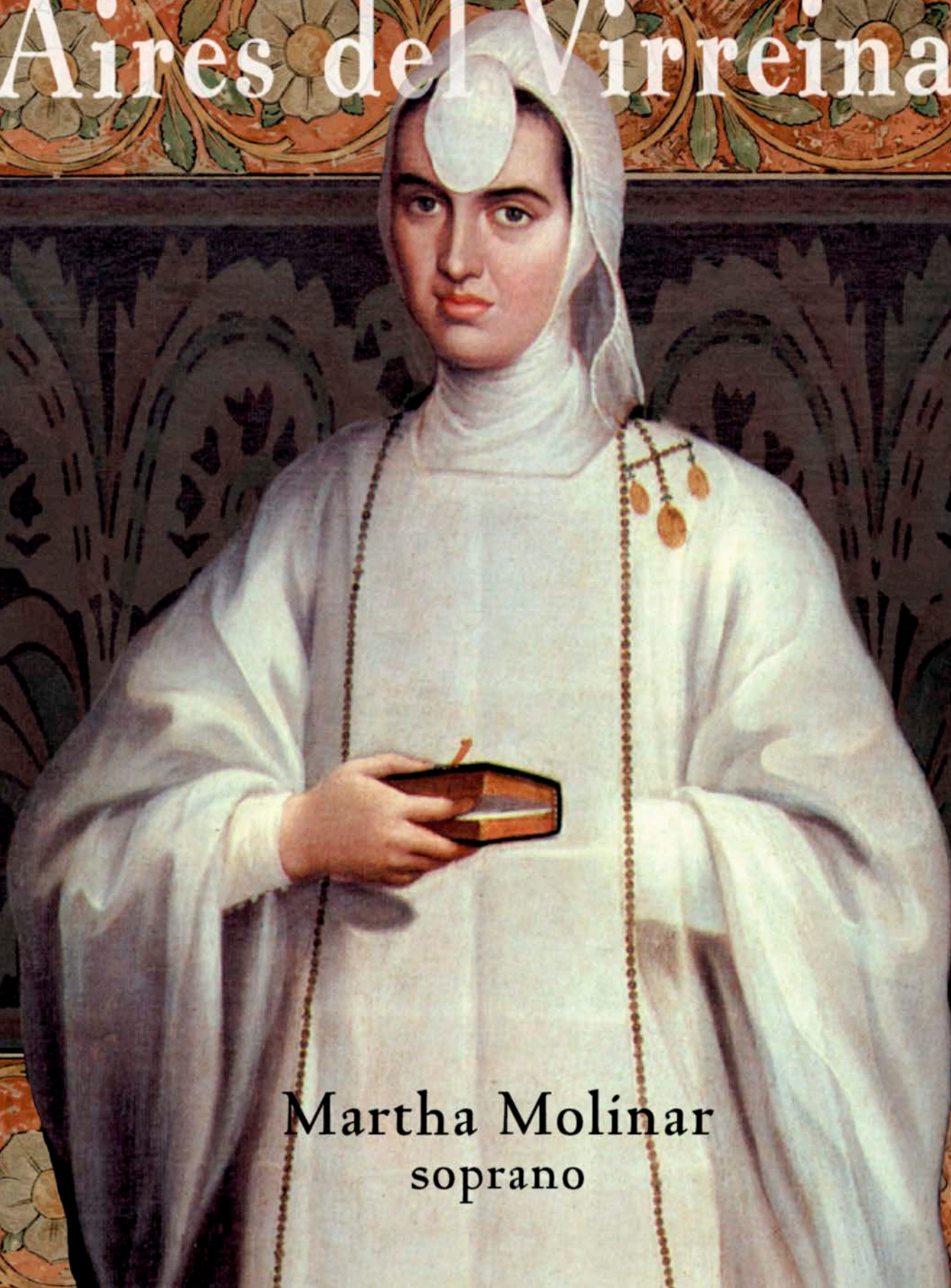


Aires del Virreinato



Martha Molinar
soprano



URTEXT
DIGITAL CLASSICS

A decorative horizontal border featuring a repeating pattern of stylized flowers and leaves. The title 'Aires del Virreinato' is printed in a large, bold, black serif font across the center of this border.

Aires del Virreinato



Martha Molinar
soprano



URTEXT
DIGITAL CLASSICS



El repertorio del presente disco reúne un conjunto de obras para voz sola y acompañamiento instrumental de los siglos XVII y XVIII que se encuentran en diversos archivos y colecciones de música colonial. Unas fueron compuestas por nuestros músicos catedralicios: las de Juan Corchado, Miguel de Riva, e Ignacio Jerusalem. Otras, son obras de los maestros de las catedrales y cortes hispanas que fueron cantadas en nuestros templos y conventos, y que por ello forman parte indelible del legado musical del virreinato. Entre estas últimas se ubican las que pertenecieron al Convento de la Santísima Trinidad de Puebla y que ahora están agrupadas en la Colección Sánchez Garza, propiedad del Instituto Nacional de Bellas Artes. Ahí aparecen piezas de Juan Hidalgo, Simón Martínez, José de Torres, José de Nebra, Giacomo Facco, Francisco Coradini, compositores que nunca pisaron tierras americanas, pero cuya música fue sonada en la Nueva España hace dos o tres siglos.

Todas son Cantadas, Tonadas, Solos y Arias para una voz solista y, excepto la de José de Torres, publicada en Madrid, las demás han sobrevivido en hojas manuscritas. La mayor parte de ellas son piezas religiosas, pero cuando menos dos de ellas, las Tonadas humanas *Zagales oíd las ansias* y *Disfrazado de pastor baja el amor*, son auténticas muestras de la música profana, tan desconocida aún, cultivada en la época colonial.

La transcripción de las obras provenientes del Convento de las Trinitarias de Puebla, con la sola excepción de *Disfrazado de pastor baja el amor* de Juan Hidalgo, las he realizado especialmente para este disco. Las demás, extraídas de las catedrales de México y Guadalajara, son el aporte de otros investigadores nacionales y extranjeros cuyos nombres aparecen en las notas correspondientes.

Nadie dude, pues, que estamos ante una genuina antología de la música del virreinato destinada a las voces solistas. Sólo nos queda abrir nuestra sensibilidad e inteligencia al disfrute de tanta belleza.

Aurelio Tello

The repertoire presented here, gathers a group of works for solo voice and instrumental accompaniment from the XVII and XVIII centuries from different archives and collections of the New Spain. Some were composed by Mexico's cathedral musicians like: Juan Corchado, Miguel de Riva, and Ignacio Jerusalem. Other works were composed by Spanish masters, but were sung in Mexico's temples and convents, and that is why they are an integral part of the musical legacy of the New Spain. Among them, we must mention those that belonged to the Convent of the Sacred Trinity at Puebla, now part of the Sánchez Garza Collection, property of the National Institute of Fine Arts, where we find pieces by Juan Hidalgo, Simón Martínez, José de Torres, José de Nebra, Giacomo Facco, Francisco Coradini, composers that never set foot on the Americas, but whose music was performed in the New World for two or three centuries.

All the pieces are called *Cantadas*, *Tonadas*, *Solos* and *Arias* for a single voice, and with the exception of José de Torres', which was published in Madrid; all the rest have survived in manuscripts. Most of them are religious pieces, but at least two, the *Tonadas humanas* "Zagales oíd las ansias" and "Disfrazado de pastor baja el amor", are authentic samples of the so little known secular music cultivated during colonial times.

Most of the works come from the rich and enticing music archives of the Convent of the Trinitarian Nuns in Puebla, and the transcriptions, with the single exception of Juan Hidalgo's *Disfrazado de pastor baja el amor*, were carried out especially for this recording. The rest comes from the archives of Mexico's and Guadalajara's Cathedrals.

Aurelio Tello

Le répertoire présenté ici, cueille un groupe d'oeuvres pour voix solo avec accompagnement instrumental, du XVII^eme et XVIII^eme siècles, provenant de différentes archives et collections de la Nouvelle-Espagne. Quelques partitions ont été composées par les musiciens de la Cathédrale de Mexico: Juan Corchado, Miguel de Riva, et Ignacio Jerusalem. D'autres travaux ont été composés par des maîtres espagnols, mais qui ont été néanmoins chantées dans les églises et couvents du Mexique, et c'est pour cela qu'elles font partie de l'héritage musical de la Nouvelle-Espagne.

Tous les morceaux sont des Çantadas, Tonadas, Solos et Airs pour une voix; et leur origine, exception faite du morceau de José de Torres, qui a été publié à Madrid; se trouvent en manuscrits. Plusieurs d'entre eux sont des morceaux religieux, mais au moins deux, le Tonadas humanas "Zagales oíd las ansias" et "Disfrazado de pastor baja el amor", sont des échantillons authentiques de la musique profane cultivée pendant la période coloniale, presque disparue, et hélas, tellement ignorée.

La transcription des travaux du Couvent des Trinitaires à Puebla, avec la seule exception de l'oeuvre de Juan Hidalgo "Disfrazado de pastor baja el amor", a été réalisée pour cet enregistrement. Le reste provient des archives des Cathédrales de Mexico et Guadalajara.

Aurelio Tello


Das Repertoire dieser Platte versammelt eine Reihe von Stücken für Solo-Stimme und Instrumentalbegleitung aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die in verschiedenen Archiven und Sammlungen kolonialer Musik aufgehoben sind. Einige wurden von unseren Domkomponisten Juan Corchado, Miguel de Riva und Ignacio Jerusalem komponiert. Andere sind Werke von Meistern der spanischen Domkirchen und Königshöfe und wurden in unseren Gotteshäusern und Klöstern gesungen, weshalb sie unlöslicher Bestandteil des musikalischen Erbes des Vizekönigtums sind. Zu letzteren gehören die, die im Besitz des Klosters *Santísima Trinidad* (Allerheiligste Trinität) in Puebla waren, heute aber in der Sammlung Sánchez Garza aufzufinden sind, die vom Nationalen Institut der Schönen Künste verwaltet wird. Hier finden wir Stücke von Juan Hidalgo, Simón Martínez, José de Torres, José de Nebra, Giacomo Facco und Francisco Coradini. All diese Komponisten haben nie amerikanischen Boden betreten, dennoch wurde ihre Musik vor zwei oder drei Jahrhunderten in Neu-Spanien gespielt.

Die Werke sind Kantaten, Weisen, Solostücke und Arien für Solo-Stimme und haben, mit Ausnahme der Werke von José de Torres, welche in Madrid herausgegeben wurden, auf handgeschriebenen Blättern überlebt. Die Mehrheit sind religiöse Lieder, aber mindestens zwei, *Zagales oíd las ansias* (Hirtenjungen, hört das Begehren) und *Disfrazado de pastor baja el amor* (in Hirtenkluft erscheint Amor), sind wahre Muster profaner Musik, die, bisher unbekannt, in der Kolonialzeit kultiviert wurde.

Die Bearbeitung der aus dem Kloster in Puebla stammenden Werke, mit Ausnahme Juan Hidalgos *Disfrazado de pastor baja el amor*, habe ich speziell für diese Platte angefertigt. Die anderen, welche aus den Kathedralen von Mexiko-Stadt und Guadalajara exzerpiert wurden, sind Beiträge von in- und ausländischen Forschern, deren Namen bei den entsprechenden Kommentaren aufgeführt sind.

Vor uns liegt, ohne jeden Zweifel, eine echte Musikanthologie für Solo-Stimmen aus dem Vizekönigtum. Um deren Schönheit zu genießen, müssen wir nur die Tore zu unserer Sensibilität und Intelligenz öffnen.

Aurelio Tello



**Nace la Aurora Divina
The Divine Dawn is born
La Divine Aurore est née
Die göttliche Aurora ist geboren**

*Tonada sola a la Natividad de Nuestra Señora
Solo Aire for the Nativity of Our Lady
Air pour voix seule pour la Nativité de Notre Dame
Weise zur Geburt der Gottesmutter*

Juan Corchado

ESTRIBILLO:

Nace la Aurora divina
y dulces ruseñores
astros y luces,
fuentes y flores
como a hermosa luz del alba
alegres le hacen la salva.

COPLAS:

1. Festivos los ruseñores
saludan con sus gorjeos
al Ave cuyos deseos
son llenarnos de favores.

2. Los astros resplandecientes
a la más hermosa estrella
saludan porque con ella
viene la luz de las gentes.

3. Las fuentecillas risueñas
cuando quiebran sus cristales
anuncian que de los males
no han de quedar ni las señas.

4. Con sus matices las flores
a la pura flor María,
saludan porque es el día
que nos llena de favores.

Desde el siglo XVII estuvo en boga en España una forma musical denominada Tono humano, derivada del villancico y del romance religioso de la época, con o sin estribillo y de iguales características, aunque no sobrepasa de tres o cuatro voces. En la segunda mitad del siglo XVII los hay también a solo y a dúo dentro de la música escénica, como ocurre en las comedias armónicas o zarzuelas de Juan Hidalgo, Juan de Navas o Sebastián Durón. Pero tampoco faltaron en los oficios de maitines donde se introdujeron junto a los villancicos polifónicos para las grandes festividades del calendario litúrgico.

