

The background of the entire image is a classical painting. It depicts a woman with dark hair, looking upwards and to the right with a contemplative expression. She is shown from the chest up, wearing a dark garment. Above her, several cherubs (putti) are visible, some looking towards her. The lighting is dramatic, with strong highlights and deep shadows, characteristic of Baroque or Rococo art.

*Aires del*

*aires del virreinato ll*

*Virreinato*

*Martha Molinar, soprano*



## AIRES DEL VIRREINATO II

IGNACIO JERUSALEM Y STELLA

1. El viento, airado, brama 5:28

*Aria*

2. Vierte blandamente 4:52

*Villancico para la navidad*

3. Amplius lava me (salmo 50:4) 9:11

*Verso a solo de tiple*

4. Lamentaciones para el Jueves Santo 10:14

*Andante, andante vivo, andante*

TOMÁS OCHANDO

5. Parece mihi 8:31

*Lección primera de la vigilia de difuntos*

JUAN BAUTISTA DEL ÁGUILA

6. Responsorio 8º de los maitines de San Pedro 13:23

*Quem dicent homines (San Mateo 16:13ss)*

Tiempo Total 51:51



## Aritistas Invitados

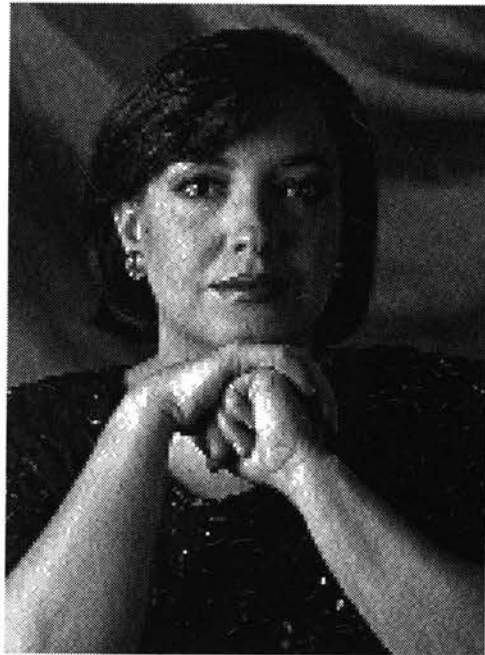
Vladimir Tokarev  
Manuel Lozano  
Verónica Medina  
Luis Sergio Hernández  
Fabiola Flores  
Valeria Thierry  
Patrick Florentinus  
Dante Hernández  
Ma. Esther García  
Ma. Eugenia Solorio  
James Ready  
Francisco López  
Marcia Yount  
Adrian Desmoyne  
Michael Baker

Gabriela Thierry  
José Suárez  
Juan Ignacio Corpus

Violín I  
Violín I  
Violín II  
Violín II  
Violoncello  
Contrabajo  
Corno I  
Corno II  
Flauta I  
Flauta II  
Trompeta I  
Trompeta II  
Oboe I  
Oboe II  
Timbales  
  
Soprano II en "Lamentaciones"  
Clavecín y órgano positivo  
Dirección



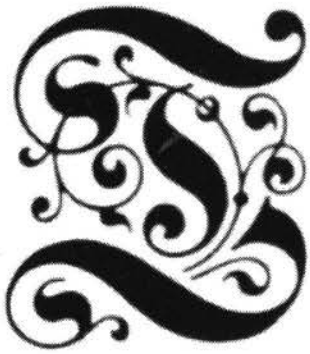
Juan Cordero 1822-1884  
Magdalena penitente  
s/f, óleo sobre tela  
(copia de Guido Reni)  
140 x 110 cm.  
Colección Guillermo Díaz



Una vez más hemos tenido el privilegio de realizar otro maravilloso proyecto de grabación de música colonial mexicana para tiple solo o soprano, y conjunto instrumental. Esta vez también como antes, me he sorprendido muy gratamente ante las grandes sorpresas que encontramos, tanto en la belleza de las obras rescatadas, como el descubrimiento de compositores que hasta ahora no se conocían, y de los cuales deseamos saber más en el futuro. Ojalá, que como nuestro primer volumen de "*Aires del Virreinato*", este segundo CD lo disfruten tanto como yo.

*Martha Molinar*

## *Aires del Virreinato II*



odas las obras de este disco se presentan aquí en primera grabación mundial, y probablemente se escuchan por primera vez desde tiempos de la Colonia; dos de los compositores representados eran desconocidos hasta ahora. Parecería que los músicos mexicanos debieran sentirse avergonzados al reflexionar sobre los siglos de abandono que han transcurrido desde los días del florecimiento musical durante el siglo XVIII. Ocurrieron dos edades de oro en la música durante la Colonia; una de ellas, en la primera mitad del siglo XVII, se caracterizó por una orientación más aristocrática. Estos fueron los puntos culminantes de dos siglos de intensa actividad musical que duró desde los primeros años del siglo XVII hasta unos diez años después de la expulsión de los jesuitas en 1762.

Los Borbones fueron la causa principal de la decadencia de toda esta opulencia musical, por su insistencia en concentrar todo el poder y toda la riqueza en Madrid. Los Borbones expulsaron a los jesuitas como una amenaza a su autoridad, confiscaron las cajas de comunidad (reservas financieras en las “Republicas Indias” que servían como protección contra hambrunas y epidemias) y cancelaron de los presupuestos eclesiásticos las partidas que hasta entonces habían financiado generosamente las actividades musicales. El historiador Jean Meyer ha escrito: “*Por esta razón hubo un Morelos y un Hidalgo*”, refiriéndose a los dos curas que iniciaron la guerra mexicana de independencia. La música de este disco se refiere a la culminación del segundo período de florecimiento musical en el México colonial.

Ignacio Jerusalem y Stella ya es conocido por los musicólogos y los melómanos, y se han realizado ya varias grabaciones de sus obras. Nació en 1707 en Lecce, en el reino de Nápoles, donde su padre



era maestro de capilla en la catedral local, de filiación jesuita. Es probable que haya estudiado en uno de los cuatro conservatorios que había entonces en la ciudad de Nápoles. En 1742 se hallaba en Madrid cuando José Cárdenas, el administrador del Real y General Hospital de Indias en la Ciudad de México, llegó para contratar a unos veinte artistas para el Coliseo de México, uno de los dos teatros principales de aquel tiempo en México.

