Hanacpachap

Latin-American music at the time of the Conquistadores

Ensemble Elyma

Gabriel Garrido

Recording: Chiesa di S. Francesco, Palermo (Italy), February 1991
Recording producer & digital editing: Sigrid Lee & Roberto Meo
Booklet editor: Esther Duer
Layout: Joachim Berenbold
Cover photo: Michael Baumgartner (www.michaelbaumgartner.de)
℗ 1992 © 2011 MusiContact GmbH, Heidelberg, Germany
CD is manufactured by Sony DADC – Made in Austria

Hanacpachap

Latin-American music at the time of the Conquistadores
Villancicos & oraciones of the 17th century

Ensemble Elyma

soloists

soprano: Maria Cristina Kiehr (MCK), Adriana Fernández (AF)
alto: Mariuccia Domenighini (MD)
countertenor: Roberto Balconi (RB)
tenor: Pietro Valguarnera (PV), Sandro Naglia (SN)
baritone: Josep Cabrè (JC)

choir

soprano: Mitì Amari, Anna Lisa De Blasi, Carla Papa D'Amico, Alessandra Ferrari, Letizia Manzella, Francesca Martorana, Donatella Triolo
contralto: Mariuccia Domenighini, Picci Ferrari, Luisa Migliorino, Fortunata Prinzivalli
tenor: Giovanni Caccamo, Francesco Di Mitri, Maurizio Maiorana, Sandro Naglia, Pietro Valguarnera
bass: Matteo Pillitteri, Maurizio Casciola, Aurelio Fragapane, Salvo Pappalardo

instruments

siku: Mario Crispi, Marcos Volonterio
flute: Marcos Volonterio, Sabine Weil, Amico Dolci, Gabriel Garrido, Ariane Maurette
viola da gamba: Ariane Maurette, Remo Guerrini, Sabina Colonna, Sigrid Lee
bassoon: Yves Bertin · *harpsichord:* Guido Morini
organ: Basilio Timpanaro · *harp:* Mara Galassi
lute: Paolo Rigano · *baroque guitar:* Dolores Costoyas
percussion: Mario Crispi, Tony Acquaviva

direction: Gabriel Garrido

Hanacpachap

Latin-American music at the time of the Conquistadores
Villancicos & oraciones of the 17th century

1 DIEGO JOSÉ DE SALAZAR (c. 1660-1709) (Sucre, Bolivia) **Salga el torillo** 2'56
MCK, AF, RB, choir · siku, viola da gamba, harp, guitar, bassoon, harpsichord, organ

2 ANONYM 1611 (Cusco, Perù) **Hanacpachap** 2'53
choir · siku, flutes, organ, percussion

3 DIEGO FERNANDES (S. Juan de Ixcoi, Guatemala) **Danza** 1'34
Viole da gamba, bassoon, lute, organ

4 JUAN DE ARAUJO (1646-1712) (Sucre, Bolivia) **Si el amor se quedare dormido** 3'34
MCK, AF, RB, JC · harp, harpsichord, organ

5 JUAN HIDALGO (1612-1685) (España - Mexico) **Al dichoso naçer de mi niño** 2'25
MCK, AF, MD, JC, choir · lute, harp, viola da gamba, harpsichord

6 FRANCISCO DE PEÑALOSA (c 1470-1528) (S. Juan de Ixcoi, Guatemala) **Danza** 2'18
flutes, viole da gamba, bassoon, lute, harp

7 GASPAR FERNÀNDES (c.1570-1629) (Oaxaca, Mexico) **Tleycantimo choquiliya** 1'49
MCK, MD, PV, SN, choir · organ

8 GASPAR FERNÀNDES **Si nos emprestara oy Dios** 2'31
AF · flutes, viole da gamba, bassoon

9 GASPAR FERNÀNDES **Xicochi xicochi conetzintle** 1'30
MCK, AF, RB, JC, choir · harp, guitar

10 ANTONIO DE AVILA (S. Juan de Ixcoi, Guatemala) **Entrada** 1'14
flutes, organ, percussion

11 GASPAR FERNÀNDES **Pois con tanta graça** 3'51
MCK, RB, SN, choir

12 HERNANDO FRANCO (1532-1585) (Cod. Valdés, Mexico) **In il huicac** 1'36
MCK, AF, MD, PV, JC · flutes

13 HERNANDO FRANCO (Cod. Valdés, Mexico) **Dios itlaço nantzine** 2'20
MCK, choir · percussion

14 FRAY GERÓNIMO GONZALES (España - Mexico) **Serenissima una noche** 2'29
MCK, AF, RB, SN, choir · flutes, viola da gamba, bassoon, guitar, lute, harp, harpsichord, percussion