La tonada de Corchado está dedicada a la natividad de la Virgen María, fiesta que se celebra el 8 de septiembre, y el texto alude a la madre de Cristo como un personaje a quien saludan gozosos las aves, las fuentes, las flores y los astros. La pieza, compuesta para el año 1727, está escrita en el modo jónica (Do mayor), pero la hoja de acompañamiento del bajo continuo tiene una indicación que dice: “Este se acompaña a la Madre Rosa transportado entrando estribillo y coplas en dLaSolRe Como sexto tono con 3#”. Dato interesante que revela aspectos de interpretación en el Convento de la Santísima Trinidad de Puebla de donde proviene el manuscrito.

No se conoce casi nada del compositor, excepto que fue arpista de la capilla musical de la Catedral de Puebla hacia el primer tercio del siglo XVIII. En la colección Sánchez Garza hay otras dos obras de este mismo músico: el villancico “Ay que esplendores” y la arieta sola “Sagaleja de perlas”.



Since the XVII century, a musical form named Tono humano was much in vogue in Spain, it has the same characteristics as the villancico and the religious romance of the time, with or without a refrain, never written for more than three or four voices. In the second half of the XVII century they were also written for solo voice or for a vocal duo, in the context of theater music, as in the harmonic comedies or zarzuelas of Juan Hidalgo, Juan de Navas or Sebastián Durón. But they were also present at the church in the matins, where they were introduced next to the polyphonic villancicos for the big festivities of the liturgical calendar.

The tonada of Corchado is dedicated to the Virgin's Nativity, a feast that takes place on September 8th,

the text alludes to the Mother of Christ as a character to whom birds, fountains, flowers and stars greet joyfully. The piece, written in 1727, is in Ionic mode (C major), but the accompaniment part has an indication that reads: "This is accompanied for Mother Rosa transposed in dLaSolRe, entering the refrain and the coplas like the sixth tone with 3#". An interesting fact that reveals aspects of the interpretation at the Convent of the Sacred Trinity in Puebla, where the manuscript was found.

We have almost no biographical information of the composer, except that he was a harpist for the musical chapel of Puebla's Cathedral toward the first third of the XVIII century. The Sánchez Garza collection has two other works by this musician: the villancico "Ay que esplendores" and the solo arieta "Sagaleja de perlas."



Pendant le XVII^{ème} siècle, une forme musicale nommée Tono humano était en vogue en Espagne, elle a les mêmes caractéristiques du villancico et du romance religieux du temps, avec ou sans refrain, et jamais écrit pour plus de trois ou quatre voix. Pendant la deuxième moitié du XVII^{ème} siècle ils ont été écrits aussi pour voix solo ou pour un duo, dans le contexte de la musique pour la scène, comme dans les comédies harmoniques ou zarzuelas de Juan Hidalgo, Juan de Navas ou Sebastián Durón. Mais ils étaient présents aussi à l'église dans les matins, où ils ont été introduits à côté des villancicos pour les grandes festivités du calendrier liturgique.

La tonada de Corchado est consacrée à la Nativité de la Vierge, une fête qui a lieu le 8 septembre, le texte fait allusion à la Mère du Christ comme un personnage auquel oiseaux, fontaines, fleurs et étoiles saluent joyeusement. Le morceau, écrit en 1727, est dans le mode Ionique (Ut majeur), mais la partie d'accompagnement a une indication qui lit: "Si c'est accompagné pour Mère Rosa, on doit transposer dans dLaSolRe, le début, le refrain et les versets, comme le sixième ton avec 3#". Un fait intéressant qui révèle des aspects de l'interprétation au Couvent de la Sainte Trinité à Puebla, où le manuscrit se trouvait.

Nous avons presque pas d'information biographique du compositeur, sauf que il était harpiste

dans la chapelle musicale de la Cathédrale de Puebla vers les premières années du XVIII^{ème} siècle. La collection Sánchez Garza garde deux autres travaux par ce musicien: le villancico “Ay que esplendores” et l’arieta solo “Sagaleja de perlas”.

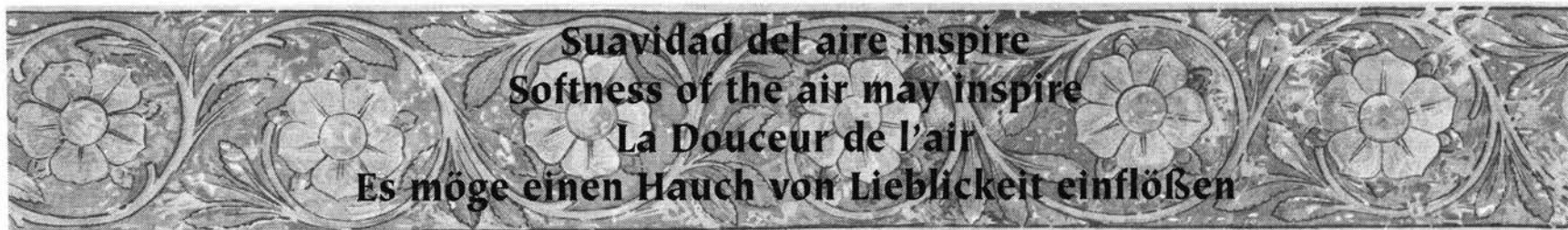


Seit dem 17. Jahrhundert war in Spanien eine Musikform Mode, die, *Tono Humano* (weltlicher Gesang) genannt, von zeitgenössischen Weihnachtsliedern und religiösen Romanzen abgeleitet wurde, wobei sie mit oder ohne Refrain und mit gleichen Charakteristika ausgestattet war, nie aber mit mehr als drei oder vier Stimmen. Mitte des 17. Jahrhunderts finden wir sie als Solo oder Duett in Szenenmusik, z.B. bei den harmonischen Kommödien und *Zarzuelas* (volkstümliches spanisches Singspiel) von Juan Hidalgo, Juan de Navas oder Sebastián Durón. Sie fehlt auch nicht bei Frühmetten, wo sie, gemeinsam mit polyphonen Weihnachtsliedern, Zugang zu den großen Feierlichkeiten des liturgischen Kalenders fand.

Corchados Lied ist der Jungfrau Maria gewidmet, die am 8. Dezember gefeiert wird und der Text beschreibt die Gottesmutter als ein Wesen, welches Vögel, Brunnen, Blumen und Gestirne mit Vergnügen grüßen. Das 1727 komponierte Stück ist in ionischer Form (C-Dur) geschrieben, aber das Blatt des Generalbasses enthält folgende Anweisung: „Dies begleitet die Madre Rosa wobei Refrain und Strophe in A G D als Sexte mit 3# bearbeitet sind“. Diese Daten vermitteln einen interessanten Blick auf die Interpretation im Kloster der Santísima Trinidad in Puebla, aus der die Partitur stammt.

Vom Komponisten weiß man nur, das er im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts Harfenspieler der Domkapelle von Puebla war. In der Sammlung Sánchez Garza befinden sich zwei weitere Stücke dieses Musikers: das Weihnachtslied *Ay que esplendores* (Welch’ Herrlichkeiten) und die kleine Soloarie *Sagaleja de perlas* (Mädchen wie Perlen).





Suavidad del aire inspire
Softness of the air may inspire
La Douceur de l'air
Es möge einen Hauch von Lieblichkeit einflößen

Cantada sola con violines a la Asunción de Nuestra Señora
Solo cantata with violins for Our Lady's Assumption
Cantate a une voix avec violons, pour la Fête de l'Assumption de Notre Dame
Sololied mit Geigen zu Marias Himmelfahrt

José de Nebra

RECITATIVO:

Hoy al ver que su vuelo al cielo guía
rompiendo el aire con singular presteza
la reina de los ángeles, María,
el céfiro y Favorito su grandeza
rindan su suavidad con alegría
y dejan con su contento
una apacible rémora del viento
provocando al descanso
al orbe todo con su soplo manso.

ARIA:

Suavidad del aire inspire
quieto y blando venerando

la que el cielo amando está.
Ni se mueva ni respire
hasta que en el cielo admire
a su Reina, en llegando
aun el sol se parará.



El apellido Nebra corresponde a una de las más ilustres familias de músicos españoles, dinastía que se inicia con José Antonio de Nebra y Mezquita (1672-1747) y padre de José (1702-1768), Joaquín (1709-1782) y Francisco Javier (1705-1741). Nebra y Mezquita fue organista de las catedrales de Cuenca y Zaragoza y maestro de capilla de Cuenca desde 1729 hasta su muerte. El más conocido de los tres hermanos es José quien fue compositor y organista en el convento de las Descalzas Reales de Madrid y la Capilla Real (1724) donde ocupó luego el puesto de maestro de capilla.

El manuscrito sólo tiene el apellido de Nebra en la portada, pero el estilo de la música, que emplea dos violines y bajo continuo, hace pensar en que las influencias de la música italiana que llegaron a España a comienzos del siglo XVIII, ya estaban asimiladas. Y para corroborar el grado de cercanía que tenía la música italiana con la música española del siglo XVIII, esta *cantada* (derivado de cantata) reúne un *recitativo secco* y una *aria da capo*, elementos provenientes de la ópera. Por ello la obra podría pertenecer más bien a José de Nebra hijo, por el estrecho vínculo que éste tuvo en la corte con músicos italianos como Francisco Courcelle y los violinistas Giacomo y Paolo Facco.

* El manuscrito de Nebra proviene del convento de la Santísima Trinidad de Puebla y pertenece a la colección Sánchez Garza del Instituto Nacional de Bellas Artes.



Nebra's last name belongs to one of the most illustrious families of Spanish musicians, a dynasty that begins with José Antonio de Nebra y Mezquita (1672-1747) father of José (1702-1768), Joaquín (1709-1782) and Francisco Javier (1705-1741). Nebra y Mesquita was an organist at the cathedrals of Cuenca and Zaragoza and chapel master at Cuenca from 1729 until his death. The best known of the three siblings is José who was composer and organist at the convent of the Descalzas Reales in Madrid and the Royal Chapel (1724) where he was appointed chapel master.

The manuscript bears simply the last name of Nebra on the cover, but the style of the music, which employs two violins and continuo, makes us think of the influences of Italian music, arrived into Spain at the beginning of the XVIII century, and rapidly assimilated. In order to corroborate the degree of proximity between Italian and Spanish music of the XVIII century, this cantada (derived from cantata) includes a *secco recitative* and one *da capo* aria, both elements originally found in Italian opera. This work could belong to José de Nebra son, due to the close bond that he had in the court with Italian musicians like Francisco Courcelle and the violinists Giacomo and Paolo Facco.

The manuscript of Nebra comes from the convent of the Sacred Trinity in Puebla, it belongs to the Sánchez Garza collection of the National Institute of Fine Arts.



Le nom de Nebra correspond à une des familles le plus illustres de musiciens espagnols, une dynastie qui commence avec José Antonio de Nebra y Mezquita (1672-1747) père de José (1702-1768), Joaquín (1709-1782) et Francisco Javier (1705-1741). Nebra y Mesquita était organiste aux cathédrales de Cuenca et Zaragoza et maître de chapelle à Cuenca de 1729 jusqu'à sa mort. Le mieux connu des trois enfants est José qui était compositeur et organiste au couvent des Descalzas Reales à Madrid et dans la Chapelle Royale (1724) où il a été nommé maître de chapelle.

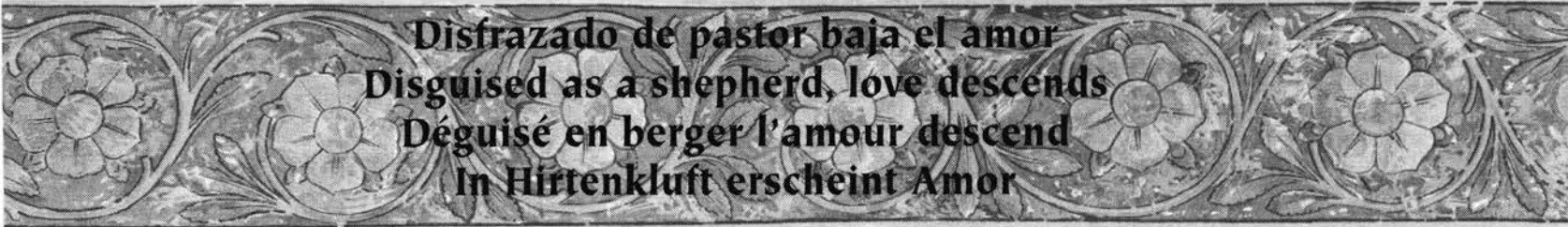
Le manuscrit porte simplement le nom de Nebra sur la couverture, mais le style de la musique, qui emploie deux violons et continuo nous fait penser aux influences de la musique italienne, arrivée en Espagne au début du XVIII^{ème} siècle, et assimilé rapidement. Pour corroborer le degré de proximité entre la musique italienne et l'espagnole au XVIII^{ème} siècle, cette cantada (mot dérivé de l'italien cantata) a un *recitativo secco* et une *aria da capo*, deux éléments présents à l'origine de l'opéra italien. Ce travail peut appartenir à José de Nebra fils, car il reçut à la cour l'influence des musiciens italiens comme Francisco Courcelle et les violonistes Giacomo et Paolo Facco.



