantada: **¡Ah, del día!, ¡Ah, de la fiesta!**
duo con violines A Nuestra Señora de Copacabana

1. AL DUO

¡Ah, del día! ¡Ah, de la fiesta!
 Luces activas, voces diversas
 encendidas vuestra nítida pompa
 exhalad vuestra música idea,

y en rayos y en himnos
 con grata asistencia,
 celebrad a esta aurora divina
 que en su día se obtesta más bella.

2. RECITADO

Y pues hoy en su sol así se ofrece
 Como Madre que a todos favorece.

Y pues en este templo ya atesora
 ser la Madre feliz que se adora.

Buscad en el influjo con que inspira
 unos el esplendor y otros la lira.

3. ARIA

Enlazad pues el empeño
 en acento más brillante
 de armonía y de arrebol.

Si al formar el fiel diseño
 esta luz mi voz amante
 es clarín de tanto sol.

Enlazad pues el ...

4. COPLAS

I
 Esta es la madre felice
 que en este templo se adora
 a quien le ofrecen los cultos
 y a quien le cantan sus glorias.

II

Esta es de Copacabana,
 Reina la más poderosa,
 que socorre a los que piden
 y atiende a los que le adoran.

Cantada: **¡Ah, del día!, ¡Ah, de la fiesta!**
duo with violins for Our Lady of Copacabana

1. AL DUO

Oh, what a day! Oh, what a feast!
 Sparkling light, bustling voices,
 light your lucid splendour,
 make your own music heard

and with brilliant rays of light,
 and resounding hymns,
 celebrate this divine Aurora,
 whose day will shine even more beautifully.

2. RECITATIVE

Because today she shows herself in her radiant splendour
 as the Mother who favours all.

And in this temple she is already worshiped
 as the happy Mother adored by all.

Let some, under inspiring influence,
 seek brilliant grandeur and others the lyre.

3. ARIA

So join with great devotion
 the most resplendent singing
 of harmony and morning red.

When this light traverses the skies,
 my loving voice becomes
 the clarion of the luminous sun.

So join with great devotion...

4. COPLAS

I
 She is the happy mother
 adored in this temple,
 to whom tributes are offered,
 and whose glory is sung.

II

She is the lady of Copacabana
 the mightiest Queen
 who gives succour to those who ask
 and cares for those who worship her.

Sonata Corelliana para tecla I, Anónimo
Misiones jesuíticas, Bolivia, siglo XVIII

5. Sinfonía Pitié

6. Allegro

Villancico: ***Por besar de este Fénix las plantas***

7. ESTRIBILLO

Por besar de este Fénix las plantas,
con labios de cristal, dos arroyuelos,
salpicando perlas y argenteando flores
bajan veloces y corren ligeros.

Miren que festivos
que alegres, que risueños
parece que cantan
con voces de plata
en liras de nieve
con cuerdas de hielo.

8. COPLAS

I

Al mar de inmensos prodigios,
tributos de perlas llevo
pero es su grandeza
y su gloria tan grande
que todo lo humano
le será desprecio.

II

Al mar de puros milagros
corriendo voy como a centro
mas es hoy su amor
en extremo tan raro
que se hace patente
a mi rendimiento.

2. Sonata Corelliana para tecla I, Anonymous,
Jesuit Missions of Chiquitos, Bolivia, 18th century

5. Sinfonía Pitié

6. Allegro

Villancico: ***Por besar de este Fénix las plantas***

7. ESTRIBILLO

To kiss this Phoenix's feet,
with crystal lips, two brooks
flow down swiftly and deftly, sprinkling each other
with pearls and covering flowers in silver.

How festive they look,
so merry and full of laughter,
they seem to be singing,
with silver voices,
on harps of snow
whose strings are made of ice.

8. COPLAS

I

To the Sea of infinite wonders
I bring offerings of pearls,
but His majesty
and glory are so great
that nothing human
is fit for Him.

II

To the Sea of pure wonders
I run as if to the centre point.
But His love is
so utterly special
that it becomes visible
in my surrender.

III

Besar pretendo sus plantas
sin tanta dicha merezco
pero no es fácil
hallar en la tierra
elogios que puedan
subir a su cielo.

ESTRIBILLO

Miren que festivos
que alegres, que risueños
parece que cantan
con voces de plata
en liras de nieve
con cuerdas de hielo.