Jerusalem llegó a la Nueva España ya casado, con hijos, un hombre de 35 años; en ello estriban los misterios que rodean su personalidad como compositor. ¿Cómo es que un hombre de su edad fue capaz de adaptar perfectamente sus estilos musicales al medio mexicano? ¿Su estilo es totalmente mexicano! A su llegada a México, de inmediato se incorporó a la capilla de la Catedral, pero no fue sino hasta 1749 que asumió un internado, y al año siguiente participó en una oposición para el puesto de maestro de capilla. Jerusalem ganó la oposición, aunque no sin algunos comentarios adversos. Un canónigo expresó la opinión de que Jerusalem era el único músico teatral en acceder a un puesto semejante en toda la cristiandad. (El canónigo estaba equivocado, puesto que el padre de Jerusalem había estado en una situación similar en Lecce). Por un lado, Jerusalem era dado a la vida disipada, pero por el otro era considerado como un milagro musical, y se decía que estaba a la altura del maestro de capilla del rey de España. Me parece que, considerando las obras que sobreviven en los archivos musicales de la Catedral, los elogios son más que justificados. A su muerte en 1769, la capellanía de la Catedral adquirió los manuscritos de sus obras que se hallaban en poder de su viuda. Hoy en día, existen más de 220 manuscritos suyos en los archivos de la Catedral Metropolitana de



la Ciudad de México, y todos ellos parecen ser de la misma alta calidad.

Para la transcripción de sus obras, a la fecha he transcrito más de 80, he seguido en general la versión representada en sus copias de mano autógrafas (es decir, las versiones originales de las piezas) porque los copistas de la capellanía cometieron frecuentes errores. Estas copias son tan diminutas, a una escala que parecería imposible trabajar con plumas de ganso, que en general es más fácil trabajar con copias en microfilme que con los originales. Hay algunos problemas en su lectura, siendo el más común la distinción entre sostenidos y naturales; y las alteraciones se mantienen de un compás al siguiente, sucesivamente, a menos que sean canceladas. La obsesión de Jerusalem con las arcadas es también singular.

*Las dos arias de Jerusalem* aquí grabadas muestran una idiosincrasia común en sus composiciones: la sección contrastante del *da capo* es muy corta. Esto parece ir de la mano con el estilo superflorido que yo caracterizaría como churrigueresco, por su evidente paralelismo con fachadas de iglesia y altares que son representativos de ese período en la Nueva España.

En la estructura de estas arias hay pocas repeticiones literales, y éstas son casi siempre variadas. Jerusalem unifica sus obras a través de *mini-motivos* característicos y progresiones armónicas en un modo tal que, en ocasiones, parece recordar algunas prácticas del Beethoven tardío. Su estilo no es barroco, ya que sus manuscritos muestran una obsesión con la dinámica -en algunos casos con dos indicaciones por compás- e incluyen en ciertos casos indicaciones de crescendo y diminuendo.





En general, las partes de violín y los solos vocales son técnicamente muy exigentes. Jerusalem es capaz de escribir fugatos, pero en general la textura es armónica y no polifónica. ¿Podría ser ésto un estilo rococó mexicano?

Es así que ante la audición de estas dos arias de Navidad nos encontramos cara a cara con toda la exuberancia y esplendor de la ciudad de México-Tenochtitlan en aquella época; la Ciudad de los Palacios, como se referían a ella los viajeros del momento. Podemos visualizar las pantomimas con el Niño Jesús en un pesebre y los ángeles cantando estas arias.

*Amplius lava me*, de naturaleza más reservada, aún muestra el mismo estilo churrigueresco; Lávame por entero de mis pecados (las traducciones del latín provienen de la Biblia del Rey Jacobo). La parte vocal es aquí especialmente virtuosa, y el da capo se presta naturalmente a las florituras (en especial, a los ornamentos improvisados).

La serie de *Lamentaciones para el Jueves Santo*, un dúo, es singularmente emotiva. La segunda sección, con la indicación de tempo de *Andante vivo*, es muy diferente a la usual concepción lúgubre de los contemporáneos de Jerusalem, pero la tristeza subyacente aún se expresa en la textura usual de notas repetidas, así como en líneas melódicas expresivas y una complejidad armónica general.

Las obras de Ochando y Del Águila son estrenos, tanto de las obras como de los compositores. El estilo del *Parce mihi* de Ochando parece estar relacionado a las obras de Jerusalem, aunque las partes



de violín son menos virtuosas, de un brillo contenido. El texto en latín es de gran impacto y la música no lo es menos. Si las partes de violín carecen de virtuosismo, la parte vocal lo compensa con creces. Sabemos muy poco sobre Tomás Ochando. Tenemos información en el sentido de que fue inicialmente organista en la Catedral de Valladolid (hoy Morelia) y subsecuentemente pasó de ahí al puesto de maestro de capilla en la Catedral de Guadalajara. No tenemos sus fechas, pero suponemos que fue un poco posterior a Jerusalem.

El *Responsorio de Del Águila* es todo un logro. Es casi un triple concierto para tiple (soprano, de una coloratura muy aguda), órgano y orquesta. El tema inicial es presentado primero por la orquesta, después por el órgano y finalmente por la voz. Como es el caso en todas las obras presentadas en este disco, hay un virtuosismo muy marcado; aquí, en lo que se refiere a la tesitura, la voz asciende en dos ocasiones a un re agudo. Este es un rango vocal reservado a muy pocas sopranos coloratura. Parecería probable que la voz empleada originalmente fue la de un castrato, tanto en ésta como en otras de las obras de este disco.

No sabemos casi nada respecto a Del Águila. El manuscrito del *Magnificat a dúo* de Jerusalem, ya grabado anteriormente, lleva la inscripción: "*Del uso de Don Juan del Águila*". Aparte del presente Responsorio, que lleva la fecha de 1781, hay una Misa de Requiem fechada en 1785 en los archivos de la Catedral, así como una misa de Francisco Javier García, Españolito, donada por él mismo a la capilla.