Der Name Nebra gehört zu einer der berühmtesten spanischen Musikerfamilien, deren Dynastie mit José Antonio de Nebra y Mezquita (1672-1747) beginnt, Vater von José (1702-1768), Joaquín (1709-1782) und Francisco Javier (1705-1741). Nebra y Mezquita war Organist an den Kathedralen von Cuenca und Zaragoza und, von 1729 bis zu seinem Tod, Kapellmeister in Cuenca. Der bekannteste der drei Brüder ist José, der im Kloster *Descalzas Reales de Madrid* (Königliche Barfüßernonnen aus Madrid) und der Hofkapelle (1724) Komponist und Organist war, bei letzterer erhielt er später die Stelle des Kapellmeisters.

Das Manuskript enthält auf dem Deckblatt nur den Namen Nebra, aber der Musikstil, der zwei Geigen und Generalbaß benutzt, läßt auf italienische Musikeinflüsse schließen, die nach Spanien gelangten und zu Beginn des 18. Jahrhunderts schon assimiliert waren. Um den hohen Grad an Nachbarschaft zwischen der italienischen und spanischen Musik des 18. Jahrhunderts zu beweisen, vereint diese *cantada* (ein Derivat der Kantate) die Opernelemente *recitativo secco* (Kurzrezitativ) und *aria da capo*. Deshalb könnte dieses Werk eher von José de Nebra (Sohn) stammen, weil der am Hof enge Verbindungen zu italienischen Musikern wie Francisco Courcelle und den Violinisten Giacomo und Paolo Facco pflegte.

Nebras Manuskript kommt aus dem Kloster Santísima Trinidad in Puebla und gehört zur Sammlung Sánchez Garza des Nationalen Instituts der Schönen Künste.



Disfrazado de pastor baja el amor
Disguised as a shepherd, love descends
Déguisé en berger l'amour descend
In Hirtenkluft erscheint Amor

Tonada sola de 8º tono
Solo song in the Eight Tone
Melodie dans le Huitième Ton
Sologesang im 8. Ton

Juan Hidalgo

ESTRIBILLO:

Disfrazado de pastor
baja el amor
a ver de psiquis ingrata
que con desdenes me mata,
mas ¡ay, que rigor!
que lloran las aves,
que sienten las fuentes,
al ver que de amores
se queja el Amor.

COPLAS:

1. Qué humilde está cupido
depuesta la arrogancia,
midiendo la distancia
de herir a ser herido,
de Psiquis ofendido
aún adora el sol,
mas ¡ay que rigor!...
2. El que selvas y espumas
con plumas penetraba
rendido sustentaba

hierros en vez de espumas,
ya no temen las lunas
esferas su rigor,
mas ¡ay qué rigor!...

3. Lloro Cupido en vano
cuando su cautiverio
le destierra no imperio
a imperio más tirano,
al ímpeto inhumano

venció inhumano ardor,
mas ¡ay qué rigor!...

4. Mas viéndose abatido
de Psiquis ultrajado
suspira lamentado
de hallarse aborrecido,
y pues se ofendió
pene sin el favor,
mas ¡ay qué rigor!...



La tonada *Disfrazado de pastor baja el amor* es otro de los singulares ejemplos de música profana de la época colonial que ha llegado hasta nuestros días. En tanto el compositor estuvo vinculado a la actividad escénica de su tiempo, no es extraño que apelara para sus textos a temas de raíz mitológica. En este caso, los versos aluden al sufrimiento de Cupido que es víctima de los desdenes de Psiquis. En el estribillo se anuncia que el dios del amor se ha disfrazado de pastor para ver a su amada. En las coplas se cuentan las desdichas de Cupido.

Esta pieza, de claros perfiles calderonianos, podría tener relación con los dramas de José Cañizares, entre ellos con *Ni Amor se libra de amor*, y no sería aventurado suponer que haya formado parte de una zarzuela barroca del estilo de *Celos aún del aire matan* o *La púrpura de la rosa*.

Por lo demás, esta tonada se ajusta a la forma del villancico con un estribillo en dos partes y unas coplas (cuatro) que concluyen con la segunda parte del estribillo.

La obra pertenece a la colección Sánchez Garza que reúne los manuscritos del convento de la

Santísima Trinidad de Puebla. La primera transcripción de esta pieza la dio a conocer el doctor Robert Stevenson en *Christmas Music from Baroque Mexico*, pero después la publicó Felipe Ramírez en el tomo II de *Tesoro de la Música Polifónica en México*.



The tonada “*Disfrazado de pastor baja el amor*” is another singular examples of profane music from the colonial times that have survived until our days. As the composer was linked to the scenic activity of his time, it is no surprise that he appeals to mythology for his texts. In this case, the verses allude to the suffering of Cupid, victim of the contempt of Psyche.

This piece, clearly influenced by Calderon, could be related with the dramas of José Cañizares, among them *Ni Amor se libra de amor*, and it could be very possible that it may have been part of a baroque zarzuela.

This tonada follows the form of the *villancico*, with a refrain in two parts and some four verses that conclude with the second part of the refrain.

The work, again belongs to the Sánchez Garza collection. The first transcription of this piece was made by doctor Robert Stevenson in *Christmas Music from Baroque Mexico*, it was later published by Felipe Ramírez in the second volume of *Tesoro de la Música Polifónica de Mexico*.



“*Disfrazado de pastor, baja el amor*” est un autre exemple singulier de la musique profane de la période coloniale qui a survécu jusqu’à nos jours. Le compositeur, très actif dans la vie théâtrale de son temps, se servait souvent des thèmes mythologiques pour ses textes. Les versets nous racontent les malheurs de Cupidon, victime des mépris de Psyché.

Ce morceau, proche du style de Calderon, a pu faire partie d’un zarzuela baroque. Ce tonada

suit la forme du villancico, avec un refrain en deux parties et quatre vers qui concluent avec la deuxième partie du refrain.

La première transcription de ce morceau a été faite par le musicologue Robert Stevenson, dans son *Christmas Music from Baroque Mexico*, une édition plus récente a été publiée par Felipe Ramírez, le deuxième volume de *Tesoro de la Música Polifónica de Mexico*.



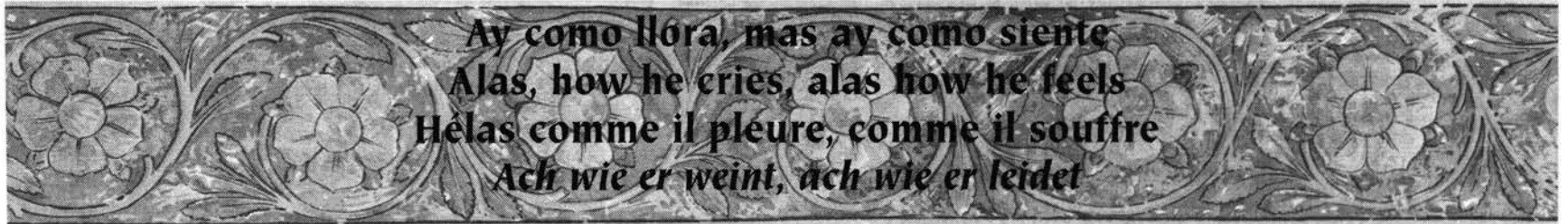
Das Lied *Disfrazado de pastor baja el amor* ist eines der wenigen Beispiele profaner Musik aus der Kolonialzeit, die uns überliefert sind. Und da der Komponist dem szenischen Geschehen seiner Zeit sehr verbunden war, ist es nicht verwunderlich, daß er sich in seinen Texten auf Themen mit mythischen Wurzeln beruft. In diesem Fall beschreiben die Verse das Leiden Kupidos, Opfer der Geringschätzung Psyches. Im Refrain verkündet er die Ankunft des Liebesgott, der sich als *pastor* (Hirte) verkleidet hat, um sich mit seiner Geliebten zu treffen. In den Strophen wird der Kummer Kupidos geschildert.

Dieses Stück mit deutlich calderonischem Profil, könnte in Verbindung zu José Cañizares' Dramen stehen, unter anderem *ni amor se libra de amor* (selbst Amor ist nicht frei von Liebe) und es ist nicht verwegen anzunehmen, daß es Teil einer barocken Zarzuela im Stile *celos aun del aire matan* (auch Eifersucht auf Luft tötet) oder *La purpura de la rosa* (das Rot der Rose) ist.

Darüberhinaus entspricht dieses Lied der Form der Weihnachtslieder mit zweiteiligem Refrain und vier Strophen, die mit dem zweiten Teil des Refrains schließen.

Das Werk gehört zur Sammlung Sánchez Garza, die die Manuskripte des Klosters Santísima Trinidad in Puebla aufbewahrt. Die erste Bearbeitung dieses Stücks wurde durch Dr. Robert Stevenson in, *Christmas Music from Baroque Mexico*, bekannt, später veröffentlichte es Felipe Ramírez im zweiten Band von, *Schätze der polyphonen Musik in Mexiko*.





*Solo de quinto tono
Solo in the 5th Tone
Solo dans le 5^{ème} Ton
Sologesang im 5. Ton*

Miguel de Riba

ESTRIBILLO:

Ay cómo llora
mas ay cómo siente
del tiempo la escarcha
el hielo y la nieve.
Ay qué rigor
pagar con agravios
finezas de amor.
Pene, llore,
pues que quiere tan niño
tratar de amores.

COPLAS:

1. Helado el divino Sol
en hebreos de oro convierte
las pajas de una cabaña
y las mimbres de un pesebre.
2. Llorando olvidos del hombre
entre las pajas parece
sol que perlas desperdicia
cielos que luceros llueve.

3. Bello cazador del alma
cual fiera cogerla quiere
haciendo el pesebre lazo
haciendo las pajas redes.

4. Al agua lo está esperando
que por eso hechos tiene
de su llanto los cristales
y de sus ojos las fuentes



Como buena parte del repertorio religioso del siglo XVII, esta es una pieza para voz sola con acompañamiento. Se trata de un villancico para los maitines de Navidad según el estilo en boga en el siglo de oro. Sin embargo, la obra debe datar de finales del siglo XVII o principios del siguiente, cuando el autor, Don Miguel de Riba y Pastor, ejercía el magisterio de capilla en la catedral de Puebla de los Angeles.

De este compositor no se han registrado muchos datos, excepto que sucedió en el cargo a Miguel Matheo de Dallo y Lana en 1705 y que en 1708 fue requerido por la catedral de Oaxaca para que emitiera un dictamen en relación a las cualidades de Francisco de la Mota y Herrera para nombrar a éste, maestro de capilla en la antigua Antequera. El manuscrito se conserva en la colección Sánchez Garza y proviene del convento de las trinitarias en Puebla. La presencia de esta pieza en el archivo conventual, así como las de otros compositores catedralicios poblanos, Gutiérrez de Padilla, García de Zéspedes, Antonio de Salazar y Dallo y Lana entre los más notables, revela la estrecha relación entre la capilla de las monjas y los compositores que trabajaban en la catedral angelopolitana.



This piece for solo voice is a villancico written for the Christmas matins, according to the style in vogue during Spain's Siglo de Oro. However, the work should date from the end of the XVII century or beginnings

of the XVIII, when Don Miguel de Riba y Pastor, was chapel master at Puebla's Cathedral.

Few facts regarding his life have been preserved, except that he succeeded in that position Miguel Matheo de Dallo y Lana in 1705 and that in 1708 he was required by Oaxaca's Cathedral to emit a verdict in relation to the qualities of Francisco de la Mota y Herrera in order to appoint the latter chapel master of the old Antequera. The manuscript preserved in the Sánchez Garza collection also comes from the Convent of the Trinitarians in Puebla. The presence of this piece in the conventual archives, as well as those of other composers from Puebla's Cathedral: Gutiérrez de Padilla, García de Zéspedes, Antonio de Salazar and Dallo y Lana reveals a close relationship between the nun's chapel and the Cathedral.



Ce morceau pour une voix est un villancico écrit pour les matins de Noël, d'après le style en vogue pendant le Siglo de Oro en Espagne. L'oeuvre date dater de la fin du XVIIème siècle où les débuts du XVIIIème, quand Don Miguel de Riba y Pastor était maître de chapelle à la Cathédrale de Puebla.

On connaît peut sa vie: il a succédé dans sa place à Miguel Matheo de Dallo y Lana en 1705. Trois ans plus tard, il a été invité par la Cathédrale d'Oaxaca pour juger les qualités musicales de Francisco de la Mota y Herrera pour le concours de maître de chapelle à cette ville.

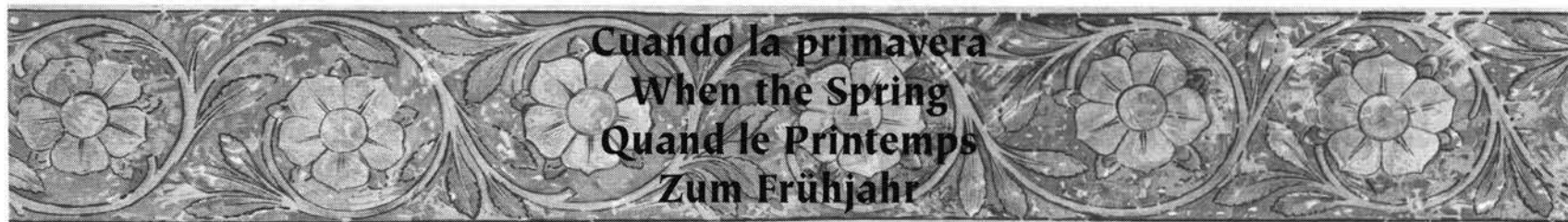


Wie der Großteil des Repertoires der religiösen Musik des 17. Jahrhunderts, ist auch dieses Stück für Solo-Stimme und Begleitung geschrieben. Es handelt sich um ein Weihnachtslied für die Weihnachtsfrühmetten im Modestil des Goldenen Jahrhunderts. Und dennoch sollte dieses Werk aus dem Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts stammen, als der Autor, Don Miguel de Riba y Pastor, Kapellmeister am Dom zu Puebla de los Angeles war.

