

insólito estupor

villancicos, saynetes, cantadas & una batalla

f o r m a a n t i q u a

Notas en español	<i>Pág.</i> 3
Notas en inglés	<i>Pág.</i> 9
Letras	<i>Pág.</i> 15
Información adicional y datos	<i>Pág.</i> 20

INSÓLITO ESTUPOR

Villancicos, saynetes, cantadas & una batalla

La primera información que me llegó para este CD que me dispongo a prologar fue su título. Pasaron bastantes días desde el conocimiento de este dato hasta que por fin Aarón me desveló todo el contenido de las obras que lo iban a integrar. Durante ese intervalo de tiempo, estaba deseoso de saber cómo era esa obra –desconocida para mí– que comenzaba con el texto “Insólito estupor” y que, según viene siendo habitual en la discografía reciente del repertorio barroco hispano, daba título a la producción. La incertidumbre me estaba causando, precisamente, un insólito estupor, o más bien una nerviosa inquietud... El caso es que ya me estaba imaginando una obra con unas características muy concretas de esas que obedecen al formato de villancico de Navidad en las que unos pastores transmiten su asombro a los fieles oyentes y se extasían por la presencia del Niño, a la vez que inician su canto con frases como “¡Qué pasmo! ¡Qué asombro!”, “¡Gran maravilla!”, “¿Qué es esto, Cielos? ¿Qué es lo que estoy viendo?” o “Inefable portento”; todos ellos, comienzos de villancicos cantados con frecuencia en catedrales españolas durante el siglo XVIII. No era difícil que asociase lo anterior con el título de la grabación puesto que estupor viene a ser lo mismo que asombro o pasmo y que, en sentido figurado, viene a ser como una “disminución de la actividad de las funciones intelectuales (entendido aquí como éxtasis) acompañada de cierto aire o aspecto de asombro”.

Mi pasmo fue mayor cuando no descubro ningún “insólito estupor” entre las obras que van a contener el CD y que Aarón, preguntado por mi insustanciosa curiosidad, me revela por fin que el título no viene derivado de ningún texto del repertorio elegido, sino que fue fruto de la reacción que tuvieron todos los músicos cuando comprobaron el efecto que les habían producido las obras cuando las hicieron sonar entre todos por primera vez. El título contiene, pues, una intención solapada: la de tratar de atrapar al oyente con el hechizo de Orfeo. Insólito estupor no pretende más que una eterna y legítima aspiración de la música haciendo compartir al oyente el placer por escuchar una música que se transmite en encantamiento. Se trata de aprovechar el embeleso órfico que la música tiene por propiedad y que Tinctoris nos recordaba a finales del siglo XVI señalando que entre sus efectos se cuentan los de “mandare in estasi, elevare la mente terrena e stornare la cattiva volontà”.

Cuando abordamos para su interpretación una composición española o hispanoamericana del siglo XVIII, nos inquieta la simplicidad de su lenguaje escrito y, aunque ya de primeras hay aspectos –como los melódicos– que nos atrapan poderosamente, siempre nos queda la sensación de preguntarnos sobre qué más podríamos aportar a lo que se ve en la partitura para que lo aparentemente sencillo se convirtiera en la rica complejidad a la que quizá aspiramos. El repertorio hispano de esta época concede una relativa importancia a la partitura, en el sentido de que ésta es más –en lo que toca a la interpretación– un plano lleno de pistas para llegar a un preciado tesoro, que algo que permanezca cerrado en sí mismo; sólo si se descifran estas pistas de manera acertada se llega verdaderamente a extraer la riqueza que esconde la epidermis que representa la partitura. En este sentido, la interpretación de Forma Antiqua para esta grabación supone una vuelta de

tuerca para un repertorio que viene siendo abordado de manera muy desigual. Desde el primer momento que escuché en directo a los miembros de Forma Antiqva percibí que su concepto interpretativo de la música barroca se fundamentaba en dos aspectos que poco a poco han ido estableciendo la personalidad que les acredita:

- Por un lado, su apuesta por un refuerzo excepcional del acompañamiento continuo, tal y como sucedía en realidad en las capillas españolas, en las que a la tecla se sumaban bajones, arpas, tiorbas, guitarras, violones y contrabajos de violón. También era usual que las obras concebidas para dobles o triples coros, o con distintos planos de sonido, tuvieran cada uno su propio grupo de acompañamiento (con su respectivo órgano o clave). Hay que tener en cuenta que la conquista de la música instrumental en España empieza desde abajo, es decir, desde los instrumentos que forman parte del continuo, que son los que adquirieron, desde un principio, un sitio estable y una función propia dentro de la capilla de música.
- Por otro lado, Forma Antiqva viene caracterizándose por la frescura de sus interpretaciones, lo que hace que la música que hacen siempre esté viva. Desde mi punto de vista, Forma Antiqva hace una música barroca que, utilizando términos de la jerga actual, tiene mucha marcha. Y esto no les desvía nada del camino de la autenticidad, porque la música que abordan ha de estar llena de adornos, de cambios rítmicos, de contrastadas texturas llenas de colorido y de sugerentes sensaciones, ha de producir y provocar emociones y, en fin, debe explotar las posibilidades técnicas y expresivas de voces e instrumentos, tanto en sus particularidades como en su conjunto.

Aunque la mayoría de las obras de esta selección están originadas por motivaciones religiosas, la interpretación de Forma Antiqva potencia la esencia de la música popular del momento: bailes, ritmos, textos, personajes, situaciones, teatralidad, como factores presentes en el género del villancico. Desde los primeros momentos en los que se incluyó esta práctica en la celebración de las fiestas más populares en el interior y exterior de los templos, se produjo un tour de force de la Iglesia por limitar el uso de los elementos profanos, pero siendo conscientes también de que, por el contrario, eran los detalles que más atraían a las masas iletradas a sus manifestaciones de fe.