15 JUAN GUTIÉRREZ DE PADILLA (c.1590-1664) (Puebla, Mexico) **A siolo flasiquiyo** 3'45
MCK, JC, PV, SN, choir · flutes, viola da gamba, bassoon, guitar, harp, harpsichord, percussion

16 JUAN GARCÍA (1619-1678) (Puebla, Mexico) **Hermoso amor** 3'48
MCK, AF, MD, JC, choir · harp, guitar

17 JUAN GUTIÉRREZ DE PADILLA **A la xàcara xacarilla** 3'15
MCK, AF, PV, choir · bassoon, guitar, harp, harpsichord, percussion

18 TOMAS DE TORREJÓN (Lima, Perù) **Desvelado dueño mio** 3'57
MCK, AF, JC, choir · viola da gamba, lute, harp, harpsichord

19 ANONYM 17th c. (Lima, Perù) **Un juguetico de fuego** 4'18
MCK · bassoon, viola da gamba, guitar, harp, harpsichord

20 JUAN DE ARAUJO **Dime amor que prodigio es aqueste** 4'28
MCK, AF, RB, JC · harp

21 JUAN DE ARAUJO **Los coflades de la estleya** 3'43
MCK, AF, choir · siku, bassoon, viola da gamba, guitar, lute, harp, organ, harpsichord

Total Timing: 62'27

Während der Kolonialzeit kam in Lateinamerika eine reiche geistliche Musiktradition zum Blühen. Auf dem ganzen Kontinent breiteten sich die Kantoreien der Kathedralen und Missionen aus, und die spanischen und einheimischen Kapellmeister komponierten Hunderte von Messen, Motetten und *villancicos*. Auf den ersten Blick scheint dies nur Ausdruck der spanischen Musikinstitutionen zu sein, die sich in drei Jahrhunderten entwickelt hatten, unterschiedliche Stile, Epochen und Auffassungen umschlossen und dabei sowohl originale wie „Mestizen"-Werke hervorbrachten. Die *chanzonetas*, *villancicos* und *romances*, die für diese Aufnahme ausgewählt wurden, zeigen eine der Besonderheiten dieser Musik auf: nämlich eine fröhliche und beschwingte Behandlung geistlicher Themen.

Es mag für den heutigen Hörer überraschend sein, dass lebhafte Rhythmen, die so wenig mit feierlicher Religiosität zu tun haben, zum Gottesdienst der spanisch-amerikanischen Kirche gehörten. Zu jener Zeit aber waren die geistlichen und die weltlichen Aspekte eng miteinander verwoben. Der streng katholischen Kulthandlung folgten Fest und Tanz, es wurde auf Lateinisch, aber auch auf Spanisch und in der Sprache der Eingeborenen gesungen, neben der ernsten Polyphonie und den mächtigen vielchörigen Werken standen *villancicos*, *romances* und Volkstänze.

Dabei handelt es sich nicht um „Folklore" im heutigen Wortsinne. Die *chanzonetas* kamen aus Spanien oder wurden von eingewanderten Kapellmeistern oder von *Criollos* im spanischen Stil geschrieben. Auf der Aufnahme finden sich Komponisten, die nie amerikanischen Boden betreten haben – Gerónimo Gonzales, Juan Hidalgo und Diego de Salazar –, neben eingewanderten Musikern wie Gaspar Fernàndes und Juan Gutiérrez de Padilla (Puebla), Tomás de Torrejón y Velazco (Lima), Juan de Araujo (Sucre) sowie *criollos* wie Juan García (Puebla).