Zu diesem Komponisten gibt es nicht viele Daten, nur daß er 1705 Nachfolger von Miguel Matheo de Dallo y Lana war und 1708 von der Kathedrale Oaxacas eingeladen wurde, ein Gutachten über die Qualitäten von Francisco de la Mota y Herrera zu erstellen, um diesen zum Kapellmeister in der antiken Antequera zu ernennen. Das

Manuskript wird in der Sammlung Sánchez Garza aufbewahrt und stammt aus dem Kloster der *Trinitarias* in Puebla. Die Anwesenheit im Klosterarchiv dieses Stücks, wie die von anderen Domkomponisten in Puebla, Gutiérrez de Padilla, García de Zéspedes, Antonio de Salazar und Dallo y Lana, enthüllt die enge Verbindung zwischen der Kapelle der Nonnen und den Komponisten, die an der Kathedrale in Puebla arbeiteten.





Cuando la primavera
When the Spring
Quand le Printemps
Zum Frühjahr

Cantada a solo
Solo Cantata
Cantata à solo
Solokantate

Ignacio Jerusalem y Stella

RECITATIVO:

Cuando la primavera volviendo
a renacer verde y florida
a los campos da vida
el monte revistiendo,
y la tierra feliz se considera
todo lo vegetable y sensitivo
sólo tú eres al vivo
la imagen más pura,
más hermosa y bella
que aún el sol mismo.

ARIA:

Oiga el orbe Virgen pura,
pues que sois Madre de Dios,
las dulzuras de mi canto
armonías de mi voz
Pésale de mis clamores
fugitivo del dragón fiero
murmurando de mi anhelo
la dulzura lo veloz.

Ignacio Jerusalem (ca.1710-1769), originario de Lecce, en el entonces reino de Nápoles, ha sido considerado como el introductor del estilo operístico italiano en la música religiosa en el virreinato de la Nueva España hacia la segunda mitad del siglo XVIII, aún cuando ya muchos de los rasgos en él típicos, se asoman en la producción de Manuel de Sumaya 30 o 40 años antes. Jerusalem fue un compositor que había desarrollado su carrera en los círculos afines a la escena desde su país natal. Cuando llegó a México en 1742 para hacerse cargo de la orquesta del Coliseo Nuevo, era ya un músico experimentado.

El cabildo catedralicio lo aceptó como maestro de capilla para cubrir la vacante que había dejado Manuel de Sumaya con su intempestiva partida a Oaxaca en 1739. Jerusalem, a quien por su inspiración, fecundidad y enorme talento se le llamó “*el milagro musical*”, sirvió a la catedral de México desde 1750 hasta 1769, cuando dejó de existir. Su producción es enorme y obras suyas se cantaron en Puebla, Durango, el Colegio de las Rosas, Guadalajara y aún en Guatemala y las misiones franciscanas de California.

La cantada *Cuando la primavera* es una típica aria de corte italiano, con un recitativo previo, de enormes exigencias interpretativas, por las difíciles vocalizaciones, por la velocidad y por la amplia tesitura en que se desenvuelve la línea vocal, pero que a su vez es reveladora del enorme músico que había en Jerusalem, quizá uno de los compositores de mayor relieve en nuestra historia musical.

El manuscrito pertenece a la catedral de Guadalajara de donde lo transcribió el organista e investigador Jesús Estrada para una publicación que hizo el Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco.



Ignacio Jerusalem (ca.1710-1769), native of Lecce, then Kingdom of Naples, has been considered as the first composer to introduce the Italian Opera style in the religious music of the New Spain, toward the second half of the XVIII century, although many of the features in him typical, appear 30 or 40 years earlier in the production of Manuel de Sumaya. When he arrived in Mexico in 1742 in order to take under his charge the orchestra of the New Coliseum, he was an already experienced musician.

The cathedral council appointed him as chapel master following Manuel de Sumaya's untimely departure to Oaxaca in 1739. Jerusalem, who for his inspiration, fecundity and enormous talent was called "*the musical miracle*", served Mexico's Cathedral from 1750 until his death in 1769. His production is enormous and his works were also sung in Puebla, Durango, the Conservatorio de las Rosas, Guadalajara and the Franciscan missions in California.

The cantata "*Cuando la primavera*" is a typical Italian Aria, with a recitative. The piece is very demanding: difficult vocalizations, swift speed and wide vocal range for the vocal line, it also shows Jerusalem's enormous musicianship, one of the major composers of Mexico's musical history.

The manuscript belongs to Guadalajara's Cathedral, it was transcribed by the organist and musicologist Jesús Estrada.



Ignacio Jerusalem (ca.1710-1769), né a Lecce, dans le Royaume de Naples, est considéré comme le premier compositeur qui a introduit l'opéra italien dans la musique religieuse dans la Nouvelle-Espagne. Quand Jerusalem est arrivé au Mexique en 1742, pour travailler avec l'orchestre du Nouveau Coliseum (Theatre de l'Opera), il était déjà un musicien remarquable.

Le conseil de la Cathédrale de Mexico, lui a pris comme maître de chapelle suivant le départ de Manuel de Sumaya pour Oaxaca en 1739. Jérusalem était connu à l'époque comme "*le miracle musical*", il a travaillé pour la Cathédrale de 1750 jusqu'à sa mort en 1769. Sa production est énorme et ses travaux ont été chantés aussi à Puebla, Durango, Morelia, Guadalajara et les Missions Franciscaines en Californie.

La cantate "*Cuando la primavera*" est une aria italienne typique, avec son récitatif. Le morceau est très virtuose, et nous montre la musicalité énorme de Jérusalem, un des compositeurs de tout premier rang dans l'histoire musicale du Mexique. Le manuscrit appartient à la Cathédrale de Guadalajara, il a été transcrit par l'organiste et musicologue Jesús Estrada.



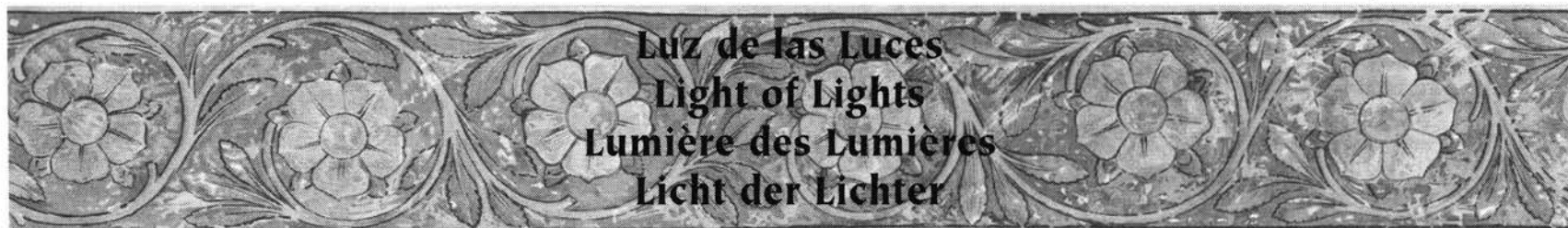
Ignacio Jerusalem y Stella, aus Lecce gebürtig, dem damaligen Königreich Neapel, ist immer als der Einführer des italienischen Opernstils in die religiöse Musik des Neu-Spanischen Vizekönigtums in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angesehen worden, obwohl viele für ihn typische Merkmale schon 30 oder 40 Jahre vorher in der Produktion Manuel de Sumayas zu erkennen sind. Schon in seinem Geburtsland war Jerusalem ein Komponist, dessen Laufbahn sich im Kreis von Theaterliebhabern entwickelte. Als er 1742 nach Mexiko kam, um das Orchester des *Coliseo Nuevo* (Neues Schauspielhaus) zu leiten, war er ein erfahrener Musiker.

Das Domstift akzeptierte ihn als Kapellmeister und er besetzte die Stelle, die Manuel de Sumaya durch seine ungelegene Abreise nach Oaxaca 1739 frei gelassen hatte. Jerusalem, der wegen seiner Eingebung, seiner Fruchtbarkeit und seines enormen Talents das „Musikwunder“ genannt wurde, diente der Kathedrale in Mexiko von 1750 bis zu seinem Tod, 1769. Seine Produktion ist umfangreich und seine Werke wurden in Puebla, Durango, am *Colegio de las Rosas* (Rosenstift), in Guadalajara und selbst in Guatemala und den Franziskaner Missionen in Kalifornien gesungen.

Das Lied *Cuando la primavera* ist eine typische Arie italienischen Schnitts mit einem *recitativo previo* (Vorabrezitativ) von sehr hohen interpretativen Anforderungen wegen der schwierigen Vokalisationen, der Geschwindigkeit und der weiten Stimmlage, mit der sich die Stimmlinie entwickelt, es enthüllt aber gleichzeitig den großartigen Musiker in Jerusalem, möglicherweise einer der profiliertesten Musiker unserer Musikgeschichte.

Das Manuskript gehört der Kathedrale von Guadalajara, wo es der Organist und Forscher, Jesús Estrada, für eine Veröffentlichung der Abteilung der Schönen Künste der Landesregierung von Jalisco bearbeitet hat.





Tonada de Nuestra Señora de la Concepción
Song for Our Lady of Conception
Chant pour Notre Dame de la Conception
Lied zu Marias Empfängnis

Don Joseph de Torres

ESTRIBILLO:

Luz de las luces,
Flor de las flores,
a quien hoy da
matices y rayos
el Sol de los Soles,
si a Reina y Madre
de ángeles y hombres
te destina el que es
Rey sin igual sobre
todos los dioses,
Oye, Señora, oye,
pues aunque hoy te concibes

ya eres y vives,
y no quieras que digan
los pecadores
que hay instante en que vives
y nos los oyes.

COPLAS:

1. Ya eres Reina escogida
hija, y madre, a quien toque
por hija de las luces,
ser Madre, y hacer
días nuestras noches.

2. Si cuando te concibes
te da estéril consorte
unas solas entrañas
hoy te da el mundo
inmensos corazones.
3. Pues ya eres Mar de gracia,
siendo, porque te engolfe,
tu Concepción, Altura,
Imán y Norte.
4. No comprenderte aquella
se hace Madre tan rica
que nunca podrán ser
tus hijos pobres
5. La original cadena
de nuestros eslabornes
ni un solo instante arrastras
pero en un solo instante
nos la rompes.
6. Tú eres, pues, la que el cielo
dispone que ambos orbes
así que te posean
te confiesen, te aclamen,
y te adoren.

Nuestros archivos catedralicios, conventuales y colegiales son pródigos en manuscritos musicales. Esto quiere decir que, prácticamente, ninguna de las obras que se cantaron en estos recintos llegaron a la imprenta. Y en buena medida, lo mismo ocurrió en la península ibérica, donde muy pocos compositores vieron sus obras publicadas. Uno de esos casos de excepción fue Don Joseph de Torres y Martínez Bravo (1665-1738), compositor español que en 1697 fue organista de la Capilla Real y director de la misma en 1720. Apenas llegado Felipe V de Borbón al trono, le concedió a Joseph de Torres una licencia para establecer una imprenta de música. Este hecho le permitió publicar no sólo libros tan importantes como sus famosas *Reglas para acompañar en órgano, clavicordio y arpa*, de 1702, sino su propia música.

En nuestro continente hay obras de Torres salidas de su propia imprenta en la colección Sánchez Garza de México, el archivo arzobispal de Lima, la catedral de Bogotá, el seminario de San Antonio Abad del Cuzco y la catedral de Guatemala. Todas tienen el rasgo común de llevar una portada que indica además del título, lo siguiente: “Con privilegio / en Madrid, / en la imprenta de música”.

La tonada *Luz de las luces*, una de las obras de Torres que salieron de su imprenta, es un villancico a solo que refleja las influencias de la música italiana y francesa que Torres había asimilado, particularmente evidentes en el manejo armónico del bajo continuo aunque el compositor conserva rasgos de tipo imitativo entre el canto y la línea del bajo y se mantiene fiel a la tradición de la música barroca española que oscila entre la modalidad y la tonalidad.



Our cathedral, conventual and school archives are prodigal in musical manuscripts. This means that, practically, none of the works that were sung in these enclosures arrived to the press. In good measure, the same thing happened in the Iberian peninsula, where very few composers saw their works published. One of the rare exceptions was Don Joseph de Torres y Martínez Bravo (1665-1738), Spanish composer that in 1697 was organist of the Royal Chapel and its director since 1720. Almost as soon as Felipe V de Borbón

arrived to the Spanish throne, he granted Joseph de Torres a license to establish a music printing business. This allowed him to publish not only important books as his famous Rules in order to accompany at the organ, clavichord and harp, of 1702, but also his own music.