Finalmente, el repertorio barroco de ámbito hispano en el siglo XVIII no puede concebirse sin el ingrediente italiano, recientemente más presente en los géneros religiosos a través de prácticas procedentes de la ópera y de la cantata. A pesar de su origen peligrosamente profano, el aria da capo se convierte en un modo ideal de propaganda del mensaje deseado, al permitir la repetición constante de un texto breve presentado de una manera netamente atractiva para el oyente.

La mayoría de las obras elegidas por Forma Antiqva para este CD pertenecen al ámbito hispanoamericano de la primera mitad del siglo XVIII. Sólo dos de ellas se salen de este contexto, aunque complementan a la perfección a las demás porque forman parte de la tradición de música popular española que se transfirió a América. Se trata de dos piezas procedentes de los cuatro volúmenes manuscritos para tecla Flores de Música que recopilara el organista franciscano Antonio Martín y Coll entre 1706 y 1709; y que constituyen una verdadera antología de la música organística española del período de transición entre Austrias y Borbones. A falta de ejemplos más específicos, que no se han conservado, la recopilación de Martín y Coll viene siendo la fuente principal de los intérpretes actuales para la recreación de lo que pudo ser la música instrumental española para pequeño conjunto. Podemos aquí comprobar lo bien que funciona esta opción con la Batalla Famosa (no sabemos qué tan famosa batalla pudo ser la referida, ¿quizás alguna de la coetánea Guerra de

Sucesión a la corona española?), descrita en esta ocasión con una variada artillería de instrumentos de cuerda pulsada?; y también con la Xácara al vuelo, a la que se le han añadido los célebres octosílabos del poeta Baltasar del Alcázar (1530 – 1606), que ensalzan las bondades de la bella Inés, del jamón y de las berenjenas con queso. La adaptación de este texto, tan pegado a la escena, refrenda el carácter de las jácaras, las que, según Corominas, eran una “especie de danza, con la música correspondiente, que acompañaba la representación de una jácara”. Más adelante, el mismo autor nos refiere que se trataba de “un género popular, que solían pedir los espectadores desde el patio, y la tenían a punto las compañías, para entretener al público en los intervalos o el fin de sus representaciones”.

Pero como he referido con anterioridad, el resto de las obras proceden del contexto musical del barroco latinoamericano. Todas, además, se incluyen en la Antología de la música colonial en América del Sur que el musicólogo chileno Samuel Claro publicara en 1974 tras haber recorrido gran cantidad de archivos y bibliotecas del continente a fin de configurar un mapa general de los principales tesoros musicales conservados. La valiosa aportación de Samuel Claro coincide más o menos en el tiempo con la de Robert Stevenson, el otro gran pionero de la investigación de estos ricos fondos musicales (Renaissance and Baroque musical sources in the Americas, 1970).

Las obras americanas seleccionadas para esta grabación proceden de Lima (Archivo Arzobispal, n° 9 y 26) y Cusco (Archivo del Seminario de San Antonio Abad, n° 10 y 24), en Perú; del Archivo de la catedral de Santa Fe de Bogotá en Colombia (n° 25) y del Archivo del Museo Histórico Nacional de Montevideo en Uruguay (n° 2). De Lima proceden dos obras seleccionadas de dos de los mejores compositores del contexto peruano: Roque Ceruti (†1760) y José de Orejón y Aparicio (1705 – 1765). El milanés Ceruti llegó a Lima en 1707, alcanzando el cargo de maestro de capilla de su catedral años más tarde, en 1728, cuando falleció su predecesor, Tomás de Torrejón y Velasco, el que fuera autor de la primera ópera representada en el Nuevo Mundo, La Púrpura de la Rosa. Orejón y Aparicio fue discípulo del italiano, sucediéndole a su vez en el mismo cargo catedralicio y siendo con ello el primer mestizo en ocupar un cargo de tanta relevancia musical. A ambos se les debe el mérito de introducir en la música americana eclesiástica de mediados de siglo el estilo napolitano de las cantatas. Por otra parte, Cusco fue, durante más de dos siglos, la ciudad central del eje cultural más importante en el Virreinato del Perú. Su seminario de San Antonio Abad, fundado en 1598, fue la fuente principal de las actividades musicales que se generaban para el esplendor de la catedral. Su archivo de música es el más importante de América del Sur y acoge más de 400 obras.

Las obras hispanoamericanas que interpreta aquí Forma Antiqua están todas cantadas en castellano. Dos de ellas adoptan la forma de villancicos jocosos dialogados entre dos personajes que chocan entre sí con sus chispeantes apreciaciones y que eran la delicia del pueblo que asistía a las fiestas en las que se cantaban. En A cantar un villancico, la chanza se centra en torno a un sacristán que muestra en su diálogo todos los graciosos tópicos de su personaje: fanfarrón y glotón. Un Monsiur y un Estudiante, compuesto para la fiesta del Corpus de Cusco, guarda el mismo espíritu crítico y desenfadado del anterior y se suma a otros ejemplos del mismo estilo que se conservan también en el Archivo de San Antonio Abad en los que se pone en liza a un cólico y a un sordo, a un estudiante gorrón y a un soldado de tramoya, a un pastor y a un estudiante o a un sordo y a un licenciado, personajes que, junto con otros más, eran habituales ya desde el siglo XVII en algunos villancicos de Navidad que se cantaban en los templos españoles.

El dúo para tiples ¡Ah del Gozo! es un villancico dedicado a la Virgen que se acoge al estilo de la cantata italiana, pues supone la alternancia de recitados y arias, tanto a solo como en dúo. Como también pasaba con algunos villancicos dedicados a la Virgen en España, en éste se comparan las virtudes de la homenajeada con los laureles de la universidad, como si se la otorgara la más alta distinción académica.