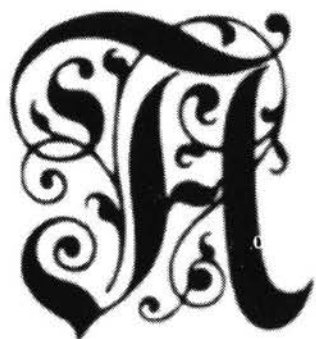


Queda para futuros investigadores la revelación acerca de la persona de este compositor de tan singular genio. Su estilo es clásico, el primero que hemos podido localizar entre las obras del siglo XVIII aunque, más recientemente, otra obra de otro autor en la misma vena ha salido a la luz. Parecería que el estilo clásico fue conocido y empleado durante el período colonial tardío, al contrario de lo que previamente se pensaba.

Thomas Stanford

(Traducción: J.A. Brennan)

## *Aires del Virreinato II*



All of the works presented on this disc are world premiers, probably heard here for the first time since the Mexican Colonial Period, and two of the composers represented have been unknown up to now. It would seem as if Mexican musicians ought to feel embarrassed upon reflection, taking into account the centuries of neglect that have transpired since the days of musical flowering here in the 18th century. There were two Golden Ages of music during the Colony.- one in the early-to-mid 17th. century, was of a more aristocratic bent. These were the high points of two centuries of intense musical activity that lasted from the first years of the seventeen hundreds up to some ten years after the expulsion of the Jesuits in 1762.

The Bourbons were the central cause of the decline in all of this musical opulence, with their insistence upon the concentration of power and wealth in Madrid. They expelled the Jesuits as a threat to their authority, confiscated the *cajas de comunidad* (=financial reserves in the 'Indian Republics' that had served as hedges against famine and epidemics), and removed the line in the church budgets that had liberally financed musical activity. The historian, Jean Meyer, has written: '*For this reason there was a Morelos and an Hidalgo*'; referring to the two clerics who initiated the Mexican War of Independence. The music of the present disc pertains to the culmination of the second period of flowering. Ignacio Jerusalem y Stella is already known to musical scholars and connoisseurs, and a number of recordings of his works have been issued. He was born in 1707 in Lecce, in the kingdom of Naples, where his father was chapel master in the local cathedral, which was Jesuit.



It is likely that he studied in one of the four conservatories that were then active in the City of Naples. In 1742 he was in Madrid when José Cárdenas, the administrator of the Royal and General Hospital of the Indians in Mexico City, arrived to contract some twenty artists for the Coliseo de México, one of the two principal theaters active in Mexico at the time.

Jerusalem arrived in New Spain (i. e. Mexico) already married, with children, a man of 35 years of age. Herein lies one of the mysteries surrounding his character as a composer. How is it that a man in his mature years was able to adjust his musical styles perfectly to the Mexican milieu? His style seems perfectly Mexican!

Immediately upon his arrival in Mexico, he became active in the capilla of the Cathedral, but it was not until 1749 that he assumed an internship and the following year entered an opposition for the post of chapel master. He won the opposition, though not without some adverse commentary. One canon expressed the view that he was surely the only theatrical musician in Christendom to hold such a post. (The canon was mistaken, for Jerusalem's own father had been in like situation in Lecce). On the one hand, Jerusalem was given to a life of debauchery, but, on the other, he was considered "a musical miracle"; and it was said that he was more than the equal of the chapel master of the king of Spain. It seems to me that taking into account the works that survive in the music archives of the Cathedral, the eulogies were well in order. Upon his death in 1769, the Cathedral chapter purchased the manuscripts of his works in the possession of his widow. Today, there are more than 220 manuscripts in Mexico City's Cathedral archives, all of which seem to attest to the same high quality.



For the transcriptions of his works – I have, to date, transcribed more than 80 -, I have generally followed the version represented in his autograph copias de mano (i.e. rough scores, - the original versions of the works), because the chapter's copyists err with frequency. These are of such diminutive size - on a scale that might seem impossible with a quill pen that generally the microfilm copies are easier to work with than the originals. There are few problems upon reading them, the most common being the differentiation between sharps and naturals; and the accidentals carry over from one measure to the next, successively, unless cancelled. Jerusalem's obsession with bowing is singular.

His *two arias* presented here display a common idiosyncrasy in his compositions: the contrasting section of the da capo form is very short. This seems to go hand in hand with the super-florid style, which I would characterize as Churrigueresque, for its evident parallelism with altars and church façades that are representative of the period in New Spain.

In the structure of these, there are few literal repetitions, these being almost always varied. Jerusalem unifies his works by means of characteristic mini-motives and harmonic progressions, in a way that, at times, seems almost reminiscent of the later practices of Beethoven. His style is not exactly Baroque, since his manuscripts display an obsession with dynamics - in some cases, with two indications per measure -, and sometimes including crescendos and diminuendos. Generally, the violin parts and vocal solos are very demanding, technically. He is capable of writing fugatos, but in the main body the texture is harmonic, not polyphonic. Could this style be "Mexican rococo"?



So it is that, upon hearing these two Christmas arias, we are face to face with all of the exuberance and splendor of the City of Mexico-Tenochtitlan of the period. “The City of the Palaces; as it was referred by travelers of the day. We can visualize pantomimes, with the Christ Child in a manger and angels singing these arias.

*Amplius lava me*, of a more reserved nature, even so, still displays the same Churrigeresque style: “Cleanse me entirely of my sins” (The Latin translations derive from the King James Bible.) The voice part here is singularly virtuosic, and the da capo is a natural for fioraturas (especially, improvised ornaments).

The set of *Lamentations for Holy Thursday*, a duo, is of singular poignancy. The second section, with the tempo indication of *Andante vivo*, is very different from the usual lugubrious conception of Jerusalem’s contemporaries, but its underlying sadness is still expressed in the usual repeated note texture, as in expressive melodic lines and general harmonic complexity.