Sonata Corelliana para tecla I (cont.)**9. Grave Quitasol****10. Giga**

Cantada: ***Jilguerillo sonoro***

11. DUO

Jilguerillo sonoro,
Ruiñeñor apacible,
Festivo canta,
alegre ríe.

Hoy que sale luciente,
hoy que raya sublime,
de mi dueño el dichoso lucero
de su extremo el favor indecible,
del amor el empeño glorioso.

12. RECITADO

Y puesto que en su luz da sus ensayos
pura nieve que enciende blancos rayos,

III

I intend to kiss His feet,
if I merit such fortune
but it is not easy
to find on Earth
songs of praise
that can rise to His heaven.

ESTRIBILLO

How festive they look,
so merry and full of laughter,
they seem to be singing,
with silver voices,
on harps of snow
whose strings are made of ice.

Sonata Corelliana para tecla I (cont.)**9. Grave Quitasol****10. Giga**

Cantada: ***Jilguerillo sonoro***

11. DUO

Rowdy goldfinch
Sweetly-singing nightingale,
sing with joy,
laugh happily.

Today appears radiantly,
today shines brightly
my Lord's blessed morning star;
the ineffable gift of his last days,
love's glorious endeavour.

12. RECITADO

And in this light he undergoes his ordeals,
he who is so pure that he casts rays white as snow.

y pues la voz elevas preminente
al cielo luminoso de su frente,

hará unión feliz nuestra armonía
que el mismo sol adore tanto día.

13. ARIA

Trina pues con dulce acento
de una gloria dilatada
la brillante perfección.

Y dará el canoro intento
a la esfera más sagrada
armoniosa la oblación.

Trina pues con dulce...

14. COPLAS

I
Canta apacible jilguero
aquel temprano arbol
que supo exceder al Sol
en Oriente de lucero.

Donde su esplendor haze
mejor cenit de Luz
en lo que esparce.

II

Trina ruiseñor propicio
la fresca mañana bella
que hizo signo de su estrella
su natalicio.

Donde su esplendor haze
mejor cenit de Luz
en lo que esparce.

DA CAPO

Trina pues con dulce acento
de una gloria dilatada
la brillante perfección.

So raise your voice now.
Our euphonic harmony will perfectly suit

the radiant heaven of his countenance,
adored by the sun while there is light.

13. ARIA

So chirp with sweet tones
and sing with radiant perfection
an extensive song of praise.

And thus that melodious effort
shall give the holiest circle
harmonious offering.

So chirp ...

14. COPLAS

I
Chant, sweetly-voiced goldfinch,
to this early morning red,
that the sun can eclipse
in the east, with its Morning Star,

where its brilliance makes
a more intense zenith of light
through the glow it spreads.

II

Trill propitious nightingale
the beautiful morning
that marked his birth
with its star,

where its brilliance makes
a more intense zenith of light
through the glow it spreads.

DA CAPO

So chirp with sweet tones
and sing with radiant perfection
an extensive song of praise.

Sonata III á 2 con órgano

Anónimo Misiones jesuíticas, Bolivia, siglo XVIII

15. Grave

16. Allegro

17. Largo

18. Fuga [Giga]

19. Minuet

Villancico: *Enigma sagrado*
Dúo al Santísimo Sacramento

20. ESTRIBILLO

Enigma sagrado,
 Amor siempre intenso
 adonde es inmenso
 lo más abreviado.

Pura nieve
 de pródigo esplendor
 incendio en que admiro
 de cristal el ardor.

Amante encubierta
 galán con embozo,
 adonde es más cierto
 lo que es más dudoso,

el velo descubre
 a tu activo fervor
 y así más patente
 y así más lucido
 será más ferviente
 serás conocido,

Sonata III á 2 con órgano – Anonymous, Jesuit
 Missions of Chiquitos, Bolivia, 18th century

15. Grave

16. Allegro

17. Largo

18. Fuga [Giga]

19. Minuet

Villancico: *Enigma sagrado*
Duo for the Blessed Sacrament

20. ESTRIBILLO

Sacred Mystery,
 always intense love
 in which the very smallest
 is immensely big.

Spotless snow
 lit an abundant splendour
 in which I admire
 the fire of crystal.

Hidden lover,
 veiled sweetheart
 with whom the most improbable
 is most certain.

Remove the veil
 from your effective grace
 and thus it will be more visible
 and thus, it will be even clearer
 it will be more ardent
 and you will be known.

pues tu empeño inmortal,
pues tu traza amorosa
lleva al bien celestial
tiene alta luz gloriosa.