Pero la obra más llamativa de todo este repertorio es sin duda Venid, venid Deydades, Ópera Serenata a quatro voses, y dos Violines, con variedad de/ Musica de Arias, y Recitados, que se le cantó al Illmo. Sr. Dr. Fernan/do Joseph Perez de Oblitas, celebrando su ascenso a la Mitra del Para/guay, según reza la portada del manuscrito. Está fechada en 1749 y celebra el nombramiento de un personaje relevante de la ciudad de Cusco como obispo del Paraguay. Previamente a su nombramiento, Fernando José Pérez de Oblitas venía de ser Provisor del Cusco, Rector del Seminario de San Antonio Abad (en cuyo Archivo se conserva la obra) y tesorero de la catedral. El argumento de la obra se basa en un simulado juicio entre las ciudades de Arequipa, que le vio nacer, y Cusco, disputándose la causa y propiedad de los honores del homenajeado; es en definitiva una lucha entre la condición social heredada –Arequipa– frente a la razón –Cusco–, según se menciona en algún momento del texto: ceda la razón y triunfe el blasón, pues parece que Oblitas provenía de noble cuna y ostentaba blasones reales en su escudo de armas. Ya que la composición se crea desde Cusco, se deduce al final un reconocimiento mayor a los méritos contraídos por esta ciudad, argumentándose que pesa más el lugar donde el personaje se hace que en el que nace. El autor de esta Ópera Serenata es fray Esteban Ponce de León, que había sido años atrás profesor de Teología Moral en la Real Universidad de San Marcos en Lima y que, en el momento de composición de ésta obra, dirigía en su madurez la capilla de música de la catedral de Cusco. De esta obra se deduce que Ponce de León demuestra estar muy puesto en las últimas novedades del estilo italiano relacionado con la ópera, pues el conjunto resulta ser una equilibrada y ágil sucesión de arias, recitados, minués y coros de inspiradas melodías.

Para cerrar el círculo de este viaje musical interoceánico que nos propone Forma Antiqva, he querido dejar para el final el comentario de las dos obras que me quedan y que, aunque distanciadas por un siglo de diferencia, tienen en común el pertenecer a dos compositores españoles que no estuvieron en América pero que están presentes en ella con obras conservadas en alguno de sus archivos, prueba de que la valoración de su música trascendió mucho más allá de sus lugares de trabajo. De Matías Durango sólo se conservan en América dos de sus obras, en Bogotá y en Guatemala. Su formación en León y Toledo con el maestro Tomás Micieces hacía augurar que ocuparía asimismo cargos similares en lugares de relevancia pero tan sólo consiguió ejercer el magisterio en Logroño y Santo Domingo de la Calzada y un puesto de arpista y tenor en la catedral de Palencia. Sin embargo, la conservación de un buen número de sus obras en El Escorial y su proyección americana, nos confirman la valoración que tuvo su producción musical. La obra que figura en la selección de este CD es la única de entre todas las demás que pertenece netamente al siglo XVII; Pues mi Dios ha nacido se ajusta al típico villancico para la Navidad en el que abundan las sutilezas para no turbar el sueño del recién nacido; indicadas en la partitura con expresiones como Aprisa, airoso al compás, despacio, quedo, a media vos, muy en el estilo de villancicos españoles que responden a textos de la serie Silencio, passito.

Y por último, José de Nebra, grande entre los músicos de la metrópoli, de quien es el recitado y aria ¿Qué es esto vengativa, ardiente saña? Nebra fue uno de los compositores españoles del siglo XVIII que más fama predicaron en América sin haber estado en ella, como así lo atestigua la conservación de varias de sus obras en algunos de sus archivos y al hecho de que al mestizo Orejón y Aparicio le calificaran como el “Huachano Nebra” (había nacido en Huacho, Perú) como paradigma de distinción entre todos los demás músicos. El recitado y aria que aquí se presenta se conserva en el Archivo del Museo Histórico Nacional de Montevideo pero parece que su procedencia real es del Oratorio de San Felipe Neri en Sucre. La presencia de este ejemplo de Nebra en América delata, además, el conocimiento allí de su producción para la escena, puesto que ¿Qué es esto vengativa ardiente saña? es un extracto de su zarzuela Viento es la dicha de Amor, estrenada en 1743 en Madrid para el Teatro de la Cruz.

Este recorrido intercontinental entre músicas de España y de América es una muestra de fusión cultural en el que las melodías, los ritmos, los libros, las letras, los músicos, sus ideas y sus prácticas viajaban en los barcos que surcaban el Atlántico en ambos sentidos. La valoración de unas y otras ha de estar compensada por el redescubrimiento constante de las músicas de ambos lados del Océano, considerando al conjunto como un patrimonio común. Es difícil entender la música latinoamericana de los siglos XVII y XVIII desde el desconocimiento de la que se hizo de antemano en la Península, como algunos pretenden, pues la primera es consecuencia directa de la segunda. Trabajos como el que nos presenta aquí Forma Antiqua, en el que se nos permite comparar y estrechar relaciones entre lo que se hizo aquí y allá, son muy necesarios. En este sentido, hay todavía muchísima música dormida esperando ser revivida de esta manera para provocar en nosotros ese Insólito estupor.

Carlos Martínez Gil

Toledo, 12 de octubre de 2007

UNUSUAL STUPEFACTION

Carols, farces, songs & a battle

The first information which came to me about this CD which I am going to introduce was its title. Some days went by between my hearing this and Aarón's giving me the full list of the works that would go into it. During this period I was longing to know something about this hitherto unknown work which began with the text "Insólito estupor" (unusual stupefaction) which, as is increasingly habitual in recent recordings of the Hispanic baroque repertoire, gave the production its title. The uncertainty, in fact, was causing unusual stupefaction, or perhaps restless anxiety. I was imagining an example of a very particular type of Christmas carol in which shepherds transmit their amazement to the faithful listeners and are enraptured by the presence of the Child, beginning their song with cries of "How amazing! How astonishing!", "A great wonder!", "What is this, Heaven? What am I seeing?" or "Ineffable portent"; all these are the beginnings of carols sung often in Spanish cathedrals in the 18th century. Associating this with the title of the recording was not difficult, as stupefaction has the same basic meaning as amazement or astonishment, figuratively a "reduction of activity of the intellectual functions [as in a trance] with an air of amazement".