Die musikalische und poetische Sprache dieser Werke ist zumeist spanisch und volkstümlichen Charakters und zeigt unverkennbar ihre missionarische Aufgabe: das Volk in die Kirche zu bringen, insbesondere zu den Frühgottesdiensten in den frühen Morgenstunden. In Spanien waren mit päpstlichem Sonderdispens die acht großen Responsorien an den Hauptfesten durch *villancicos* und *romances* ersetzt worden. Die Bedeutung dieser Canzonen war so groß, dass in den typischen Vertrag für die Kapellmeister die Auflage gehörte, jedes Jahr neue *villancicos* zu komponieren.

Andererseits spiegelt jedoch der pittoreske Charakter dieser Stücke eher den Willen nach Kunstfertigkeit und Verzierung wider als ein tiefgehendes Interesse am Leben des Volks. Deshalb werden diese Elemente in die Kompositionen eingebaut, statt dass man sich an eine gewöhnlichere musikalische Tradition gehalten hätte. Der Komponist musste auf jeden Fall sein Genie beweisen, indem er reiche und vielschichtige Werke schrieb, wie zum Beispiel **Al dichoso naçer de mi niño**, eines der seltenen spanischen Madrigale, die uns aus dem 17. Jahrhundert überliefert sind. Man darf nun aber nicht glauben, man könne in diesen Kompositionen wie im italienischen Madrigal persönliche Themen finden. Die Geburt des Herrn war zum wichtigsten Thema dieser Stücke geworden, in denen sich eine freudige und unterhaltsame Atmosphäre verbreitet.

Aus diesem Grund verwenden viele *villancicos* Elemente, die aus bestimmten sozio-kulturellen Zentren stammen: der Dialekt und die Rhythmen von „*Jacques*" oder „*Matones*" (**A la xácara xacarella**), der Portugiesen (**Pois con tanta graça**) und der Schwarzen (**A siolo flasiquiyo** und **Los coflades de la estleya**). Andere wiederum, die einer eher beiläufigen, deskriptiven Musik anhängen, charakterisieren Situationen von affektiver Lebendigkeit. Dabei handelt es sich um Stücke besonderer Art, wie die *juguetes*, die anlässlich von *corridas* (**Salga el torillo**) oder Feuerwerken (**Un juguetico de fuego**) geschrieben wurden, um Tänze geistlicher Prägung, die seinerzeit in Spanien sehr beliebt waren (**Serenissima una noche**) oder um zarte Wiegenlieder (**Si el amor se quedare dormido**, **Desvelado dueño mio**). Der sachbezogene Charakter dieser volkstümlichen Tradition zeigt sich ganz deutlich im Verlauf des 17. Jahrhunderts, als die Musik ihre folkloristische Ausrichtung zugunsten einer bedeutenderen strukturellen Ausarbeitung verliert (Torrejón, Araujo).

Die Musik, die sich in enger Berührung mit der eingesessenen Kultur entwickelt, ist die älteste auf dieser Aufnahme. Sie ist das Ergebnis der Bemühungen der katholischen Missionare und stellt in der Kolonialgeschichte ein Kapitel für sich dar. Die Bekehrung der Eingeborenen zum Christentum war einer der wichtigsten Rechtfertigungsgründe, den die spanische Krone für den Kolonialbesitz vorbrachte, und führte zu einer starken Ausdehnung der Missionen, insbesondere in den ferneren Gegenden. Eine richtige Kette von *doctrinas* (Eingeborenenstämme der vom „weißen" Territorium getrennten Missionen) wurde im ganzen Kontinent gegründet.