In our continent there are works by Torres edited at his own printing house, in the Sánchez Garza collection in Mexico, Lima Archbishop's Archives, the Bogotá's Cathedral, the seminar of San Antonio Abad in Cuzco and Guatemala's Cathedral. All have the common feature of having a cover that besides the title states the following: "With privilege/ in Madrid,/ at the music printing house".

The tonada Luz de luces, one of the works by Torres that were printed, is a solo villancico that reflects the Italian and French influences that Torres had assimilated, particularly evident in the harmonic handling of the continuo, although the composer keeps an imitative style between the voice and the bass line, a feature that stays faithful to the tradition of the Spanish baroque music, frequently oscillates between modality and tonality.



Nos archives des cathédrales, couvents et les archives des écoles sont riches en manuscrits musicaux. Pratiquement, aucun des morceaux qui ont été chantés dans ces clôtures est arrivé à la presse. Même dans la péninsule Iberique, peu de compositeurs ont vu leurs travaux publiés. Une des rares exceptions était Don Joseph de Torres y Martínez Bravo (1665-1738), compositeur espagnol qui en 1697 était organiste de la Chapelle Royale et son directeur depuis 1720. Quand Philippe V de Bourbon est arrivé au trône espagnol, il a alloué Joseph de Torres une licence pour établir une imprimerie de musique. Il a pu publier des livres comme ses célèbres "Règles pour accompagne à l'orgue, le clavecin et la harpe", de 1702, aussi bien que ses propres partitions.

Dans notre continent il y a des travaux par Torres, édités dans sa propre imprimerie, dans la collection Sánchez Garza au Mexique, les Archives de l'Archevêché à Lima, la Cathédrale de Bogotá, le séminaire de San Antonio Abad à Cuzco et la Cathédrale de Guatemala.

La tonada "Luz de luces", un des travaux par Torres qui a été imprimé, est un villancico pour voix solo

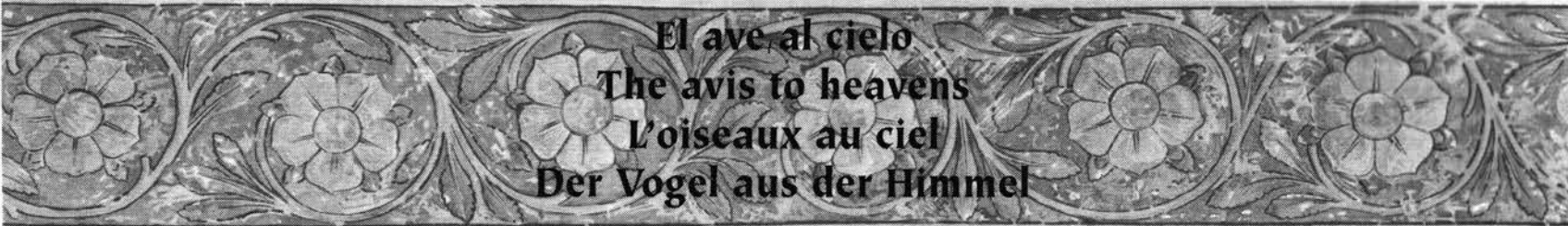
qui rassemble les influences italiennes et françaises que Torres avait assimilées; particulièrement évidentes dans les harmonies du continuo. Bien que le compositeur garde un style imitatif entre la voix et la ligne de la basse, un trait qui reste fidèle à la tradition de la musique baroque espagnole, qui oscille fréquemment entre le langage modal et la tonalité.



Unsere Dom- Kloster- und Kollegarchive sind reich an musikalischen Manuskripten. Dies bedeutet, das so gut wie keines der Werke, die an diesen Orten gesungen wurden, gedruckt wurden. Ähnlich geschah es auf der Iberischen Halbinsel, wo nur sehr wenige Komponisten ihr Werk herausgegeben sahen. Eine dieser Ausnahmen war Don Joseph de Torres y Martínez Bravo (1665-1738), ein spanischer Komponist, der 1697 Organist an der Hofkapelle war, deren Leitung er 1720 übernahm. Kaum besetzte der Bourbonne Philipp V den Tron, gewährte er Joseph de Torres die Lizenz, eine Musikdruckerei einzurichten. Dies verschaffte de Torres die Möglichkeit, nicht nur so wichtige Bücher wie seine berühmten, Regeln für Orgelbegleitung, Klavichord und Harfe, sondern auch seine eigene Musik zu veröffentlichen.

Auf unserem Kontinent befinden sich selbstverlegte Werke Torres in der Sammlung Sánchez Garza in Mexiko, dem bischöflichen Archiv in Lima, der Kathedrale in Bogotá, dem Seminar San Antonio Abad in Cuzco und der Kathedrale in Guatemala. Alle haben sie neben dem Titel folgendes gemeinsames Merkmal auf dem Deckblatt: „Mit Privileg / in Madrid / aus der Musikdruckerei“.

Das Lied *Luz de las luces*, eines von Torres Werken aus der Druckerei, ist ein Solo-Weihnachtslied, welches die von Torres assimilierten Einflüsse der italienischen und französischen Musik widerspiegelt, was besonders auffällig beim Gebrauch der Harmonien des Generalbaß wird, obwohl der Komponist nachahmende Züge zwischen Gesang und Baß beibehält und somit der Tradition der spanischen Barrockmusik treu bleibt, die zwischen Modalität und Tonart abwechselt.

A decorative horizontal border featuring a repeating pattern of stylized flowers and leaves in a dark, textured style.

**El ave al cielo
The avis to heavens
L'oiseaux au ciel
Der Vogel aus der Himmel**

*Cantada sola con violines
Solo Cantata with violins
Solo Cantate avec des violons
Solokantate mit Geigen*

Don Francisco Coradini

ARIA:

El ave al cielo
gustosa vuela
la fiera anhela
surcar el suelo
y el arroyuelo
girar sin ruido
mas yo no pido
mi libertad,
Sólo estimara
mudar prisiones
y que matara
con perfecciones
el dulce anhelo
de tu beldad.

Durante el siglo XVIII solía denominarse “Cantada” a una composición para voz sola con acompañamiento instrumental, generalmente dos violines y bajo continuo, derivada de las cantatas italianas que empleaban esta dotación. Cantada es una castellanización de cantata; su asimilación al repertorio religioso y escénico significó la incorporación de dos elementos: el *recitativo secco* y el *aria da capo* y la presencia de los violines sirvió para sustituir a los antiguos instrumentos de aliento (cornetas y sacabuches) que doblaban a las voces. Muchos compositores no vacilaron en crear formas híbridas que lo mismo incluían un recitativo, un *aria da capo* y luego unas coplas en forma de seguidillas que emparentaban a la cantada con el villancico.

La cantada *El ave al cielo*, consta tan sólo de un *aria da capo*, en donde la línea vocal no está exenta de ciertos rasgos virtuosísticos y giros melódicos característicos, que dejan traslucir un espíritu operístico en la música religiosa. La obra está dedicada al Santísimo Sacramento, a pesar de que el texto pareciera comunicar una intención profana. Era común que muchas de estas piezas (cantadas, solos o villancicos polifónicos) dedicadas al Santísimo Sacramento parecieran canciones de amor.

Francisco Coradini (ca.1700-ca.1749), el autor, fue un músico italiano asentado en la corte hacia 1741 ya que en ese año aparece como maestro de capilla del convento de las Descalzas Reales. También compuso música teatral y algunas de sus óperas fueron escenificadas por el elenco que encabezaba el célebre Farinelli en las cortes de Felipe V y Fernando VI. Por lo mismo también se ocupó de dirigir la orquesta en el Coliseo del Buen Retiro y en el Palacio de Aranjuez, sus rastros se pierden a partir de 1749. Diversas obras suyas han sobrevivido en los archivos de Guatemala y México.



During the XVIII century, it was common to denominate “Cantada” a composition for solo voice with instrumental accompaniment, usually two violins and continuo, derived from the Italian cantatas that used this scoring. Cantada is a Spanish translation of cantata; its inclusion in the religious and scenic repertoires meant the incorporation of two elements: the *secco recitative* and the *da capo aria*, the presence of

violins was used as substitute for the old instruments: cornets and sackbuts, that used to double the voices. Many composers didn't hesitate to create hybrid forms that included a recitative, an aria da capo and verses in the form of seguidillas, that married the cantada with the villancico.

The Cantada *El ave al cielo*, consists only of a da capo aria, where the vocal line is not exempt of certain virtuoso features and characteristic melodic turns, that show an operatic spirit in religious music. The work is dedicated to the Sacred Sacrament, in spite of the fact that the text seems to communicate a profane message. It was common that many of the pieces dedicated to the Sacred Sacrament seemed love songs.

Francisco Coradini (ca.1700-ca.1749), the author, was an Italian musician who settled at the Spanish court towards 1741, that year he appears as chapel master at the Convent of the Descalzas Reales. He also composed theatrical music and some of his operas were staged by the cast headed by the celebrated Farinelli in the courts of Felipe V and Fernando VI. He also conducted the orchestras of the Coliseum of the Buen Retiro and of Aranjuez's Palace, after 1749 we loose track of him. Several of his works have survived in Guatemala's and Mexico's archives.



Pendant le XVIII^{ème} siècle, d'habitude on appelait "*Cantada*" une composition pour voix solo avec accompagnement instrumental, très souvent deux violons et continuo, le mot et la forme trouvent leur origine dans la cantata italienne; même dans la musique religieuse et les répertoires théâtraux, elle se caractérise par l'incorporation de deux éléments: le récitatif secco et l'aria da capo. La présence des violons a été utilisée pour remplacer les vieux instruments: cornets et sacquebutes, qui doubleraient les voix. Nombreux compositeurs n'ont pas hésité à créer des formes hybrides qui comprenaient un récitatif, une *aria da capo*, avec des couplets dans la forme de seguidillas, ce qui marié la *cantada* au *villancico*.

Le *Cantada "El ave al cielo"*, consiste seulement d'une aria da capo, où la ligne vocale n'est pas exemptée de traits d'une certaine virtuosité et des traits mélodiques caractéristiques, qui nous montre un esprit

d'opéra dans la musique religieuse. Le travail est consacré au Sacre Sacrement, malgré le fait que le texte semble nous exprimer un message profane. Il était commun dans beaucoup des morceaux consacrés au Sacre Sacrement, de se ressembler aux chansons d'amour.

Francisco Coradini (ca.1700-ca.1749), l'auteur, était un musicien italien qui travailla dans la cour espagnole vers 1741, cette année il était déjà maître de chapelle au Couvent des *Descalzas Reales*. Il a composé aussi musique théâtrale et quelques-unes de ses opéras ont été chantées par la troupe du célèbre Farinelli, dans les cours de Philippe V et Ferdinand VI. Il a conduit aussi les orchestres du Coliseum du Buen Retiro et du Palais d'Aranjuez, après 1749, on perd ces traces. Plusieurs de ses travaux ont survécu a Guatemala et dans les archives du Mexique.



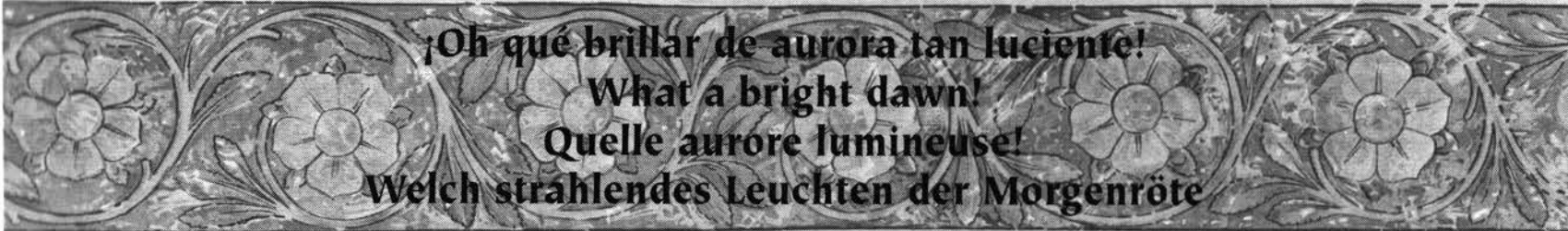
Während des 18. Jahrhunderts bezeichnete man als „cantada“ eine Komposition für Solo-Stimme und Instrumentalbegleitung, in der Regel zwei Geigen und Generalbaß, was von den italienischen Kantaten abgeleitet wurde, die diese Besetzung aufzeigten. „Cantada“ ist eine Verspanischung von „Cantata“ und ihre Aufnahme in religiöses und szenisches Repertoire bedeutet die Einführung von zwei Elementen: *recitativo secco* (Kurzrezitativ) und die *aria da capo* (Da capo Arie). Die Präsenz von Geigen dient als Ersatz für die antiken Blasinstrumente (Krummhorn und Posaunen), welche die Stimmen verdoppelten. Viele Komponisten zögerten nicht, Mischformen zu kreieren, die sowohl Rezitative und da capo Arien enthielten, als auch Strophen in *Seguidilla-Form* (aus 4 bzw. 7 Versen bestehendes Gedicht), was die Cantada mit dem Weihnachtslied verschwängerte.