The works of Ochando and Del Aguila are premiers of composer as well as works. The style of the *Parce mihi* of the former seems related in style to the works of Jerusalem, although the violin parts are less virtuoso and of muted brilliance. The Latin text is of great impact, and the music no less. If the violin parts are not virtuosic, the voice part compensates with a vengeance.



Regarding Tomas Ochando we know little. We have information that he was initially organist at the Cathedral of Valladolid (now Morelia), and subsequently passed from there to the post of chapel master at the Guadalajara Cathedral. We do not have his dates, but presume that he was somewhat posterior to Jerusalem.

The *Responsory of Del Aguila* is an accomplishment. It is almost a triple concerto for tiple (soprano, a very high coloratura, here), organ and orchestra. The opening theme is presented first in the orchestra, then in the organ, and finally by the voice. As is the case with all of the works present on this disc, there is a marked virtuosity, and here, especially as to tessitura, the voice ascending twice to a high D!. This is a voice range reserved for few coloratura sopranos. It would seem probable that the voice employed originally have been that of a castrato, here, as well as in some of the other works on the present disc.

Regarding Del Aguila we know next to nothing. The manuscript of the Magnificat a dúo by Jerusalem, recorded elsewhere, bears the inscription: “del uso de Don Juan del Aguila” (of the use of Don Juan Del Aguila). Apart from the present Responsory, which bears the date of 1781, there is a Requiem Mass dated 1785 in the Cathedral archives, as well as a mass by Francisco Javier García, Españolito, that he donated to the Capilla. It remains for future researchers the revelation as to the person of this composer of such singular genius.





His style is classical, the first such that we have been able to locate among works of the 18th century, though, more recently, a work by another author in the same vein has come to light. It would appear that a Classical style was known and employed during the late colonial period, to the contrary of what had previously been thought.

Thomas Stanford

## Aires del Virreinato II



outes les œuvres de ce disque sont présentées pour la première fois au monde en enregistrement, et c'est probablement aussi la première fois qu'on a l'occasion de les écouter depuis l'époque de la colonisation ; deux des compositeurs représentés ici étaient inconnus jusqu'à maintenant. Il semble que les musiciens mexicains devraient se sentir honteux en réfléchissant sur les siècles d'abandon qui ont passé depuis les jours d'épanouissement musical du XVIIe siècle. La musique de l'époque de la colonie a connu deux époques d'or; l'une d'elles, au milieu du XVIIe, se caractérisa par une orientation plus aristocratique. Ce furent les points culminants de deux siècles de l'intense activité musicale qui dura depuis les premières années du XVIIe jusqu'à une dizaine d'année après l'expulsion des Jésuites en 1762. Les Bourbons furent la cause principale de la décadence de toute cette opulence musicale, de par leur insistance à centraliser tout le pouvoir et la richesse à Madrid. Les Bourbons expulsèrent les Jésuites comme une menace à leur autorité. Ils confisquèrent les caisses de communautés (réserves financières des Républiques Indiennes qui servait de protection contre les famines et les épidémies) et supprimèrent du budget ecclésiastique les financements qui jusqu'alors avaient été destinés généreusement aux activités musicales. L'historien Jean Meyer a écrit : "*Pour cette raison, il y eut un Morelos et un Hidalgo*", faisant référence aux deux prêtres qui furent à l'origine de la guerre mexicaine d'indépendance. La musique de ce disque se réfère à l'apogée de la seconde période d'effervescence musicale du Mexique colonial.

Ignacio Jerusalem y Stella est déjà connu des musiciens et des mélomanes, et ses œuvres ont été enregistrées à plusieurs reprises. Il naquit en 1707 à Lecce dans le royaume de Naples, où son père



était maître de chapelle dans la cathédrale locale, de filiation jésuite.

Il est probable qu'il ait étudié dans l'un des quatre conservatoires qu'il y avait à l'époque dans la ville de Naples. En 1742, il se trouvait à Madrid lorsque José Cardenas, l'administrateur du Royal et Général Hôpital des Indes de la ville de Mexico, vint à embaucher une vingtaine d'artistes pour le Colisée de Mexico, l'un des deux principaux théâtres de ce temps à Mexico.

Jerusalem arriva à la nouvelle Espagne avec femme et enfants, à l'âge de 35 ans; en cela résident les mystères qui entourent sa personnalité comme compositeur. Comment est il possible qu'un homme de son âge ait pu adapter parfaitement ses styles musicaux au milieu mexicain? Son style est totalement mexicain! A son arrivée à la ville de Mexico, il s'incorpora immédiatement à la chapelle de la cathédrale mais ce ne fut qu'en 1749 qu'il prit la direction d'un internat et, l'année d'après, il participa à un concours pour le poste de maître de chapelle. Jerusalem gagna le concours, non sans quelques commentaires adverses. Un membre de la communauté religieuse affirma que Jerusalem était le seul musicien théâtral à accéder à un tel poste dans toute l'histoire du christianisme. (le religieux se trompait, vu que le père de Jerusalem avait été dans une situation similaire à Lecce). D'un côté, Jerusalem menait une vie dissipée mais de l'autre, il était considéré comme un "miracle musical", et on disait de lui qu'il était à la hauteur du maître de chapelle du roi d'Espagne. Il me semble que, si l'on en considère les œuvres qui survivent dans les archives musicales de la cathédrale, les éloges sont plus que justifiées. A sa mort, en 1769, la chapellerie de la cathédrale acquit les manuscrits de ses œuvres qui se trouvaient en pouvoir de sa veuve.





Aujourd'hui, existent plus de 220 de ses manuscrits dans les archives de la Cathédrale Métropolitaine de la Ville de Mexico. Et tous semblent être de la même qualité.

Pour la transcription de ses œuvres – j'en ai transcrit aujourd'hui plus de 80- J'ai respecté généralement la version représentée dans ses copies manuscrites (C'est à dire les versions originales des morceaux) parce que les copistes de la chapellerie commettaient de fréquentes erreurs. Ces copies sont si petitement écrites, à une échelle presque inimaginable à la plume d'oie, que d'une manière générale, il est plus facile de travailler avec des copies en microfilm qu'avec les originaux. Il y a quelques problèmes pour les lire, notamment pour faire la distinction entre les dièses et les naturels ; et les altérations se maintiennent d'une mesure à l'autre, successivement, à moins qu'elles ne s'annulent. L'obsession de Jerusalem pour les archets est, elle aussi, singulière.