My amazement was even greater when I failed to find "Insólito estupor" among the works to be included on the CD, and my idle curiosity led me to ask Aarón about it, who revealed at last that the title did not derive from any text of the chosen repertoire but had been the reaction of all the musicians when they saw the effect the works had on them after performing them for the first time as a group. The title then has an underlying purpose: to bring the listener under the spell of Orpheus. "Insólito estupor" pretends only to the eternal and legitimate aspiration of music, sharing with the listener the pleasure of music transmuted into enchantment. This means using the Orphic spell which is a property of music and which Tintoris reminded us of in the late 16th century, remarking that its effects included "mandare in estasi, elevare la mente terrena e stornare la cattiva volontà".

When we approach the interpretation of a 17th century Spanish or Hispano-American composition, the simplicity of its written language unsettles us, and although some aspects such as the melody may be powerfully captivating, we always wonder what more we could contribute to the score so that the apparently simple can become the rich complexity to which we may aspire. The Hispanic repertoire of this era grants a relative importance to the score, in the sense that in terms of its interpretation it is more like a map with clues leading to a precious treasure than something closed and self-sufficient; only if the clues are deciphered correctly can the wealth be truly extracted from beneath the surface of the score. In this sense the interpretation of *Forma Antiqua* for this recording is a new twist on a repertoire whose treatment has been very uneven. From the first moment I heard the members of *Forma Antiqua* performing live I realised that their interpretation of baroque music was based on two aspects which have gradually established the personality of the group:

- On one hand, their commitment to an exceptional backup of continuo accompaniment, just as it used to be in the Spanish chapels where bajones (curtals), harps, theorbos, guitars, violins and double bass supplement the keyboard. It was also normal in works conceived for double or triple choirs, or with different planes of sound, for each to have its own group of accompanists, with its respective organ or harpsichord. It should be remembered that the conquest of instrumental music in Spain begins from below, that is, from the instruments that make up the continuo, which first acquired a stable position and their own function within the music chapel.
- On the other hand, Forma Antiqua are notable for the freshness of their interpretations, which means that the music is always lively. From my point of view, Forma Antiqua make baroque music which, to use a current phrase, rocks. And this does not detract from its authenticity, because the music which they deal with has to be full of ornaments, changes of rhythm, textural contrasts full of colour and evocative feelings; it has to produce and provoke emotions and must exploit the technical and expressive possibilities of voices and instruments, both individually and as a whole.

Although most of the works in this selection were originally created for the purposes of religion, the interpretation of Forma Antiqua enhances the essence of the popular music of the time: Dances, rhythms, texts, characters, situations, theatricality, are all present in the genre of the Christmas carol. From the earliest inclusions of this practice in the celebration of the most popular feasts inside and outside the churches, the church produced a tour de force in limiting the use of profane elements, but remaining aware that these were the details that most attracted the illiterate masses to their demonstrations of faith.

Finally, the baroque repertoire in the Hispanic world of the 18th century would be inconceivable without the Italian element, increasingly present in the religious genres through practices from opera and cantata. Despite their dangerously profane origins, the aria da capo became the ideal means of publicising the desired message, as it permitted the constant repetition of a brief text presented to the listener in an extremely attractive form.

Most of the works chosen by Forma Antiqua for this CD belong to the Hispano-American works in the first half of the 18th century. Only two are not from this context, although they complement the others perfectly, as they form part of the tradition of Spanish popular music which was transferred to the Americas. These are two pieces from the four manuscript volumes for the keyboard, Flores de Música (Flowers of music) which were gathered by the Franciscan organist Antonio Martín y Coll between 1706 and 1709, and which are a true anthology of Spanish organ music of the transition period from Austrias to Bourbons. As more specific examples have not survived, Martín y Coll's collection is the main source for present-day interpreters for recreating what might have been Spanish instrumental music for small groups. Here we can see how well this option works with the Batalla Famosa (we do not know which 'famous battle' it refers to; perhaps one of the contemporary Wars of Succession to the Spanish throne), described on this occasion with a ranged artillery of plucked string instruments, and also with the Xácaral a vuelo, to which the famous lines of the poet Baltasar del Alcázar (1530 – 1606) are added, praising the wonders of the beautiful Inés, ham and aubergines with cheese. The adaptation of this text, so close to the scene, authenticates the character of the jácaras, which according to Coromonas were "a kind of dance, with music to suit, which accompanied the representation of a story". Later the same author tells us this was "a popular genre which audiences used to call for from the stalls and which troupes would have ready in order to entertain the public in the intervals or at the end of the play".

But, as mentioned above, the rest of the works come from the musical context of the Latin American baroque. They are also all included in the Anthology of colonial music in South America which the Chilean musicologist Samuel Claro published in 1974 after having explored a huge number of archives and libraries of the continent with the purpose of configuring an overall map of the main musical treasures preserved. The valuable contribution of Samuel Claro coincides roughly in time with that of Robert Stevenson, the other great pioneer in the research of these rich musical holdings (Renaissance and Baroque musical sources in the Americas, 1970).

The Latin American works chosen for this recording are from Lima (Archivo Arzobispal, 9 and 26) and Cusco (Archivo del Seminario de San Antonio Abad, 10 and 24), in Peru; from the Archive of the cathedral of Santa Fe de Bogotá in Colombia (25) and the Archive of the Museo Histórico Nacional de Montevideo in Uruguay (n° 2). From Lima come two works chosen from two of the best composers in the Peruvian context: Roque Ceruti (†1760) and José de Orejón y Aparicio (1705 – 1765). The Milanese Ceruti arrived at Lima in 1707, rising to the post of chapel master of its cathedral some years later, in 1728, on the death of his predecessor, Tomás de Torrejón y Velasco, author of the first work presented in the New World, *La Púrpura de la Rosa*. Orejón y Aparicio was a disciple of the Italian and his successor as chapel master, the first mestizo to occupy a post of such relevance for music. Both have the distinction of introducing the Neapolitan style of the cantata to mid-century South American ecclesiastical music. Cusco, for over two centuries, was the central city of the most important cultural ambit of the Viceroyalty of Peru. Its seminary of San Antonio Abad, founded in 1598, was the main source of the musical activities generated for the splendor of the cathedral. Its music archive is the most important in South America and holds over 400 works.