Die Cantada *El ave del cielo* besteht nur aus einer *aria da capo*, in welcher die Stimmlinie nicht von gewissen virtuosen Zügen und charakteristisch melodischen Wendungen befreit ist, was den Operngeist in der religiösen Musik durchschimmern läßt. Das Werk ist dem Heiligen Sakrament gewidmet, obwohl der Text anscheinend eine profane Absicht verkündet. Es war üblich, daß diese dem Heiligen Sakrament gewidmeten

Stücke (Kantaten, Solo-Lieder oder polyphone Weihnachtslieder) wie Liebeslieder erschienen.

Ihr Autor, Francisco Coradini (ca.1700-ca.1749), war ein am Hof tätiger italienischer Musiker, der ab 1741 als Kapellmeister des Klosters der Barfüßernonnen erscheint. Er hat auch Theatermusik komponiert und einige seiner Opern wurden von dem Ensemble des berühmten Farinelli an den Höfen von Philipp V und Ferdinand VI inszeniert. Er dirigierte auch das Orchester im *Coliseo del Buen Retiro* (Klausurstift) und im Palast von Aranjuez, aber ab 1749 verlieren sich seine Spuren. Verschiedene Werke haben in Archiven in Guatemala und Mexiko überlebt.





**¡Oh qué brillar de aurora tan luciente!
What a bright dawn!
Quelle aurore lumineuse!
Welch strahlendes Leuchten der Morgenröte**

*Cantada sola a la Natividad de Nuestra Señora
Solo Cantata for our Lady's Nativity
Cantate solo pour la fête de la Naissance de Notre Dame
Solo-Kantate zu Marias Geburt*

Jaime Facco

RECITADO:
¡Oh qué brillar
de Aurora tan luciente
que a la luz de su oriente
se esclarecen
los cielos y la tierra
pues fulgurante
lo ilumina flamante:
feliz dichoso día
en que al mundo naces
gran María,
acábase el tormento

y la gloria empiece
en tu nacimiento

ARIA:
Nació luciente
brillante y bella
sagrada estrella
de alto cenit.
Perla de Oriente
tan eminente
que excede al cielo
y al Serafín.

Es extraño que un músico del siglo XVIII como Jaime Facco escribiera una cantada para voz sola, sin acompañamiento de violines, a menos que se considerara la posibilidad de que las partes instrumentales estén perdidas. Sin embargo, es conocida la existencia de cantatas barrocas italianas compuestas exclusivamente para voz y continuo, como algunas de las *Cantate da camera* de Antonio Vivaldi.

La obra de Facco consta de un recitativo y un aria da capo dotada de una frescura y agilidad que la hacen sumamente atractiva. En su simplicidad, el texto es una suma de alabanzas, parientes de las letanías que elogian la belleza de la madre de Cristo. Fue compuesta para ser cantada en la festividad del ocho de septiembre sustituyendo algunos de los responsorios del oficio de maitines.

Jaime Facco (o Giacomo Facco) (1680-1753) fue un compositor y violinista italiano que estuvo como residente en la orquesta de la corte de Felipe V desde 1720. También ocupó el cargo de maestro de música del Príncipe de Asturias, el Infante Luis, y del Duque Carlos, futuro Carlos III de España. Publicó en Amsterdam *Douze concertos pour trois violons, alto, violoncelle et basse* y otros dos cuadernos titulados *Pensieri Adiarmonici Concerti*. Su fama como ejecutante y maestro de violín fue muy grande. Un conjunto de doce sonatas para cuerdas compuestas por Facco, fueron halladas en el Colegio de las Vizcaínas de la Ciudad de México. El manuscrito de esta cantada pertenece a la colección Sánchez Garza.



How strange for a XVIII century musician like Jaime Facco to write a solo cantada, without violin accompaniment, unless we consider the possibility that the instrumental parts were lost. However, the existence of Italian baroque cantatas written exclusively for solo voice and continuo, like some of the *Cantate da camera* by Antonio Vivaldi is not uncommon.

The work of Facco consists of a recitative and an aria da capo, full of freshness and agility that make it extremely attractive. In its simplicity, the text is a sum of commendations, close to the litanies that eulogize the beauty of the Virgin. It was composed to be sung during the festivity of

September 8th, substituting some of the responsorios of matins.

Jaime Facco (or Giacomo Facco) (1680-1753) was an Italian composer and violinist that played in Felipe's V orchestra from 1720. He was also music teacher to the Prince of Asturias, the Infante Luis, and of the Duke Carlos, the future Carlos III of Spain. He published a set of twelve concerti for three violins, viola, cello and bass in Amsterdam, and two other notebooks titled *Pensieri Adriarmonici Concerti*. He achieved great fame as a performer and as violin teacher. A group of twelve sonatas for strings by Facco, were found in the *Colegio de las Vizcaínas* in Mexico City. The manuscript of this *cantada* belongs to the Sánchez Garza collection.



Pour un musicien du XVIIIème siècle, comme Jaime Facco, c'est peu habituel d'écrire une cantate sans accompagnement de violon. Cependant, l'existence de cantates baroques italiennes écrites exclusivement pour voix seule et continuo, comme quelques Cantate da camera d'Antonio Vivaldi n'est pas rare.

Le travail de Facco consiste d'un récitatif et une aria da capo, pleine de fraîcheur et agilité, ce qui fait le morceau extrêmement attirant. Dans la simplicité du texte, nous trouvons une somme d'exaltations, près des litanies qui font l'éloge de la beauté de la Vierge. Il a été composé et chanté pendant la festivité du 8 septembre, pour substituer quelques répons de l'office des matins.

Jaime Facco (ou Giacomo Facco) (1680-1753) fut un compositeur et violoniste vénitien qui a joué dans l'orchestre de Philippe V en 1720. Il fut aussi professeur de musique du Prince d'Asturias, l'Infante Luis, et du Duc Carlos, le futur Charles III d'Espagne. Il a publié un ensemble concerts à Amsterdam, et deux autres cahiers les "Pensieri Adriarmonici Concerti". Il gagna une grande célébrité comme violoniste et comme professeur de violon. Un groupe de douze sonates pour cordes par Facco, se trouve dans le Colegio de las Vizcaínas à Mexico. Le manuscrit de cette cantada appartient à la collection Sánchez Garza.

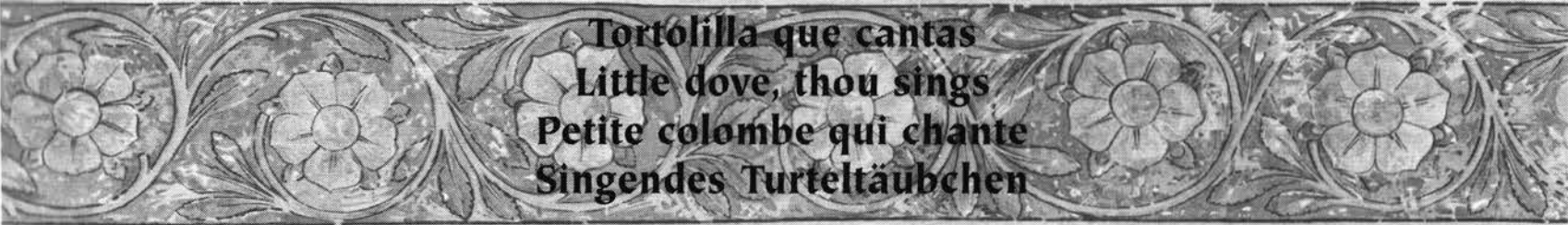


Es ist seltsam, daß ein Musiker des 18. Jahrhunderts eine cantata für Solo-Stimme ohne Geigenbegleitung geschrieben hätte, es sei denn man ginge davon aus, daß die Instrumentalteile verloren seien. Allerdings sind italienische Barockkantaten ausschließlich für Stimme und Generalbaß bekannt, wie einige der cantate da camera von Antonio Vivaldi. Faccos Werk besteht aus einem Rezitativ und einer da capo Arie, deren Frische und Behendigkeit es äußerst atraktiv macht. Der einfache Text ist eine Summe von Lobreden, die den Litaneien zur Lobpreisung der Schönheit der Gottesmutter verwandt sind. Das Lied wurde für die Feierlichkeiten des 8. Dezember geschrieben und ersetzte einige der Responsorien der Frühmette.

Jaime Facco (oder Giacomo Facco) war ein italienischer Komponist und Violinist, der seit 1720 beim Orchester am Hofe Philipp V angestellt war. Ebenfalls war er Musiklehrer des Prinzen von Asturien, Luis, und von Herzog Karl, dem späteren Karl III von Spanien. In Amsterdam veröffentlichte er *Douze concertos pou trois violons, alto, violoncelle et basse* und zwei weitere Hefte mit dem Titel *Pensieri Adriaarmonici Concerti*. Er hatte einen großen Ruf als Virtuose und Geigenlehrer. Im Kolleg der Biskayerinnen in Mexiko Stadt wurden 12 von Facco komponierte Sonaten für Seiteninstrumente aufgefunden.

Das Manuskript dieser Cantada gehört zur Sammlung Sánchez Garza.





**Tortolilla que cantas
Little dove, thou sings
Petite colombe qui chante
Singendes Turteltaubchen**

*Solo al Santísimo Sacramento
Solo song for the Holy Sacrament
Solo pour le Sacre Sacrement
Lied an das Heilige Sakrament*

Juan Hidalgo

ESTRIBILLO:

Tortolilla que cantas
en tu lenguaje al sol
canta que tus arrullos
y gemidos
lazones de suspiros
los escucha el amor

COPLAS:

1. Tórtola canta llorando
suaviza amante el dolor
sea de amor la fineza
suavidad del corazón.

2. Llorar y llorar sería
del penar superstición
porque ha de dar algún gozo
el mismo llorar de amor.

3. Cantas que lloras siquiera
pues no es posible en rigor
que no quedes consolada
de que lloras con razón.

4. Amando no hay diferencia
en estos afectos dos
porque es de amor consonancia
el ser suspiro la voz.

Si hay un nombre notable entre los músicos del barroco español, es sin duda el de Juan Hidalgo (1613-1685) compositor, y arpista de la Capilla Real por lo menos desde 1634. Es autor de numerosos tonos divinos y humanos y uno de los primeros compositores que escribió comedias y óperas, entre ellas *Celos aún del aire matan* y *La púrpura de la rosa*, ambos sobre textos de Pedro Calderón de la Barca.

Su fama corrió más allá de su patria y su obra fue conocida en todo el ámbito hispanoamericano. Hoy sobreviven obras de él en México, Guatemala, Bogotá y Sucre. La música de Hidalgo ha sido decisiva en la conformación de los rasgos del barroco hispano del siglo de oro y las huellas de su estilo se perciben en músicos del Nuevo Mundo como Antonio de Salazar, Juan de Araujo, Tomás de Torrejón y Velasco y Antonio Durán de la Mota.

En el Solo al Santísimo *Tortolilla que cantas* es visible la personalidad de este compositor en sus rasgos más característicos: dualidad modal-tonal, alternancia de ritmos binarios y ternarios enfatizada por la presencia de hemíolas, asomo de juegos modulatorios y organización simétrica de las secciones que determinan la forma tanto del estribillo como de las coplas, todo ello aunado a líneas melódicas de enorme dulzura y a enlaces armónicos de intensa suavidad.

El manuscrito es uno de los cinco que de este compositor se conservan en la colección Sánchez Garza y perteneció al convento de las madres trinitarias de la ciudad de Puebla.



If there is a paramount name among Spanish baroque composers, without a doubt that would be Juan Hidalgo (1613-1685) composer and harpist at the Royal Chapel at least from 1634. He is the author of numerous secular and religious works and one of the first composers to write comedies and operas in Spain, like *Celos aún del aire matan* and *La púrpura de la rosa*, both on texts of Pedro Calderón de la Barca.

His fame traveled beyond his homeland and his works were known throughout the Spanish Americas. Today his works survive in Mexico, Guatemala, Bogotá and Sucre. The music of Hidalgo has been decisive in

the development of the features of Hispanic baroque music of the golden century, and his influence can be perceived in musicians of the New World like Antonio de Salazar, Juan de Araujo, Tomás de Torrejón y Velasco and Antonio Durán de la Mota.

In the Solo to the Holy Sacrament *Tortolilla que cantas*, the personality of this composer is clear in his characteristic features: modal-tonal duality, alternation of binary and ternary rhythms emphasized by the presence of hemiolas, modulations and symmetrical organization of the sections which determine the form of the refrain and the verses, all this plus melodic lines of great sweetness and harmonic connections of intense softness.

The manuscript is one of five from this composer's hand that are conserved in the Sánchez Garza collection, originally at the Trinitarian convent in Puebla.



S'il y a un nom important parmi les compositeurs baroques espagnols, sans doute ce serait Juan Hidalgo (1613-1685) compositeur et harpiste à la Chapelle Royale depuis 1634. Il est l'auteur de nombreux travaux, séculaire et religieux, et un des premiers compositeurs qui à écrire des comédies et opéras en Espagne, *Celos aun del aire matan* et *La purpura de la rosa*, les deux sur textes de Pedro Calderón de la Barca.