*Les deux arias de Jerusalem* ici enregistrées montrent un trait commun dans leurs compositions. La section contrastante du *da capo* est très courte. Ceci paraît s'accompagner du style super fleuri que je qualifierais de churrigueresco, pour son parallélisme évident avec des façades d'église et des autels qui sont représentatifs de cette période à la Nouvelle Espagne. Dans la structure de ces Arias il y a peu de répétitions littérales et celles-ci sont presque toujours variées. Jerusalem unifie ses œuvres à travers de *mini-motifs* caractéristiques et de progressions harmoniques d'un tel mode qu'elles rappellent parfois certaines pratiques de Beethoven à la fin de sa vie. Son style n'est pas proprement baroque puisque ses écrits montrent une obsession pour la dynamique - dans certains cas avec deux indications pour



mesure - et incluent dans certains cas des indications de crescendo et diminuendo. En général, les parties pour violon et les solos vocaux sont techniquement très exigeants. Jerusalem est capable d'écrire fugatos, mais en général la texture est harmonique et non polyphonique. Cela pourrait-il être un style rococo mexicain ?

C'est ainsi qu'à l'écoute de ces deux arias de Noël, nous nous retrouvons face à face avec toute l'exubérance et la splendeur de la ville de Mexico-Tenochtitlan de cette époque ; la ville des palaces, comme disaient les voyageurs de ce moment. Nous pouvons visualiser les pantomimes avec l'enfant Jésus dans une crèche et les anges chantant ces arias.

*Amplius lava me*, de nature plus réservée, offre à nouveau le même style rococo ; Lave-moi complètement de mes péchés (les traductions du latin proviennent de la bible du roi Jacob). La partie vocale est ici spécialement virtuose, et le da capo se prête naturellement aux fioritures (spécialement aux ornements improvisés).

La série de *Lamentaciones para el Jueves Santo* (Lamentations pour le Jeudi Saint) est très émotive. La deuxième partie, avec l'indication de tempo de Andante vivo, est très différente de l'habituelle conception lugubre des contemporains de Jerusalem, mais la tristesse sous jacente s'exprime encore dans la texture usuelle de notes répétées, ainsi que dans des lignes mélodiques expressives et dans une complexité harmonique générale.



Les œuvres de Ochando et de Del Águila sont des créations, tant des œuvres elles-mêmes que des compositeurs. Le style du *Parce Mihi* de Ochando paraît être en relation avec les œuvres de Jerusalem, même si les parties au violon sont moins virtuoses, d'une brillance contenue. Le texte en latin est impactant et la musique ne l'est pas moins. Si les parties pour violon sont dénuées de virtuosité, les parties chantées les compensent amplement.

Nous ne savons que très peu de Tomas Ochando. Nous savons qu'il fut, au début, organiste à la cathédrale de Valladolid (aujourd'hui Morelia) et qu'ensuite, il fut maestro de chapelle à la cathédrale de Guadalajara. Nous ignorons la date mais supposons que ce fut peu après Jerusalem.

Le *Responsorio* de Del Águila est une prouesse. C'est pratiquement un triple concerto pour tiple (soprano de tessiture très aigüe), orgue et orchestre. Le thème initial est présenté d'abord par l'orchestre, puis par l'orgue et finalement par la voix. Comme c'est le cas de toutes les œuvres présentées dans ce disque, il y a une grande virtuosité; ici, pour ce qui est de la tessiture, la voix grimpe par deux fois jusqu'au ré aigu. C'est un niveau vocal réservé à très peu de sopranos. Il paraît probable que la voix employée originalement fut celle d'un castrat, tant pour celle-ci que pour toutes les œuvres de ce disque.

Nous ne savons pratiquement rien au sujet de Del Águila. Le manuscrit du *Magnificat a dúo* de Jerusalem, déjà enregistré antérieurement, porte l'inscription: "De l'usage de Don Juan del Águila". A part le présent Responsorio, qui porte la date de 1781, il y a une messe de Requiem datée de 1785 dans les archives de la cathédrale, ainsi qu'une messe de Francisco Javier García, Españoletto, donné



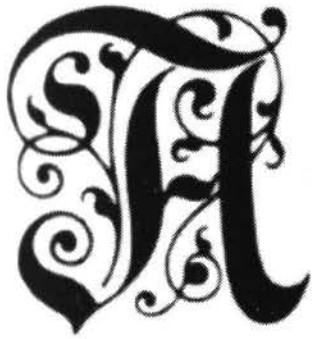


par lui-même à la chapelle. Il reste beaucoup à découvrir pour de futurs chercheurs sur la personne de ce compositeur si singulièrement génial.

Son style est classique, le premier que nous ayons pu dénicher parmi les œuvres du XVIIIe encore que, plus récemment, une autre œuvre d'un autre auteur de la même veine ait été mise en lumière. On pourrait croire que le style classique fut connu et employé à la fin de la période coloniale, contrairement à ce qu'on avait pensé jusque là.

Thomas Stanford  
(Version française de Matthieu de Maximy)

## *Aires del Virreinato II*



Alle Werke dieser Platte werden weltweit zum ersten Mal als Aufzeichnung vorgestellt und möglicherweise hört man sie zum ersten Mal seit der Kolonialzeit. Zwei der Komponisten waren bisher unbekannt. Es scheint, als sollten sich die mexikanischen Musiker nach einer Reflexion über die Jahrhunderte von Vernachlässigung, die seit den Tagen der musikalischen Blüte während des 18. Jahrhunderts vorübergezogen sind, beschämt fühlen. Es hat während der Kolonialzeit zwei goldene Epochen gegeben. Eine, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, charakterisierte sich durch eine eher aristokratische Orientierung. Dies waren die Höhepunkte zwei Jahrhunderte intensiven Musikschaftens, welches seit den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts bis zehn Jahre nach der Ausweisung der Jesuiten im Jahre 1762 andauerte.