The Hispano-American works interpreted here by Forma Antiqua are all sung in Spanish. Two of them are in the form of humorous carols as a dialogue between two characters whose opinions spark off each other, and which delighted the audiences at the festivals where they were sung. In *A cantar un villancico*, the humour centres on a verger whose dialogue displays all the amusing clichés of his character: a braggart and a glutton. *Un Monsiur y un Estudiante*, composed for the feast of Corpus of Cusco, has the same critical and informal spirit as the last, and can be added to other examples of the same style which are also preserved in the Archive of San Antonio Abad where the contending parties are a bad-tempered man and a deaf man, a freeloading student and a fake soldier, a shepherd and a student or a deaf man and a learned man, characters which were frequently found from the 17th century on in some Christmas carols sung in the Spanish churches.

The duet for tipples, *¡Ah del Gozo!* is a carol to the Virgin which approaches the style of the Italian cantata, as it alternates recitative and arias, both as a solo and a duet. As was the case with some carols to the Virgin in Spain, here her virtues are compared to the laurels of the university, as if she was to be given the highest academic distinction.

But the work which most captures the attention is without doubt *Venid, venid Deydades, Ópera Serenata a quatro voces, y dos Violines, con variedad de Musica de Arias, y Recitados, que se le cantó al Iltmo. Sr. Dr. Fernan/do Joseph Perez de Oblitas, celebrando su ascenso a la Mitra del Para/guay*, as the title page of the manuscript reads. (Come, come Deities, Serenade for four voices and two violins, with variety of music of arias and recitative, as sung for Dr ... Perez de Oblitas to celebrate his ascension to the Bishopic of Paraguay) This is dated 1749 and celebrates the appointment

of an important figure of the city of Cusco as bishop of Paraguay. Before his appointment, Fernando José Pérez de Oblitas had been the Vicar General of Cusco, Rector of the Seminary of San Antonio Abad (in whose Archive the work is preserved) and cathedral treasurer. The narrative of the work is based on a simulated legal dispute between the cities of Arequipa, where he was born, and Cusco, disputing the cause and propriety of his honours; in fact, a struggle between the inherited social condition –Arequipa– and reason –Cusco–, as is mentioned in the text: *ceda la razón y triunfe el blasón* (reason gives way and the noble crest triumphs), as it appears that Oblitas was of noble birth and had royal crests in his coat of arms. As the composition was created in Cusco, it ends with a final judgment in favour of the merits of this city, arguing that the place where a person achieves greatness is more important than where he was born. The author of this *Ópera Serenata* is fray Esteban Ponce de León, who some years earlier had been professor of Moral Theology in the Royal University of San Marcos in Lima and who at the time of its composition directed the now mature chapel of music of Cusco cathedral. This work leads us to deduce that Ponce de León was very knowledgeable about the latest novelties of this Italian style, related to opera, as the work as a whole is a balanced and lively succession of arias, recitative, minuets and choruses of inspired melodies.

To close the circle of this transatlantic musical voyage proposed by *Forma Antiqua*, I have left until last the commentary of two more works, which although separated in time by more than a century, both belong to Spanish composers who never visited the Americas but were present there in their work, conserved in one archive or another, a proof that the appreciation of their music reached far beyond their places of work. Only two works by Matías Durango are conserved in Latin America, in Bogotá and in Guatemala. His training in León and Toledo with the maestro Tomás Micieces augured his occupation of similar posts in important places, but he rose no higher than the post of schoolteacher in Logroño and Santo Domingo de la Calzada, and harpist and tenor in the cathedral of Palencia. However, the conservation of a good many of his works in El Escorial and his reception in America confirm how his musical production was valued at the time. His work on this CD is the only one of the selection which truly belongs to the 17th century; *Pues mi Dios ha nacido* fits the form of the typical Christmas carol, full of subtleties to avoid wakening the newborn, indicated in the score with expressions such as *Aprisa* (lightly), *airoso al compás* (lively to the beat), *despacio* (slow and quiet), *quedo* (softly), *a media vos* (with a low voice), very much in the style of Spanish carols which correspond to texts of the series *Silencio, passito*.

And finally, José de Nebra, a grandee among the musicians of the metropolis, author of the recitative and aria *¿Qué es esto vengativa, ardiente saña?* (What is this vengeful, burning fury?) Nebra was one of the most famous 18th century Spanish composers in the Americas despite never having been there, as attested by the conservation of several of his works in their archives and the fact that the mestizo Orejón y Aparicio called him “Huachano Nebra” (he was born in Huacho, Peru) as a mark of distinction above all other musicians. The recitative and aria presented here is conserved in the Archive of the Museo Histórico Nacional de Montevideo but it appears that its provenance is the Oratory of San Felipe Neri in Sucre. The presence of this example of Nebra’s work in the Americas also indicates that his theatrical productions were known there, as *¿Qué es esto vengativa ardiente saña?* is an extract from his zarzuela *Viento es la dicha de Amor*, first performed in 1743 in Madrid for the Teatro de la Cruz.

This international route between Spanish and Latin American music is a demonstration of cultural fusion in which the melodies, rhythms, books, lyrics, musicians, their ideas and their practices travelled in the boats that crossed the Atlantic in both directions. Their evaluation must take into account the constant rediscovery of music on both sides of the ocean, considering the whole as a common heritage. It is difficult to understand the Latin American music of the 17th and 18th centuries without knowing what was first done on the Peninsula, as some would like, as one is the direct consequence of the other. Works like this, presented here by Forma Antiqua, which enable us to compare and relate what was created here and over there, are much needed. In this sense, there is still a great deal of sleeping music waiting to come back to life in this way and provoke in us this Unusual stupefaction.