Sa célébrité a voyagé au-delà de sa patrie et ses travaux ont traversé l'océan pour arriver à l'Amérique espagnole. Aujourd'hui ses oeuvres survivent au Mexique, Guatemala, Bogotá et Sucre. La musique d'Hidalgo a été fondamentale dans le développement des traits de la musique baroque hispanique du Siglo de Oro, et cette influence peut être aperçue aussi dans les musiciens du Nouveau Monde comme: Antonio de Salazar, Juan de Araujo, Tomás de Torrejón y Velasco et Antonio Durán de la Mota.

Dans le Solo au Sacre Sacrement *Tortolilla que cantas*, la personnalité du compositeur est claire dans ses traits caractéristiques de la dualité modale tonale, l'alternance des rythmes binaire et ternaire, accentués par la présence des hémioles, modulations et une organisation symétrique des sections qui déterminent la forme

du refrain et les versets, les lignes mélodiques et les rapports harmoniques d'une douceur.

Le manuscrit est un entre cinq de la main de ce compositeur. Conservées aussi dans la collection Sánchez Garza, originairement au Couvent de la Trinité à Puebla.

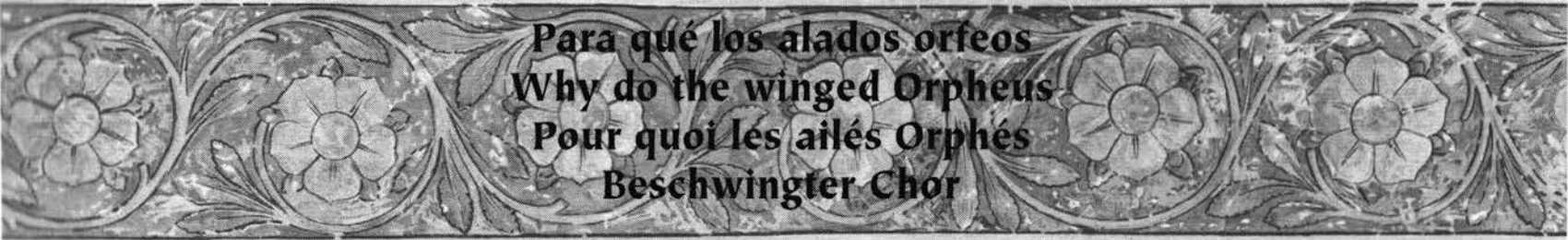


Wenn es einen bemerkenswerten Namen unter den Musikern des spanischen Barock gibt, dann ist der ohne Zweifel, Juan Hidalgo (1613-1685), Komponist und spätestens seit 1634 Harfenspieler an der Hofkapelle. Er ist Autor vielfältiger geistlicher und weltlicher Gesänge und einer der ersten Komponisten, der Komödien und Opern geschrieben hat, unter anderem *Celos aun del aire matan* und *La purpura de la rosa*, beide zu Texten von Pedro Calderón de la Barca.

Sein Ruf ging weit über seine Heimat hinaus und sein Werk war in allen Kreisen Lateinamerikas bekannt. Heute überleben Werke von Hidalgo in Mexiko, Guatemala, Bogotá und Sucre. Hídalgos Musik ist für die Gestaltung der Züge des spanischen Barock des Goldenen Jahrhunderts entscheidend gewesen und Spuren seines Stils sind bei Musikern der Neuen Welt wie Antonio de Salazar, Juan de Araujo, Tomás de Torrejón y Velasco und Antonino Durán de la Mota zu erkennen.

In *Solo al Santísimo Sacramento Tortolilla que cantas* ist die Persönlichkeit dieses Komponisten in ihren charakteristischsten Zügen sichtbar: Modal-Tonal Dualität, Wechsel von zwei- und dreiteiligem Takt unterstrichen durch die Anwesenheit von Hemiolas, eine Andeutung von Modulationsspielen und ein symmetrischer Aufbau von den Abschnitten, welche sowohl die Form des Refrains, als auch die der Strophen bestimmen. All dies wird von überaus anmutigen melodischen Linien und intensiv geschmeidigen harmonischen Verflechtungen gekrönt.

Das Manuskript ist eins von fünf dieses Komponisten, die in der Sammlung Sánchez Garza aufgehoben sind und dem Kloster der Trinitariernonnen in Puebla gehörten.



**Para qué los alados orfeos
Why do the winged Orpheus
Pour quoi les ailés Orphés
Beschwingter Chor**

Tonada de Navidad

Christmas song

Chant de Noël

Weihnachtslied

Anónimo, 1717

ESTRIBILLO:

Para qué los alados orfeos
le pregonan la paz a la Tierra
si la noche, la escarcha y el miedo
tocan a guerra.

Con miedo los pastores
la noche con horrores
la escarcha con rigores
asustando la Tierra
tocan a guerra.

COPLAS:

1. Por caudillo de las luces
marcha a Belén una estrella
y la noche fugitiva
se ampara en sus sombras mismas.
Tocan a guerra...

2. Los pastores que en el campo
asisten de centinela
de horror doblados, embestidos,
de susto y de hielo tiemblan.
Tocan a guerra...

3. Un portal es la muralla,
que el cierzo expugnar intenta
y en los copos que liquidan
balas de cristal asesta.
Tocan a guerra...

4. Venció el amor de Dios niño,
sirviendo a la resistencia
el abrigo de las pajas
y el aliento de dos bestias.
Tocan a guerra...

La fecha de 1717 habla de ciertos cambios en el estilo y el lenguaje de esta tonada que, si bien corresponden a los que estaban en uso desde el siglo anterior, y que sólo fueron abandonados ante la ola italianizante y francesista que llegó con el reinado de la dinastía borbónica, dan paso a nuevos aspectos de pensamiento musical, como la incorporación de juegos cadenciales de subdominante-dominante-tónica que sitúan la música en un claro ámbito tonal. La pieza indica en su portada el empleo de dos bajos y este es un caso bastante raro en el que la parte del bajón tiene una línea diferente a la del acompañamiento.

Por otro lado, la estrecha relación entre texto y música es notoria por la intención descriptiva con que los versos han sido musicalizados: juegos melismáticos para las palabras “*alados orfeos*”; modulaciones y saltos interválicos “*disonantes*” para “*noche, escarcha y miedo*”; ritmos de corte marcial para “*tocan a guerra*”. Una reminiscencia de esta última sección reaparece en la parte final de las coplas.

El manuscrito se conserva en la colección Sánchez Garza del Instituto Nacional de Bellas Artes y proviene del desaparecido convento de la Trinidad de Puebla.



1717 marks certain changes in style that are apparent in this tonada, although some style elements are still close to those in use during the previous century, the Italian and French craze brought about by the Bourbon dynasty would mark its departure. New aspects of musical thought, like the incorporation of cadential sequences of subdominant-dominant-tonic would arrive, the music moved into a clear tonal environment. The piece employs two different bass lines, this is a somewhat rare case, the part of the bassoon has a completely different and independent line.

The relationship between text and music is notorious for its descriptive intention with which the poem has been set to music: melismas for the words “*winged Orpheos*”; modulations and interval jumps of a dissonant character for “*night, frost and fear*”; martial rhythms for “*they call to war*”. A reminiscence of this last section reappears in the final part of the verses. The manuscript comes again from the Sánchez Garza collection.



1717, marque des changements clairs dans le style musical, apparents dans ce tonada. Quelques éléments du style sont encore proches de ceux utilisés un siècle avant. La “Guerre des bouffons”, les débats des goûts pour la musique italienne et française provoquée par la dynastie des Bourbons, marquerait son départ. On trouve des nouveaux aspects de la pensée musicale, comme l’incorporation de séquences dans les enchaînements subdominante-dominante-tonique, la musique est placée dans un vrai environnement tonal. Le morceau emploie deux lignes de basse différentes, c’est un cas un peu rare, la partie du basson a une ligne complètement différente et indépendante.

Le rapport entre texte et musique est notable, elle suit des près les intentions descriptives du poème: les ornements pour les mots “Orphées ailés”, modulations et intervalles dissonants pour “nuit, gel et peur”; rythmes martiaux pour “ils appellent à guerre.” Une réminiscence de cette dernière phrase réapparaît dans la dernière partie des couplets. Encore une partition qui provient du Couvent de la Trinité à Puebla.



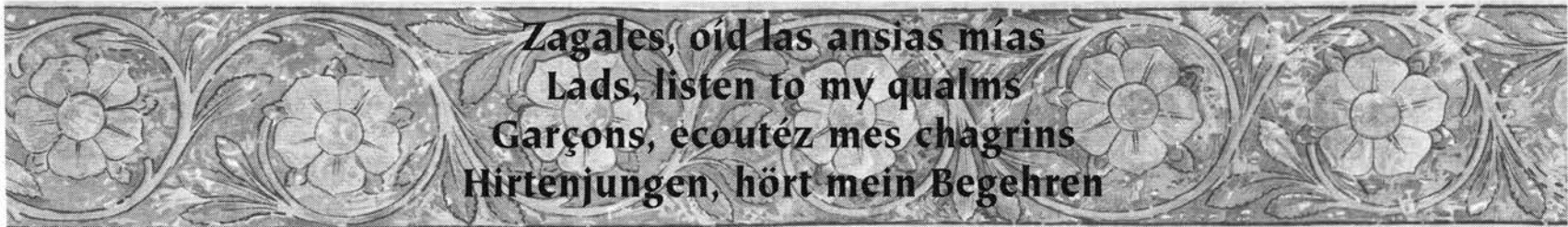
Das Datum, 1717, spricht von gewissen Stil- und Sprachänderungen dieses Liedes, welche zwar dem Brauch des vorherigen Jahrhunderts entsprechen, der wegen der italienischen und französischen Welle bei Ankunft der Bourbonen-Dynastie aufgegeben wurde, dennoch aber Schritte zu neuen Aspekten musikalischen Denkens tun, zum Beispiel durch die Eingliederung von Kadenz-Spielen von Subdominante-Dominante-Tonika, welche die Musik in ein klares tonales Ambiente versetzen. Das Stück zeigt auf seinem Deckblatt den Gebrauch von zwei Bässen und dies ist ein ziemlich seltener Fall, bei dem der *bajon* (Dolzflöte, Fagott) eine andere Linie erhält als der Grundbaß.

Auf der anderen Seite wird die enge Beziehung zwischen Text und Musik durch die beschreibende

Intention, mit der die Verse musikalisiert wurden, notorisch: melismatische Spiele für die Worte *alados orfeos*; dissonante Modulationen und intervallische Sprünge für *noche, escarcha y miedo* (Nacht, Rauhreif und Angst); Rythmen nach militärischem Muster für *tocan a guerra* (Kriegsklänge). Eine Reminiszens der letzteren Sektion taucht am Schluß der Strophen wieder auf.

Das Manuskript ist in der Sammlung Sánches Garza des Nationalen Instituts der Schönen Künste aufbewahrt und stammt aus dem verschwundenen Kloster der Santísima Trinidad in Puebla.





Zagales, oíd las ansias mías
Lads, listen to my qualms
Garçons, écoutez mes chagrins
Hirtenjungen, hört mein Begehren

Solo humano
Secular song
Chant profane
Weltlicher Solo-Gesang

Mtro. Abate de Rusi

ESTRIBILLO:

Zagales, oíd las ansias mías
al compás del albugue rudo
anima la voz que alienta
lo que mal suspira
haciendo mis ayes
triste compañía
al sonoro murmúreo,
a la dulce armonía,
que forma en la selva
el ave que trina,
la fuente que corre,
la flor que respira.

COPLAS:

1. Me quejo de amor
pues dio a mi fatiga
ay, ay, ay de mí,
una ansia en que muero
sin perder la vida,
ay, ay, ay de mí
que nada me alivia
si no el eco suave
de la armonía.

2. Me quejo que airada
su flecha venga
ay, ay, ay de mí,
en sólo el impulso
librase la ira,
ay, ay, ay de mí
que nada me alivia...

3. Amante padezco
rigor que acredita
ay, ay, ay de mí
del dueño que adoro
la fe no creída,
ay, ay, ay de mí
que nada me alivia...

4. Fenisa es, zagales,
la bella homicida,
ay, ay, ay de mí,
a quien de mi muerte
le debo la vida,
ay, ay, ay de mí
que nada me alivia...



Una de las pocas muestras de música profana que sobreviven en nuestros archivos coloniales lo constituye este Sólo humano que proviene del convento de las monjas trinitarias de Puebla. El término Solo sirvió, durante los siglos XVII y XVIII, para designar a un villancico no polifónico, es decir una monodía acompañada con bajo continuo en el que un estribillo se alterna con sus coplas correspondientes. Es probable que su uso haya tenido lugar en las representaciones teatrales que solían efectuarse en los conventos de monjas en esos siglos. El texto es una suerte de lamento amoroso, muy en el tono de los dramas y poesías escritos en el siglo de oro y que nos remiten a autores como Lope de Vega o Calderón de la Barca.

Del autor de la música no hay mayores referencias que las que ofrece la portadilla del manuscrito conservado en la colección Sánchez Garza: “*Sólo humano Zagales oyd las ansias mias/Del Mtro. Abate de Rusuil..para de gusman lo copio ___/ y se lo dio a Joseph Curiel*”. Pero el tal Abate de Rusi conocía muy a fondo la retórica musical de su tiempo y así nos lo hace evidente cuando consigue una estrecha relación entre texto y recursos sonoros: los trinos están asociados al gorjeo de las aves o los silencios intercalados en la frase musical enfatizan los suspiros del amante, sólo por mencionar dos casos bastante notorios.