Der Hauptursache für die Dekadenz all dieser Musikfülle waren, wegen ihres Drangs alle Macht und allen Reichtum in Madrid zu konzentrieren, die Bourbonen. Sie wiesen die Jesuiten aus, weil sie sie als eine Bedrohung ihrer Autorität ansahen, sie beschlagnahmten die Gemeindegassen (Finanzreserven in den "Indianischen Republiken", die zum Schutz vor Hungersnot und Epidemien dienten) und strichen aus den kirchlichen Haushalten die Posten, die bis dahin das Musikwesen reichlich finanziert hatten. Der Historiker Jean Meyer hat geschrieben: "*Aus diesem Grund gab es einen Morelos und einen Hidalgo*", wobei er sich auf zwei mexikanische Priester bezieht, die den mexikanischen Unabhängigkeitskrieg begannen. Die Musik dieser Platte beschreibt den Höhepunkt der zweiten Epoche der Musikblüte im kolonialen Mexiko.







Ignacio Jerusalem y Stella ist den Musikwissenschaftlern und Musikliebhabern schon bekannt und es gibt mehrere Aufzeichnungen seiner Werke. Er wurde 1707 in Lecce, im Königtum Neapel geboren, wo sein Vater, Mitglied der Jesuiten, Kapellmeister an der örtlichen Kathedrale war. Sehr wahrscheinlich hat er an einem der damaligen vier Konservatorien in Neapel studiert. 1742 hielt er sich in Madrid auf, als José Cárdenas, Verwalter des Königlichen General Hospitals der Indias in Mexiko-Stadt, zwanzig Künstler für das Kolliseum in Mexiko, eins der beiden wichtigsten Theater jener Zeit in Mexiko, unter Vertrag nahm.

Jerusalem kam im Alter von 35 Jahren und als Familienvater nach Neu-Spanien und darin bestehen die Rätsel um seine Person als Komponist. Wieschaffte es ein Mann seines Alters seine Musikstile perfekt dem mexikanischen Milieu anzupassen? Sein Stil ist absolut mexikanisch! Bei seiner Ankunft in Mexiko trat er umgehend in die Kapelle der Kathedrale ein, aber erst 1749 übernahm er ein Internat und ein Jahr später nahm er an der Ausschreibung zur Stelle des Kapellmeisters teil. Jerusalem gewann die Ausschreibung, allerdings mit einigen feindlichen Kommentaren. Ein Stiftsherr war der Meinung, daß Jerusalem der einzige Theatermusiker im ganzen Christentum sei, der auf einen solchen Posten gelange. (Der Stiftsherr irrte, denn Jerusalems Vater befand sich in Lecce in einer ähnlichen Situation). Einerseits neigte Jerusalem zu einem flotten Leben, andererseits hielt man ihn für ein musikalisches Wunder und man sagte, er hätte das Niveau des spanischen Hofkapellmeisters. Die in den Musikarchiven der Kathedrale erhaltenen Werke berücksichtigend, erscheinen mir diese Belobigungen mehr als gerechtfertigt. Nach seinem Tod im Jahre 1769 erwarb die Kapellanei die Manuskripte seiner Werke, die sich im Besitz seiner Witwe befanden. Heute gibt



es von ihm mehr als 220 Manuskripte im Archiv der Kathedrale in Mexiko-Stadt und alle haben anscheinend die gleiche Qualität.

Zur Transkription seiner Werke -bis heute habe ich 80 Abschriften angefertigt- bin ich in der Regel seiner handschriftlichen Version gefolgt (mit anderen Worten, den Originalversionen der Stücke), weil die Kopierer der Kapellanei in ihren Kopien häufig Fehler machten. Diese Kopien sind so winzig, in einem Format, welches den Gebrauch von Gänsefedern fast unmöglich macht, daß es gewöhnlich leichter ist mit Kopien von Microfilm zu arbeiten, als mit den Originalen. Es gibt einige Probleme bei der Lektüre, die meisten entstehen bei der Unterscheidung von erhöhten und natürlichen Noten und diese Veränderungen werden von einem Takt zum anderen nacheinander beibehalten, es sei denn sie werden gelöscht. Jerusalems Besessenheit für Bogenstriche ist ebenfalls einzigartig.

*Die auf dieser Platte aufgezeichneten Arien von Jerusalem* enthalten alle Merkmale seiner Kompositionen: die kontrastierende Abteilung des da capo ist sehr kurz. Dies scheint aus dem Rahmen des überaus blumigen Stils zu fallen, den ich als churrigueristisch - übermäßig geschnörkelt und verwickelt - charakterisiere, wegen seiner offensichtlichen Ähnlichkeit mit den für jene Epoche in Neu-Spanien typischen Kirchenfassaden und Altären. In der Struktur seiner Arien gibt es nur wenige wörtliche Wiederholungen, sie sind fast immer variiert. Jerusalem fügt seine Werke durch charakteristische Mini-Motive und harmonische Progressionen zusammen, auf eine Art, die gele-



gentlich an die Praktiken des späten Beethovens erinnern. Sein Stil ist nicht exakt Barock, denn seine Manuskripte zeigen seine Besessenheit zur Dynamik her -manchmal mit zwei Anweisungen pro Takt - und beinhalten in gewissen Fällen Anweisungen für Krescendo und Diminuendo. Generell stellen die Geigenteile und Stimmsoli hohe technische Anforderungen. Jerusalem versteht es Fugatos zu schreiben, aber der Aufbau ist gewöhnlich harmonisch und nicht polyphon. Könnte dies etwa ein mexikanischer Rokoko-Stil sein? Die beiden Weihnachtsarien stellen uns vor die Üppigkeit und Pracht der Stadt Mexiko-Tenochtitlan in jener Epoche, die Stadt der Paläste, wie sie die damaligen Reisenden beschrieben. Wir können uns das Jesuskind in der Krippe mit dem die Arien singenden Engelschor vorstellen.