Brilla pues el don
de infinita gracia,
luce en el favor
tu ardiente eficacia.

21. COPLAS

I

Mas no que la fe ya sale
de tiradora y advierto
que aún sin mirar lo que tira
tira a lograr lo que veo.

Para apuntar bien al blanco,
su juicio, en pulso certero,
aunque es de trigo la forma
no hace de pan el concepto.

II

Y tanto ha elevado el punto,
según a lo que oigo y creo,
que ha puesto por un sentido
la potencia del misterio.

Para apuntar bien al blanco...

DA CAPO ESTRIBILLO

Enigma sagrado...

Because your immortal fervour
leads to heavenly salvation
because your loving appearance
has a blessed light

Shines then the gift
of infinite mercy,
alight in that gift
is your ardent resolve

21. COPLAS

I

But only faith appears
as a marksman and let me warn
that without seeing her aim
she shoots to hit, as I see.

To aim well for the target,
with steady wrist,
she judges that though the shape is of grain
the concept is not bread.

II

And faith has raised the aim so high,
as I hear and believe,
that it has acquired the meaning
of the mystery's power.

To aim well for the target...

DA CAPO ESTRIBILLO

Sacred Mystery...

Cantada: *¡Ah, de la esfera de Apolo!*

22. Duo a Nuestra Señora

Fénix - ¡Ah, de la esfera de Apolo!

Ícaro - ¡Ah, de la región del fuego!

Fénix - Si yo en renacer soy solo

Ícaro - Yo solo al riesgo me entrego.

Fénix - Porque es tal mi suerte
Que no siente herida,
Y es en mí la muerte
para nueva vida.

Ícaro - En mí está la vida
Si busco la suerte,
Que sólo en la caída
Estuvo mi muerte.

Fénix e *Ícaro* - Pues si al *Ícaro* y al *Fénix*
Los persuade un arbol,
Hoy a entrambos nos obliga
De María el esplendor.

23. RECITADO

Fénix

¡Oh!, Señora divina, en ti tan sola
fulgíes copia luz el mismo Apolo.
Y así al candor feliz de tu belleza,
feliz el alma logra ser pavesa,
guía encendida, llama luminosa,
en la esfera del sol es mariposa
que mientras más se enciende derretida,
más eterna en la luz tiene la vida.

24. ARIA

La hoguera en que resplandece,
¡oh, fiel María!, tu gracia,
mis ardores enriquece.

Cantada: *¡Ah, de la esfera de Apolo!*

22. Duo for Our Lady

Phoenix - Ah, of Apollo's heavenly sphere!

Icarus - Ah, of the region of fire!

Phoenix - Only I can be reborn

Icarus - Only I entrust myself to danger.

Phoenix - For my fate is such
that I feel no wounds,
and death in me
is for giving new life.

Icarus - Life is in me
but I search for fate
and only in my fall
did I find death.

Phoenix and Icarus - If by morning's glow
Icarus and *Phoenix* are persuaded,
we are now both obliged in the same way
by Mary's splendour.

23. RECITATIVE

Phoenix

Oh, Divine Lady, Apollo himself
copies the light of your radiance.
And thus your beauty's sweet candour
brings the blessed soul to peace,
shining guide, luminous flame.
You are a butterfly in the sun's sphere,
the more it alights in melting flames
the more it has eternal life in the light.

24. ARIA

The hearth, oh faithful Mary,
in which your mercy shines,
rouses my fervour.

Y así en su activa eficacia
nunca amor sin luz perece.

La hoguera en que resplandece...

25. RECITADO

Ícaro

Si armado de alas frágiles de cera
fue Ícaro arrebatado a la alta esfera,
vistiendo yo otras plumas noblemente,
llegar intento al sol más preminente
adonde a un tiempo, en mar de sus piedades,
ondas y cielos logre a inmensidades.
Pues nunca si es María la subida,
hay tropiezo donde no hubo caída.

26. ARIA GRAVE

Cuando a un sol tan peregrino
va mi fervor sin recelo,
porque en alas del destino
volar feliz a su cielo,
su piedad a amor previno.

Fénix e Ícaro -

Pues si al Ícaro y al Fénix...

And thus, in its effective power,
love never perishes for lack of light.

The hearth, oh faithful Mary...