Carlos Martínez Gil

Toledo, October 12, 2007

COMIENZA AL FIESTA CON UNA XÁCARA AL VUELO

Tres cosas me tienen preso
De amores el corazón,
La bella Inés, jamón
Y berenjenas con queso.
Una Inés (amantes) es
Quien tuvo en mí tal poder,
Que me hizo aborrecer
Todo lo que no era Inés.
Trájome un año sin seso,
Hasta que en una ocasión
Me dio a merendar jamón
Y berenjenas con queso.
Alega Inés su beldad,
El jamón que es de Aracena,
El queso y la berenjena
Su andaluza antigüedad.
Y está tan fiel en el peso
Que juzgado sin pasión
Todo es uno, Inés, jamón,
Y berenjenas con queso.

¿QUÉ ES ESTO VENGATIVA ARDIENTE SAÑA?

Recitado

¿Qué es esto vengativa ardiente saña?
Mi templo que fue honor de la campaña
Es caduco escarmiento
De la llama voraz
De ese elemento.
Mi estatua venerada
De sus Aras se mira despojada
Y con desprecio sumo
Su sacrílega tez la imprime el humo

Zéfiro fue el infiel, el atrevido
Que al amor, por amor traidor ha sido
Pues en él mi venganza al orbe asombre
O pierda mi poder su sacro nombre.

Aria Vivo

Teme aleve, aleve fementido
En tu amor dos veces ciego
Que en las iras de mi fuego
Labro astuto un nuevo arpón.
Hoy tu amor será escarmiento
De la bárbara osadía
Pues por lauro y gloria mía
Aún herir sabrá en el viento
Mi poder y mi razón.

BATALLA FAMOSA

Instrumental.

UN MONSIUR Y UN ESTUDIANTE

Un Monsiur y un Estudiante
Vienen por curiosidad
A ver el Corpus del Cuzco
Para ver si hay qué admirar.
Estudiante el Monigote,
Dice que es de facultad,
Y al francés, como a novato,
No cesa de preguntar.
Oigan, oigan, que va
De gran fiesta y aplauso
Atención, atención, les prestad,
Oigan, oigan que va.
A Monsiur qué le parece
aquesta gran catedral
Pardiu, que en mi conciencia

Ni en París se ha de mejorar
¿Esta Iglesia no está hermosa?
Toda ella es de cristal
Mutu pataca en sus feste
Los Mayordomos gastar
Qué entiende usted por pataca
Pataca son ocho real
¿Y hay en Francia Monigotes
De mi brío y capacidad?
Monigote en tout le monde
Son peste landre mortal
La pacience seu me fine
Si usted me pregunta más
Pues cante alguna letrilla
Mas vos también compañar
Sí será
Oigan, oigan que va.
Lar, lar, lar, lar, lar, lar
Que este tone,
De la feste
Es la sal.
Al Sacramento, que sale
Todos hoy deber llegar
Los ojos cerrate
Y solos hincar
Rodille al altar
Y no hay que falar.

VENID, VENID DEYDADES

Arioso

Venid, venid Deidades
Al juicio más prudente
Que a dos partes discordes
Pacificar pretende
Venid donde dos madres
La filiación pretenden

De un hijo venturoso
Que a entrambas ennoblece
¿Quién nos llama, quién nos llama?
El Cuzco y noble Arequipa
Que del sabio Salomón
Las decisiones acuerdan:
Pues comience ya el juicio
Y todos atiendan
Lo que cada Madre
Por su parte alega

Recitado

Yo que Arequipa soy, Madre primera,
En clara ilustre esfera
Con dichosa fortuna,
Augusto ser le di de noble cuna,
Como el nombre lo indica
Y el real blasón de Pérez lo publica,
También con dócil genio
Le dí feliz ingenio,
Esmerando en su adorno, mi desvelo,
Lo mas puros influjos de mi suelo

Aria

Con tal derecho bien disputo
Que es el fruto de mi pecho
Y a despecho de lo astuto
Mi atributo yo lo he hecho.

Aria

Viva, viva mi Arequipa
Y a su instancia ceda la razón
Y entre sus timbres escrita,
La gloria de este blasón.

Recitado

Yo su madre segunda,
La ciudad del Cuzco soy
Que más fecunda le divida mejor
Como lo abona ver que naturaleza
Sólo a labrar empresa,
Lo que por mí el estudio perfecciona.

Minuet

Bien lo pregon a la voz del clarín,
Que de Arequipa mi Oblitas hoy es,
En mi confín logró después
Con el cultivo de más pura mies,
Ser noble fruto de ilustre jardín.

Aria

Luego a mí toca el blasón,
Que le infundí nuevo ser,
Cuyo influjo ha de exceder
Al templo de su región
Si en mí lograre nacer
Con sagrada educación
Si en mí logra renacer.

Coro

Viva, viva el Prelado
Que el Cuzco cría
Con cuya guía,
A su pecho las dichas le mantenía.

Aria

No se apropie hoy el Cuzco
Todo el cultivo que el ser nativo
Porque fuese un milagro
Le dio un prodigio.

Recitado

Si en noble competencia
Ninguna parte cede la excelencia
Del hijo venturoso
El termino glorioso de tan ilustre duelo
No lo ha de dar la tierra
Sino el cielo.

Aria

Si en tan reñida cuestión no sosiega,
Antes ciega, no sosiega, antes ciega,
Nuevamente la razón,
Venga la resolución del deseo del trofeo
De la celeste región.

Minuet

De tanta victoria merece la gloria
Pues sólo su influjo dio dichas sin fin
Y el serlo le abona la eterna corona
Después de la Mitra que ciñe feliz.