*Amplius lava me*, mit einem reservierteren Naturell, zeigt aber immer noch den churrigueristischen Stil; Wasch mich völlig rein von meinen Sünden (die Übersetzungen aus dem Latein stammen aus der Bibel des Königs Jakob). Der Stimmteil ist hier besonders virtuos und das da capo fügt sich natürlich in die Verblümungen ein ( ganz besonders in den improvisierten Verzierungen).

Die Serie der *Klagelieder für den Gründonnerstag*, ein Duett, ist einzigartig emotiv. Die zweite Sektion, mit der Anweisung *Andante Vivo*, unterscheidet sich vom bei den Zeitgenossen Jerusalems üblichen schwermütigem Konzept, doch die unterschwellige Trauer drückt sich im Aufbau mit wiederholten Noten, aber auch in ausdrucksvollen Melodielinien und einer allgemein komplexen Harmonie aus.



Die Werke von Ochando und Del Aguila sind Erstaufführungen, sowohl bezüglich der Werke, als auch der Komponisten. Ochandos Stil in *Parce mihi* scheint mit den Werken Jerusalems verwandt zu sein, obwohl die Geigenteile weniger virtuos sind, mit einer gedämpften Brillanz. Der Text in Latein und die Musik sind sehr beeindruckend. Was dem Geigenteil an Virtuosität fehlt, das gleicht der Stimmteil mehr als aus.

Wir wissen sehr wenig von Tomás Ochando. Nach unserer Information war er anfänglich Organist in der Kathedrale von Valladolid (heute Morelia) und danach Kapellmeister in der Kathedrale in Guadalajara. Wir haben keine Daten, nehmen aber an, daß es ein wenig nach Jerusalem war.

Das *Responsorium* von *Del Aguila* ist ein wahrer Genuß. Es ist fast ein dreier Konzert für Sopranstimme (Kopfstimme), Orgel und Orchester. Das Anfangsthema wird vom Orchester vorgestellt, danach folgt die Orgel und zum Schluß die Stimme. Wie bei allen Werken auf dieser Platte stoßen wir auf eine betonte Virtuosität, bezüglich der Stimmlage erreicht die Stimme zweimal ein hohes. Diese Stimmlage ist nur für sehr wenige Koloratursopranen reserviert. Möglicherweise wurde diese Stimme, sowohl in diesem, als auch in anderen Werken dieser Platte, ursprünglich von einem Kastraten gesungen.

Über Del Aguila wissen wir nur sehr wenig. Das schon vorher aufgezeichnete Manuskript des Magnificat a dúo von Jerusalem enthält die Inschrift: "Zum Gebrauch des Don Juan del Aguila".



Neben dem hier vorliegenden Responsorium von 1781 gibt es in den Domarchiven eine Requiemmesse aus dem Jahre 1785, sowie eine Messe für Francisco Javier Gracia, Españoleta, die der Kapelle gestiftet wurde. Es ist die Aufgabe zukünftiger Forscher, mehr über die Person dieses Komponisten mit einzigartigem Genie zu enthüllen. Er besitzt einen klassischen Stil, den ersten, den wir bei den Werken des 18. Jahrhunderts auffinden konnten, obwohl unlängst Werke eines anderen Autors mit der gleichen Ader ans Licht gerieten. Im Gegensatz zur vorherrschenden Meinung, war der klassische Stil in der späten Kolonialepoche bekannt und fand auch Anwendung.

Thomas Stanford

Übersetzung aus dem Englischen ins Spanische: J.A. Brennan

Übersetzung aus dem Spanischen: Ortolf Karla





EL VIENTO AIRADO BRAMA, ARIA PARA LA NAVIDAD

*Ignacio Jerusalem y Stella*

El viento airado brama,  
el agua se endurece,  
niega el ardor su llama,  
la tierra se enfurece:  
O vil rigor, ¿por qué?

The wind bowls fiercely,  
the water hardens,  
the fire denies its flame,  
earth riles up:  
Oh vile harshness, why?

Más, ¡hay que el blando aliento  
de un bruto, qué portento!  
Tierra, agua, fuego, y viento  
avergonzarse vé.

Moreover, in the bland breath  
of a beast, what wonder!  
Earth, water, fire and wind  
are placed in disrepute!

VIERTE BLANDAMENTE, ARIA PARA LA NAVIDAD

*Ignacio Jerusalem y Stella*

Vierte blandamente  
celestial rocío  
al que omnipotente  
yace en un portal,

Heavenly dew  
flows blandly  
on the One who,  
omnipotent,  
lies in a manger



nace qué luciente,  
dándome el Bien Mío  
muestra en lo que siente,  
señas de mortal.

born in such brilliance  
that My Child evidences,  
in holy demeanor,  
signs of mortality.

AMPLIUS LAVA ME (VERSO)

*Ignacio Jerusalem y Stella (Salmo 50:4)*

50:4 Amplius lava me  
ab iniquitate mea,  
et a peccato meo

50:4 Lávame a fondo  
de mi culpa,  
límpiame de mi  
pecado.

50:4 Cleanse me  
entirely of my  
guilts, free me of  
my sins.

LAMENTACIONES PARA EL JUEVES SANTO

*Ignacio Jerusalem y Stella (Lamentaciones 3:1-9)*

3:1 ALEPH. Ego vir  
videns paupertatem  
meam in virga  
indignationis eius.

3:1 ALEF. Yo soy el  
hombre que ha  
experimentado la  
aflicción bajo la vara  
de la ira de Dios.

3:1 I am the man that  
hath seen afflic-  
tion by the rod of  
his wrath.



3:2 ALEPH. Me minavit add aduxit in tenebris et non in lucem.

3:2 Me llevó y me hizo andar en tinieblas, y no en luz.

3:2 He hath led me, and brought me into darkness, but not into light.

3:3 ALEPH. Tantum in me vertit et convertit manum suam tota die.

3:3 No cesa de volver contra mi su mano todo el día.

3:3 Surely against me is he turned; he turneth his hand against me all the day.

3:4 BETH. Vetustam fecit pellem meam et carmen meam contrivit ossa mea.