25. RECITATIVE

Icarus

If armed with fragile wings of wax
Icarus was snatched from the heavenly sphere,
I put on other feathers nobly
trying to reach the highest sun
which at the same time, in her sea of compassion,
achieves great things both here and in heaven.
Because whenever Mary leads to heights
there are neither stumbling blocks nor falls.

26. ARIA GRAVE

When to such an extraordinary sun
I unrestrictedly give my love,
so that I may on destiny's wings
fly happily to her heaven,
it is because her compassion
prepared the way for that love.

Phoenix and Icarus -

If by morning's glow...

27. Tocatta *Al post Comunio*

Domenico Zipoli (Prato, Italia, 1688 - Córdoba, Argentina, 1726)
Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo (1716)

27. Tocatta *Al post Comunio*

Domenico Zipoli (Prato, Italy, 1688 - Córdoba, Argentina, 1726)
Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo (1716)

28. Xácara: *Según veo el Aparato*

Roque Ceruti (Milán, ca. 1686- Lima, 1760)
Para la Navidad

Según veo el aparato
 de zagales y zagalas,
 en rueda y con instrumentos.
 ¡Qué va! ¡Que tenemos jácara!

¡Jácara, digo, que venga!
 ¡Jácara, digo, que vaya!
 Pues lo pide el regocijo
 de justicia, esa es la gracia.

La ocasión brinda el contento.
 Si, que en este día es de la hampa.
 El caso lo pide a voces.
 Pues echemos cuatro cláusulas:

¡Venga, vaya!
 ¡Vaya, venga!

¡Empiécese enhorabuena!
 Y si faltare guitarra,
 ¿pará qué son los violines,
 el clavicordio y el arpa?

¡Venga, vaya!
 ¡Vaya, venga!

Cada cual eche su copla
 que aquí estamos una máquina.

¡Venga, vaya!
 ¡Vaya, venga!
 ¡Jácara! ¡Jácara!

COPLAS

I
 Crióse en los barrios altos
 un cierto Jain de marca,
 soberbio como un demonio
 en fe de verse con alas.

28. Xácara: *Según veo el Aparato*

Roque Ceruti (Milan, ca. 1686- Lima, 1760)
On the occasion of Christmas

Now that I see the spectacle
 of shepherd boys and girls
 in a circle, with music instruments.
 Come on! Let's listen to the jácara!

Jacara, I say, come!
 Jacara, I say, let's go for it!
 Because the celebration demands it,
 and rightly so; that's how it's done.

The occasion brings joy;
 yes, today belongs to ríffraff.
 It's demanded in loud voices.
 So let's set four conditions:

Come on, go!
 Go on, come!

Get going, most welcome!
 And if there's no guitar,
 what for do we have violins,
 clavichord and harp?

Come on, go!
 Go on, come!

Each to his own verse,
 'cos there are so many of us.

Come on, go
 Go on, come
 jácara! jácara!

COPLAS

I
 A certain Jain of distinction
 was born in a classy neighbourhood,
 arrogant like the devil,
 proud to be seen with wings.

Ese fue un pobre cernícalo
aunque presumía de águila.

II

Hubo noticia este diablo
que el Señor determinaba
dar a su Hijo querido
a una doncellita hidalga,
más hermosa que la púrpura
y más que la nieve cándida.

III

Inquietóse todo el barrio
que era revoltoso el mandría,
mas se le opuso un valiente
que el gran Domingo se llama.
Ese sí que es bravo pájaro,
cual le zurraría cáscaras.

IV

El angelito con uñas
como una sierpe silbaba
mas tropezando y cayendo
paró en los "¿cómo se llaman?".
Vaya al infierno su cólera
con él y toda su casta.

V

Sosegóse la pendencia
y las paces confirmadas,
vino el tiempo y llegó el caso
de poner al Verbo casa.
A fe que halló bravo tálamo
el esposo para su ánima.

VI

Vino a Nazaret el Nuncio
y al ver la belleza rara
de la Novia se quedaron:
el suspenso, ella turbada.
Que mucho si aun el Altísimo
le complació aquesta Párvula.

Little more than a poor kestrel,
he pretended to be an eagle.

II

This devil got word
that the Lord had decided
to give his beloved Son
to a noble maiden,
more beautiful than purple
more innocent than snow.

III

The neighbourhood worried
because the wimp became rebellious,
but he was countered by a courageous man
called the great Domingo (Sunday).
Now this fellow had guts
and he gave him a walloping.

IV

The clawed little angel
hissed like a serpent,
but stumbling and fumbling
only managed "how do you call it?".
To hell with his anger,
him and his ilk!