Aria Alegre

Viva, viva, pues triunfante
Hoy se cante la gala del nuevo honor
Y con música festiva
Viva, viva pues triunfante
Repita nuestro amor

Coro

Y pues se celebra hoy esta memoria
Añada el Cuzco a sus glorias esta gloria.

A CANTAR UN VILLANCICO

Recitado

A cantar un Villancico
Cierta Sacristán se viene
Diciendo que es gran solfista
Porque en Lisboa fue seise.
Y a toma papel y canta
En maytines un juguete
Que será todo el aplauso
de música tan solemne.

Estríbillo

Mueve el Esquilón Sacristán de Belén
Mueve el Esquilón que ya darán las dies.
Cállate domingo no digas Esquilón
Cállate no juzgues que estamos en Bonbon
Mueve el Esquilón que tienes grande cena
Mueve el Esquilón que aquesta es noche buena
Ay que al tierno infante amante veneyro
Hoy voy a cantar que mucho le quiero
Oigo que no cantas
Y ás de Cantar hoy
Con metros celestiales a aquel divino sol
Yo cantar le quiero en este fascistol
cantiño mas nuevo con nuevo primor.
Pues vaya el tuniyo
Tengan atención
Sacristán acaba
Yo digo que, no
Yo te seguiré
Vamos pues los dos.
Benedicamus, benedicó
Benedicamus, dominó

Coplas

Sacristán cuando aprendiste
Del canto la proporción.

En miña tierra el maestro
A sopapos me enseñó
Pues al niño que allí veis
Levanta el pecho y la voz
Ynfantico yo me muerdo
Y me derriro de Amor
Qué te parece domingo
Bien aya quien te parió
Benedicamus, benedicó
Benedicamus, dominó
Sacristán canta otra copla
Te combidare a un melón
No quiero que los doctores
Tengan connmigo función
Vámonos pues a la fonda
A tomar un buen carlon
Eso si que me complaze
Vamos pues sin dilación
Qué te parece Domingo
Bien aya quien te parió
Benedicamus, benedicó
Benedicamus, dominó.

PUES MI DIOS HA NACIDO

Pues mi Dios ha nacido por mí
Dejen, déjenle velar
Pues está desvelado por mí
Dejen, déjenle dormir
Déjenle, déjenle dormir
Que no hay pena
En quien ama como no penar
Déjenle, déjenle dormir
Que quien duerme
En el sueño se ensaya a morir
Déjenle, déjenle dormir
Silencio, que duerme
Cuidado, que vela

No, le despierten, no
Sí, le despierten, sí
Déjenle velar
Déjenle dormir
Pues está desvelado por mí
Pues del cielo a la tierra
Rendido Dios viene por mí
Si es la vida jornada
Sea el sueño posada feliz
Déjenle, déjenle dormir
Que quien duerme
En el sueño se ensaya a morir
Déjenle, déjenle dormir

AH DEL GOZO

Introducción

Ha del Gozo Ha del aplauso
Ha de la sabia métrica, armonía,
Cuya universidad, Amor
Dispone, para darle a los méritos la silla
Venid oy victoriosas, doctoras,
Siempre invictas,
Cuyo acertado voto sacó
La mejor cathedra de Prima
Venid, que hoy toma Ylustre
Para el aplauso posesión festiva

Recitado

Triunfa feliz, Aurora, soberana,
Del Aspid cruel,
Y la Culpa insana,
Ven, donde, Ocupes, sin qe humilde, dudes,
El solio qe texieron tus Virtudes
Pues. quando esquivadamente huir blazon as
Es quanto más de triunfos te Coronas

Aria Allegretto

Que para ti, el laurel, florecer, ya se vio,
Pues, el mismo, busco, la frente a tu docel,
Por eso, te da en él, de vida pocesión,
Donde la adoración, suba a servirte fiel.

Dúo

Qué gloria Qué empeño
Qué gozo Qué dicha
Es mirar, que domine en el trono,
La que amante en los pechos, domina.

Recitado

Sube Reyna feliz sube gloriosa,
A regentar la Cathedra que exaltas,
Al triunfo de palestra victoriosa,
En argumento, de virtudes tantas,
Si el vencimiento a glorias de si mismos,
Distes inmensos, ya los silogismos.

Dúo

Vive, pues Sacra, Aurora,
Sabia, discreta, y linda,
Si la Universidad de amor te ciñe,
Sacro Laurel, que el gozo te eternisa,
Prebengan, Atabales,
Clarines, Chirimias,
Gritando en eco, alegre,
Cantando en voz festiva,
Que por tu gracia,
Tu esplendór y afecto
Te has llevado, la Cathedra, de Prima.
Y pues te dan,
Amantes, oy procesión festiva,
Vitor, entonen nuestros rendimientos,
A cuyo acento, todos canten, Viva.

- Mariví Blasco / [MB] - *Tiple I*
- Olalla Alemán / [OA] - *Tiple II*
- Xavier Sabata / [XS] - *Alto*
- Juan Sancho / [JS] - *Tenor*

- Lluís Coll / [LC] - *Corneta. Según un original de finales del siglo XVI, Serge Delmas, París 2005.*
- Alejandro Villar / [AV]
Flauta de pico Soprano en do². Según S. Ganassi, Monika Musch, Alemania 2002.
Flauta de pico Contralto en fa². Según de J.C. Denner, Jacqueline Sorel, Holanda 1999.
Voiceflute en re². Según P. Bressan, Von Huene, Estados Unidos 2005.
- Joaquim Guerra / [JG]
Bajón. Según M. Rodríguez, Laurent Verjat, París 2002
Chirimía Soprano en Re. Según M. Rodríguez, Robert H. Cronin, Estados Unidos.
- Chus Castro / [CC] - *Violín. Anónimo, Francia finales del siglo XIX.*
- Juliano Buosi / [JB] - *Violín. Según Guarneri, Roberto Guimaraes, Brasil 2001.*
- Antonio Clares / [AC] - *Viola. Según Stradivari, Carlos Roberts, Cremona 2003.*
- Urko Larrañaga / [UL] - *Violón. Ambroise Decomble, Tournai 1760.*
- Ruth Verona / [RV] - *Violón. Charotte, París principios del siglo XIX. Restaurado por Rafael Melenchon en 1998.*
- Federico Abraham / [FA] - *Contrabajo. Alberto Solari, Buenos Aires 2003.*
- Enrike Solinís / [ES] - *Archilauá. Jaume Bosser, Barcelona 2004.*
- Andrés Gómez / [AG] - *Clave Flamenco. Reinhard Von Nagel, París.*
- David Valdés / [DV] - *Castañuelas, Timbales, Tar, Riq, Crótalos, Palmas, Darbuka.*