This Solo humano, from the Trinitarian convent in Puebla is one of the few examples of secular music to have survived in our colonial archives. The word Solo, during the XVII and XVIII centuries implied a non polyphonic villancico, that is a monody accompanied with continuo in which a refrain alternated with corresponding verses. It is probable that they were performed during the theatrical representations that the nuns' convents staged in those centuries. The text is some sort of a loving lament, very much in style with the dramas and poetry written in the golden century, that recall authors like Lope de Vega or Calderón de la Barca.

There are no references to the composer other than those written in the cover of the manuscript, preserved in the Sánchez Garza collection: "Human solo Swains listen to my desires / By the Mtro. Abbot Rusuí. .para de gusman copied it___/ and gave it to Joseph Curiel". Abbot Rusuil must have been thoroughly fluent in the musical rhetoric of the time, for he achieves a perfect relationship between text and music: the trills are associated with the chirping of the birds and the silences inserted in the musical phrase emphasize the sighs of the lover, to mention but two evident examples.



Ce solo humano, du couvent de la Trinité à Puebla est un des rares échantillons de musique profane qui a survécu dans nos archives coloniales. Le mot Solo, pendant les XVIIème et XVIIIème siècles, désigne un villancico non polyphonique, c'est une monodie accompagnée d'un continuo dans lequel un refrain alterne avec les versets correspondants. Il est vraisemblable qu'ils étaient chantés pendant les représentations théâtrales que les couvents des religieuses organisaient dans ces siècles. Le texte est une lamentation amoureuse, dans le style des drames et poésies écrites dans le Siglo de oro, que nous rappellent des auteurs comme Lope de Vega ou Calderón de la Barca.

Il n'y a aucune référence au compositeur, autre que ce qui est écrit dans la première page du manuscrit: "Solo humain Garçons écoutez mes désirs/ Par le Mtro. Abbé Rusuí. para gusman a copié/ et l'a donné à Joseph Curiel". L'Abbé Rusuil a dû être un connaisseur de la rhétorique musicale du temps, car il réussit un rapport

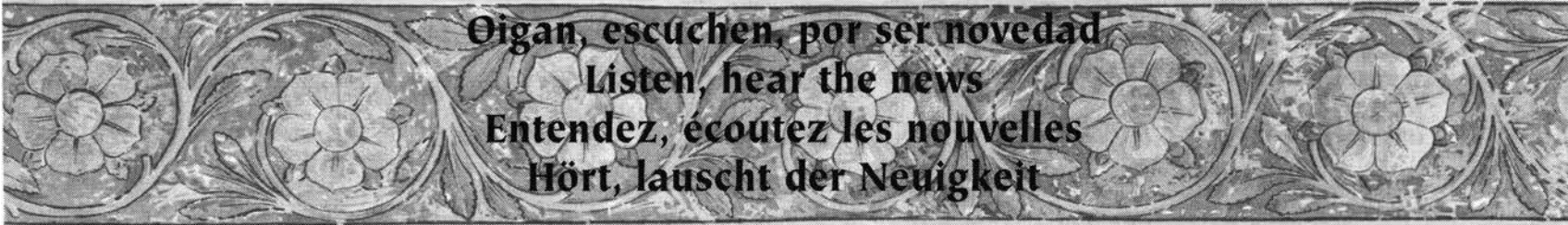
parfait entre texte et musique: les trilles sont associés avec le chant des oiseaux et les silences sont insérés dans l'expression musicale pour accentuer les soupirs de l'amant, pour montrer que deux exemples évidents.



Eins der wenigen Beispiele profaner Musik, die in unseren kolonialen Archiven überleben, ist dieser weltliche Solo-Gesang, welches aus dem Kloster der Trinitariernonnen in Puebla stammt. Der Begriff *Solo* diente im 17. und 18. Jahrhundert dazu, ein nicht polyphonisches Weihnachtslied zu kennzeichnen, mit anderen Worten, eine Monodie von einem Generalbaß begleitet, wo sich der Refrain mit den entsprechenden Strophen abwechselt. Er fand wahrscheinlich seinen Platz beim Theater, welches in jenen Jahrhunderten üblicherweise bei den Nonnenklöstern aufgeführt wurde. Der Text ist eine Art Liebesklage, ganz im Tonfall der Dramen und Gedichte, die im Goldenen Jahrhundert geschrieben wurden und uns auf Autoren wie, Lope de Vega, oder Calderón de la Barca verweisen.

Auf den Autor der Musik gibt es nicht mehr Hinweise als die, die auf dem Deckblatt des in der Sánchez Garza Sammlung aufbewahrten Manuskripts stehen: „*Sólo humano Zagales oyd las ansias mías/Del Mtro. Abate de Rusuil..para de gusman lo copio ___/ y se lo dio a Joseph Curiel*” (Weltlicher Solo-Gesang, Hirten erhört mein Begehren/vom Meister Abat von Rusuil...für den Gusman es kopierte___/und er hat es Joseph Curiel gegeben). Aber jener Abat de Rusi war ein Kenner der Musikrethorik seiner Zeit und er macht es uns deutlich, wenn er eine enge Beziehung zwischen Text und klanglichen Mitteln erzeugt: die Triller assoziieren das Zwitschern der Vögel, das zwischen musikalische Sätze eingeschobene Schweigen unterstreicht die Seufzer des Geliebten, um nur zwei besonders notorische Beispiele zu erwähnen.





Oigan, escuchen, por ser novedad
Listen, hear the news
Entendez, écoutez les nouvelles
Hört, lauscht der Neuigkeit

*Solo al Santísimo Sacramento
Solo song for the Holy Sacrament
Solo pour le Sacre Sacrement
Solo für das Heilige Sakrament*

Mtro. Dn. Simón Martínez

ESTRIBILLO:
Oigan, escuchen,
por ser novedad
una zagaleja
que con pregonar
misteriosamente
con voz tan sonora
suave y cadente
se ha de llevar
aunque vende las
flores hermosas

la palma inmortal,
Oíd, escuchad
quieren hierbas y flores
para ese cristal.

COPLAS:
1. Yo soy la zagala,
que de mi lugar
a la corte vengo
sólo a pregonar.
Quieren hierbas...

2. Esa flor hermosa
que está en el cristal
fue encarnada rosa
y azucena es ya.
Quieren hierbas...

3. El cárdeno lirio
clavel celestial
a su planta puso
el ciprés fatal.
Quieren hierbas...

4. El suave tomillo
oloroso arrayán
son hierbas y flores
de su navidad.
Quieren hierbas...

5. Romero florido
que medicinal
es su quinta esencia
otra especie ya
Quieren hierbas...

6. Muchas flores gasta
que en lo literal
dice cada hoja
su grande piedad
Quieren hierbas...

7. Y con esto a Dios
que voy a entregar
castas flores puras
para vuestro altar.
Quieren hierbas...



He aquí una brillante pieza, de ritmo ágil y fluida melodía que se mantiene en el estilo de las tonadas humanas o divinas del siglo XVII, compuesta por Don Simón Martínez Ochoa, quien fue maestro de capilla de la catedral de Astorga en el año 1714, año en que pretendió el magisterio de capilla de la de Avila, puesto que no obtuvo, ya que en 1716 aún seguía en Astorga donde tomó parte en la querrela contra

el compositor Francisco Valls acerca de la misa *Scala Aretina*. Es éste uno de los muchos músicos españoles cuya obra se conoció más allá de las fronteras ibéricas.

El manuscrito, proviene del convento de la Santísima Trinidad de Puebla, sugiere que fue usado en otras festividades distintas a la del Santísimo Sacramento por la agregación de unos textos en el estribillo que aluden al *Corpus Christi* (*quieren yerbas y flores para nuestro altar*) y a la fiesta de San Juan (*quieren yerbas y flores del señor San Juan*). Como es usual en este género de música, se trata de un villancico para voz sola en el que el estribillo alterna con 7 coplas.



This is a brilliant piece, with agile rhythm and flowing melody very much in style with the sacred and secular tonadas of the XVII century, it was composed by Don Simón Martínez Ochoa, who was chapel master at Astorga's Cathedral in 1714, year in which he sought the same position at Avila, a job he didn't obtain, since by 1716 he was still in Astorga, where he took part in the query against Francisco Valls, about the mass *Scala Aretina*. He is one of the many Spanish musicians whose work was known beyond the Iberian borders.

The manuscript, comes again from the convent of the Sacred Trinity in Puebla, it must have been so popular that it was also sung in other festivities besides that of the Holy Sacrament, for some texts were added in the refrain, that which to *Corpus Christi* (they want herbs and flowers for our altar) and others to San Juan's feast day (they want herbs and flowers for San Juan).

English translation: Nelissa Caram



Un morceau brillant composé par Don Simón Martínez Ochoa, un rythme agile et une mélodie fluide, lui donnent le style des tonadas sacrées et profanes du XVIIème siècle. Don Simón était maître de

chapelle à la Cathédrale d'Astorga en 1714, année dans laquelle il a échoué le concours d'opposition pour la même position à Avila. Il est un des musiciens espagnols dont leurs travaux ont été connus au-delà de la péninsule Iberique.

L'oeuvre sûrement était très populaire, puisqu'elle a été chantée aussi dans d'autres festivités hors celle du Sacre Sacrement, car, on a ajouté des textes pour Corpus Christi (ils veulent des herbes et des fleurs pour notre autel) et aussi pour le jour de la fête de San Juan (ils veulent herbes et fleurs pour Maître San Juan).

Version française: Nelissa Caram

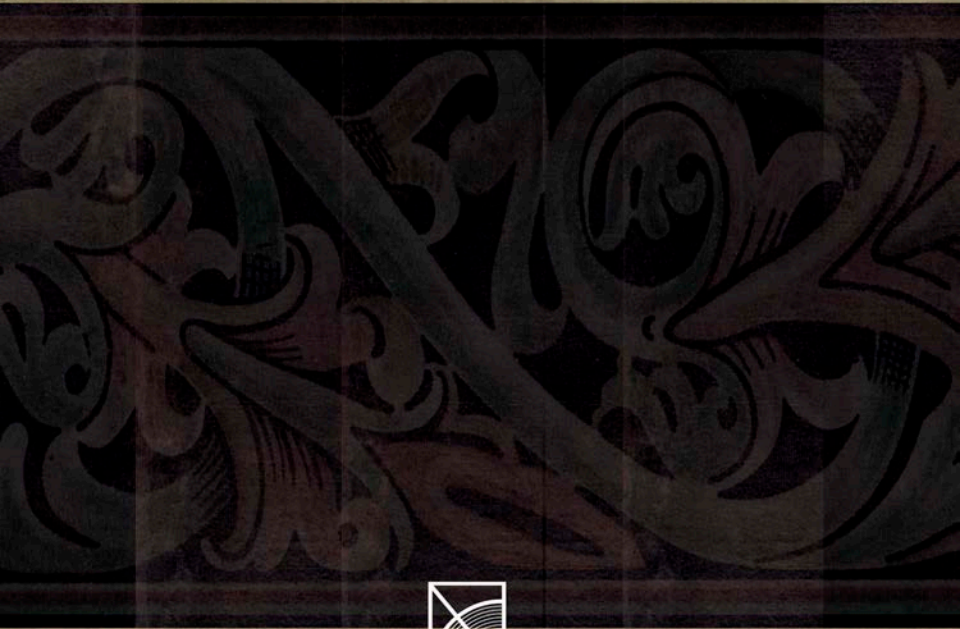


Hier befinden wir uns vor einem brillanten Stück mit lebhaftem Rythmus und flüssiger Melodie, welches sich im Stil der weltlichen und geistlichen Gesänge des 17. Jahrhunderts bewegt und von Don Simón Martínez Ochoa komponiert wurde, der 1714 Kapellmeister an der Kathedrale von Astora war, dem gleichen Jahr, in dem er sich für das Lehramt an der Kapelle von Avila bewarb, welches er aber nicht erhielt, denn 1716 befand er sich immer noch in Astora, wo er an der Querele gegen den Komponisten Francisco Valls wegen der Scala Aretina Messe teilnahm. Er ist einer der vielen spanischen Komponisten, deren Werke über die spanischen Grenzen hinaus bekannt wurden.

Das Manuskript stammt aus dem Kloster der Santísima Trinidad in Puebla und legt nahe, daß es bei Feierlichkeiten benutzt wurde, die sich von denen des Santísimo Sacramento durch die Aufnahme von einigen Texten in den Refrains mit Anspielung auf Corpus Christi (sie wollen Kräuter und Blumen für unseren Altar) und auf die Feier von San Juan (sie wollen Kräuter und Blumen des Herrn San Juan) unterscheiden. Wie üblich bei diesem Musikgenre, handelt es sich um ein Weihnachtslied für Solo-Stimme, bei dem sich der Refrain mit 7 Strophen abwechselt.

Übersetzung aus dem Spanischen: Ortolf Karla

©1997 URTEXT, S.A. DE C.V. © Martha Molinar
La marca URTEXT Digital Classics y el logotipo  son marcas registradas por URTEXT, S.A. de C.V.



URTEXT
DIGITAL CLASSICS

UMA 2009