V

The quarrel subsided
and when peace was settled,
the time came and the need arose
to house the Word.
And truly the groom found
a beautiful wedding bed for his soul.

VI

To Nazareth came the Harbinger
and on seeing the Bride's
rare beauty, they stood:
he enraptured, she perturbed.
For that lass for sure
pleased the Most High!

29. Chacona & Giga:
Dolores y Gozos de San Joseph

I

Terrible dolor y espanto
tuvisteis viendo preñada
vuestra esposa inmaculada
siendo vos tan justo y santo.

Mas en tan grande aflicción
aquel mismo que os desvela
por un ángel os revela
la admirable encarnación.

II

¡Oh, qué grande sentimiento
tuvisteis en el portal
mirando a Dios inmortal
nacido en tanta pobreza!

Pero en tan grande desconsuelo
el Padre eterno este día
con angélica armonía
paz y gloria os dió en el suelo.

III

En la cruel circuncisión,
al ver sangre derramada,
fue vuestra alma atravesada
contemplando en la pasión.

Mas este dolor profundo,
con el nombre de Jesús,
se volvió gozosa Luz
viendo al Salvador del mundo.

IV

La Sagrada Profecía
del Santo Simeón Profeta,
fue penetrante saeta
que el corazón partía.

29. Chacona & Giga:
Dolores y Gozos de San Joseph

I

Terrible pain and fright
overcame you seeing your
immaculate bride pregnant,
you'd been so righteous and holy.

But, while in such great affliction,
that which troubled you
was revealed by an angel:
The miraculous incarnation.

II

Oh what great sorrow
you had in the manger,
watching the immortal God
being born to such poverty!

But amidst such distress
the eternal Father that day
in angelic hymns
gave you peace and glory on Earth

III

During the cruel circumcision,
on watching blood spill,
your soul was pierced by affliction
contemplating the scene.

But this deep pain
became a joyous light
when Jesus was named
and you saw the world's saviour.

IV

The Holy Prophecy
of the Holy prophet Simeon
was a piercing arrow
that cut the heart in two.

Mas viendo a Dios tan humano
 recibisteis alegría
 porque ya el mundo tenía
 el remedio en vuestra mano.

V

¡Oh, qué grande sentimiento
 tuvisteis huyendo a Egipto
 por librar a Dios bendito
 de Herodes cruel y sangriento.

Mas, ¡Oh, qué grande consuelo
 tuvisteis viendo arruinados,
 los ídolos derrivados
 al entrar el Rey del Cielo!

But, seeing God so human
 joy surged in you
 because the world had then
 its salvation, in your hands.

V

Oh, what great fright
 you had fleeing to Egypt,
 to save the blessed God
 from cruel and bloody Herod!

But, what great consolation
 you felt watching idols
 ruined and knocked down
 when the Lord of Heavens entered that country.



Lucía Martín-Cartón *soprano*

Soledad Cardoso *soprano*

Adrián Rodríguez Van der Spoel *director*

Colophon

Recording

Mediatrack, Amsterdam

Producer / recording engineer

Tom Peeters

Recording assistant:

Luciana Cueto

Recording location & date

Walse Kerk, Amsterdam (The Netherlands)

4-6 December 2015

Cover design & lay-out

Egbert Luijs / studioEGT

Photography

cover /inside: **"Joven alado" © Luis González Palma**

Inside: **"Virginal" © Luis González Palma**

Portraits: **Alessandro Lourenço (LMC), Anna Moradell (SC), Vera Rosemberg (ARVdS)**

Translations

Marianne Lambregts, Barbara Grimm, Simon Berrill and Servicio.nl

Project management

Elke Bakker

Thanks to **Adeline van de Kastele, Andres Locatelli, Arjan Hamburger, Els Bouwman, Elvira Willems, Fons van Esch, Lida Zuidberg and Ruud Lambregts** for their endless support.

Special thanks to all **"Voordekunst"** crowdfunding contributors in particular **HB, Ingrid en Jan Nuchelmans and Vera Gianotten**. Without their generous contributions the production of this CD would not have been possible.

Música Temprana earlier recordings

Misa Criolla

and popular devotion in Early Music

2015 (Cobra Records / COBRA 0044)

Bailes, Tonadas & Cachuas

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

2013 (Cobra Records / COBRA 0036)

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)

www.musicatemprana.com



COBRA 0051