- Daniel Zapico / [DZ] - *Tiorba de 14 órdenes. Lourdes Uncilla, San Lorenzo de El Escorial 1995.*
- Pablo Zapico / [PZ]
Guitarra barroca de 5 órdenes. Según modelos españoles de ca. 1700, Lourdes Uncilla, San Lorenzo de El Escorial 1990
Charango Boliviano. René Gamboa, Cochabamba 2005.

- Aarón Zapico / [AZ] - *Dirección y Clave Flamenco. Reinhard Von Nagel, París.*

- ***Comienza la Fiesta con una Xácara al vuelo***
Improvisaciones sobre un poema de Baltasar del Alcázar (Sevilla 1530 – Ronda 1606).
[XS] [JS] [AV] [JG] [CC] [JB] [UL] [RV] [FA] [ES] [AG] [DV] [DZ] [PZ] [AZ]
- ***¿Qué es esto vengativa ardiente saña?***
José de Nebra (1702 – 1768). Archivo del Museo Histórico Nacional de Montevideo.
[MB] [CC] [JB] [UL] [RV] [FA] [ES] [AG] [DV] [DZ] [PZ] [AZ]
Recitado - Aria Vivo
- ***Batalla Famosa***
Anónimo. Extraído de Ramillete oloroso: suabes flores de música para órgano (1709) de Antonio Martín y Coll (n. Madrid – †1733). Biblioteca Nacional de Madrid.
[ES] [DV] [DZ] [PZ] [AZ]
Parte Primera - Parte Segunda - Parte Tercera - Parte Cuarta - Parte Quinta
- ***Un Monsiur y un Estudiante - villancico jocoso***
Anónimo. Archivo de San Antonio Abad de Cusco.
[MB] [OA] [AV] [CC] [JB] [UL] [RV] [FA] [AG] [DV] [DZ] [PZ] [AZ]
- ***Venid, venid Deydades, ópera - serenata***
Fray Esteban Ponce de León (1692 – 175?). Archivo de San Antonio Abad de Cusco.
[MB] [OA] [XS] [JS] [LC] [JG] [AV] [CC] [JB] [UL] [RV] [FA] [ES] [AG] [DV] [DZ] [PZ] [AZ]
Arioso - Recitado - Aria - Aria - Recitado - Minuet - Aria
Coro - Aria - Recitado - Aria - Minuet - Aria Alegre - Coro
- ***A cantar un Villancico - saynete***
Roque Ceruti (†1760). Archivo Arzobispal de Lima.
[MB] [OA] [AV] [CC] [JB] [UL] [RV] [FA] [AG] [DV] [DZ] [PZ] [AZ]
- ***Pues mi Dios ha nacido - villancico***
Matías Durango (1636 – 1698). Archivo de la catedral de Santa Fe de Bogotá.
[MB] [OA] [XS] [JS] [CC] [JB] [UL] [RV] [FA] [AG] [DV] [DZ] [PZ] [AZ]
- ***Ab del gozo - cantada***
José de Orejón y Aparicio (1705 – 1765). Archivo Arzobispal de Lima.
[MB] [OA] [LC] [JG] [AV] [CC] [JB] [UL] [RV] [FA] [AG] [DV] [DZ] [PZ] [AZ]
(...) - Recitado y Aria Allegretto - Dúo - Recitado - Dúo



insólito estupor

villancicos, saynetes, cantadas & una batalla



GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO

Forma Antiqua ha recibido la colaboración del Gobierno del Principado de Asturias
formaantiqua.com

Grabado en la Iglesia de San Miguel, Alquézar, Huesca, del 9 al 13 de noviembre de 2006

Equipo técnico - artístico, producción y realización: Geaster S.L.

GPACK: Cartulina Sensation Linear Extra Blanco de 270gr. - ArjoWiggins

gpack

ARSIS

Arsis y Gpack son marcas registradas de Geaster S.L.
Guara 14, Alerre - 22194 Huesca - España

ARSIS 4217 D.L. HU - 396/2007 S.G.A.E.

©-© GEASTER S.L. 2007

arsis.es

1	<i>Comienza la Fiesta con una Xácara al vuelo</i>	03'04
	<i>¿Qué es esto vengativa ardiente saña?</i>	
2	Recitado	02'05
3	Aria Vivo	07'44
	<i>Batalla Famosa</i>	
4	Parte Primera	02'16
5	Parte Segunda	02'06
6	Parte Tercera	03'17
7	Parte Cuarta	02'41
8	Parte Quinta	01'59
9	<i>Un Monsiur y un Estudiante</i>	03'51
	<i>Venid, venid Deydades</i>	
10	Arioso	02'06
11	Recitado	00'49
12	Aria	02'45
13	Aria	01'55
14	Recitado	00'44
15	Minuet	01'59
16	Aria	02'21
17	Coro	00'56
18	Aria	01'36
19	Recitado	00'44
20	Aria	02'17
21	Minuet	02'23
22	Aria Alegre	02'26
23	Coro	00'54
24	<i>A cantar un Villancico</i>	04'35
25	<i>Pues mi Dios ha nacido</i>	03'40
	<i>Ab del gozo</i>	
26	Introducción	02'18
27	Recitado y Aria Allegretto	03'57
28	Dúo	00'35
29	Recitado	00'49
30	Dúo	01'33