3:4 BET. Ha consumido mi carne y mi piel, ha roto mis huesos;

3:4 My flesh and my skin hath he made old; he hath broken my bones.

3:5 BETH. Edificavit in gyro meo et circumdedit me felle et labore. Vetustam

3:5 ha construido contra mi, me ha cercado de amargura y dolor.

3:5 He hath builded against me, and compassed me with gall and travail.

3:6 BETH. In tenebris cibicavut ne quasi mortuos sempiternos

3:6 Me colocó el lugar tenebroso, como los muertos de ya hace tiempo.

3:6 He hath set me in dark places, and they that be dead of old.





3:7

3:7 GIMEL.

Circumeficavit  
adversum me ut  
non egrediar  
adgravavit  
con pedem meam

3:7 GIMEL. Me tiene  
rodeado por todos  
lados, y no puedo  
salir; me ha cargado  
de pesadas cadenas.

3:7 He hath gedged  
me about, that I  
cannot get out; he  
hath made my  
chain heavy.

3:8 GIMEL. Sed et  
cum clamavero et  
rogavero exclusit  
orationem meam.

3:8 Aun cuando clamo  
y pido auxilio  
obstruye  
El mi oración.

3:8 Also when I cry  
and shout, he shut  
teth out my prayer.

3:9 GIMEL. Conclusit  
vias meas lapidibus  
cuadris semitas  
meas subvertit.

3:9 Cierra mi camino  
con piedras sillares,  
transtorna mis  
senderos.

3:9 He hath inclosed  
my ways with  
hewn stone, he  
hath made  
my path crooked.

Jerusalem: convert  
ere ad Dominium  
Deumtuum.

Jerusalem: vuélvete  
al Señor, tu Dios.

Jerusalem: return  
to the Lord your  
God.



LECCIÓN PRIMERA DE LA VIGILIA DE DIFUNTOS, A SOLO DE TIPLE  
*Tomás Ochando Parce Mihi (Job. 7:16-21)*

7:16 Parece mihi Domine  
nihil enim sunt dies  
mei.

7:16 Déjame, ya que mi  
vida es un soplo.

7:16 "Let me alone, for my  
days are vanity.

7:17 Quid est homo  
quiamagnificas eum  
aut quia ponis erga  
eum cor tuum,

7:17 ¿Qué es el hombre,  
para qué tanto le  
estimes, y fijas en él  
tu atención,

7:17 What is man, that  
thou shouldest  
magnify him? And  
that thou shouldest set  
thine heart upon him?

7:18 visitas eum  
diloculoet subito  
probas illum.

7:18 para que visites cada  
mañana, y a cada  
momento le pruebes?

7:18 And that thou  
shouldest visit him  
every morning, and try  
him every moment?

7:19 Usquequo non  
pacesmihi nec  
dimittis me ut  
glutiam salivam  
meam.

7:19 ¿Cuándo cesarás de  
mirarme, y me das  
tiempo para tragar  
mi saliva?

7:19 How long wilt thou  
not depart from me,  
nor let me alone till I  
swallow down my  
spittle?





7:20 Peccavi quid  
faciam tibi o custos  
hominum quare  
posuiste me  
contrarium tibi et  
factus sum  
mihi metipsi gravis.

7:20 Si he pecado, ¿qué te  
he hecho con eso,  
oh Guardador de los  
hombres?

7:20 I have sinned; what  
shall I do unto thee,  
O thou preserver of  
men? why hast thou  
set me as a mark  
against thee, so that  
I am a burden to my  
self?

7:21 Cur non tolles  
peccatum meum et  
quare non auferes  
iniquitatem meam  
ecce nunc in pulvere  
dormiam, et si mane  
me quesieris non  
susistam.

7:21 ¿Por qué no perdonas  
mi pecado ni borras  
mi iniquidad? Pues  
pronto me dormiré  
en el polvo; y si me  
buscas, ya no existiré.

7:21 And why dost thou  
not pardon my  
transgression, and  
take away mine  
iniquity? For now  
shall I sleep in the  
dust; and thou shalt  
seek me in the  
morning, but I shall  
not be.





RESPONSORIO OCTAVO DE LOS MAITINES DE SAN PEDRO  
*Juan Bautista del Aguila*  
*Quem dicunt homines (San Mateo 16:13ss)*

Quem dicunt homines  
esse filium hominis,  
dixit Jesu discipulis suis.

“¿Quién dicen los hom-  
bres que es el Hijo del  
Hombre?”

“When do men say that I  
the Son of God am?”

Respondit Petrus  
dixit: Tu es Christus filius  
Dei vivi.

Respondió Pedro: “Tú  
eres Cristo, el Hijo del  
Dios vivo.”

Simon Peter responded:  
“Thou art the Christ, the  
Son of the living God”.

Et ego dico tibi quia tu es  
Petrus et super hanc petram  
edificabo ecclesiam meam.

“Y Yo, te digo que tú eres  
Pedro, y sobre esta piedra  
edificaré mi Iglesia.”

“And I say also unto thee,  
That thou art Peter, and  
upon this rock I will build  
my church”.

Beatus es Simon  
Barlona quia caro et sanguis  
non revelavit tibi sed  
Pater meus que est in celis.

“Bienaventurado eres,  
Simón Bar-Yoná, porque  
carne y sangre no te lo  
reveló, sino mi Padre  
celestial”.

“Blessed art thou, Simon  
Bar-Iona: for flesh and  
blood hath not revealed it  
unto thee, but my Father  
which art in heaven”.

(Doxología:) Gloria Patri et  
Filius et in Spiritum  
Sanctum.

Gloria al Padre, y al Hijo  
y al Espíritu Santo.

Glory to the Father, and to  
the Son, and to the Holy  
Spirit.



## AGRADECIMIENTOS

Agradecemos infinitamente todo el apoyo que la empresa BIMSA, S.A. de C.V. proporcionó como patrocinador de las artes, en la realización de este proyecto.

Asimismo, agradecemos el apoyo brindado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, así como las facilidades otorgadas por autoridades y personal de la Escuela Superior de Música del INBA.

Martha Molinar  
Juan Ignacio Corpus