Die europäische Musik stellt demnach das beste Mittel für die Missionsarbeit dar, zumal sich die Eingeborenen aus uns heute unbekannten Gründen ganz besonders von ihr angezogen fühlten. In den *doctrinas* entstanden Kantoreien, die auch schwierige, meist von Spaniern geschriebene Stücke im Repertoire hatten (indianische Komponisten sind selten) und zwar innerhalb wie außerhalb der Eingeborenenstämme. Aus einer dieser Sammlungen, die Teil des Codex Vadés (Mexiko) ist, stammen die beiden Hymnen auf *Nahuatl* (einer Aztekensprache), die – allerdings nicht ganz ohne berechtigte Zweifel – dem Spanier Hernando Franco zugeschrieben werden. In einem anderen sind die Instrumentalstücke von Avila, Diego Fernandes und Peñalosa zu finden (San Juan de Ixzcoi, Guatemala), während Gaspar Fernàndes bei seinem Aufenthalt in der *doctrina* von Puebla de los Angeles (Mexiko) drei Stücke im indianischen „Mestizen"-Dialekt schrieb, von denen zwei (**Tleycantimo** und **Xicochi**) hier aufgenommen sind. In der gleichen Zeit entstand wahrscheinlich im Dorf Andahuaylillas, in der Nähe von Cusco (Peru) die berühmte Hymne auf *Quechua*, **Hanacpachap cussicuinin**, die von dem Dorfpfarrer Juan Pérez Bocanegra in seinem *Rituel formulario* von 1631 veröffentlicht, wahrscheinlich aber von einem Eingeborenen verfasst wurde.

In all diesen Kompositionen ist die übermächtige Gestalt des *Conquistadors* nicht zu übersehen, sowohl in der katholischen Prägung der Texte wie auch in der europäischen Technik des Kontrapunkts. Aber die Sprache, der eine oder der andere Rhythmus und manche melodische Form konnten der Aufmerksamkeit der spanischen Wächter entgehen und tauchen in diesen Canzonen auf, hier mehr als Vertreter einer anders gearteten Empfindsamkeit, weniger als pittoreske Elemente. Eine in erster Linie europäische, aber schon mit fremden Einflüssen „vermischte" Kunst war im Begriff zu entstehen.

Gabriel Garrido

During the colonization of Latin America a rich tradition of religious music flourished there. The musical chapels of Cathedrals and missions throughout the continent were filled with the music of Spanish and Native American composers, who wrote hundreds of masses, motets and *villancicos*. In the first place this was the result of the transfer of Hispanic musical institutions, which during their three centuries of development in the New World, embraced different forms and styles stemming from diverse periods and places in time, thereby permitting the creation of hybrid and very original works. The *chanzonetas*, *villancicos* and *romances* in this recording illustrate one of the most interesting aspects of this music: an airy, joyous treatment of sacred topics.

It may be surprising to learn that lively, light-hearted songs were part of the Mass in the Spanish-American church. But during this era the sacred and the secular were closely interwoven; even the most serious Catholic ritual was followed by feasting and dancing; singing was done in Spanish and the vernacular as well as in Latin, and folk dances, *romances* and *villancicos* took their place next to sober polyphonies and grandiloquent choral works.

This music was not "folk music", however, as the term is commonly understood. The *chanzonetas* were composed songs, imported from Spain or written either by musicians from Spain or by *criollos* or Native Americans who wrote in the Spanish style. Three composers represented on this recording never set foot on American soil: Gerónimo Gonzalez, Juan Hidalgo, and Diego de Salazar. In contrast, Gaspar Fernàndes and Juan Gutiérrez de Padilla were from Puebla, Tomás de Torrejón y Velazco from Lima, and Juan de Araujo from Sucre. Juan Garcla was a *criollo* composer from Puebla.

There was a specific reason for which this music was written in Spanish and in popular style: to attract worshippers to religious services, particularly to matins, which took place in the early morning. In Spain on major Holy days, a special papal dispensation had replaced the eight main anthems of the matins with *romances* and *villancicos*. The importance of these popular forms is illustrated by their mention in the chapel masters' contract: one of its clauses stipulated that new villancicos must be composed every year.

The "picturesque" character of these compositions reflects a fondness for ornamentation and artifice rather than a real interest in the life of the populace, and we find these elements replacing those of the more solemn traditional music of the Church. The true measure of the composer's genius was to create rich and complex pieces such as **Al dichoso naçer de mi niño**, one of the rare extant examples of the 17th century Spanish madrigal. However we still do not find personal themes like those in the Italian madrigal; instead, there are themes appropriate to religious festivals. Since the Nativity was the most frequent subject of this music, there is a predominant feeling of joy and festive mirth in the songs.

Many of the *villancicos* show the influence of a specific socio-cultural milieu: the dialect and rhythms of the *"Jacques"* or the *"Matones"* are evident in

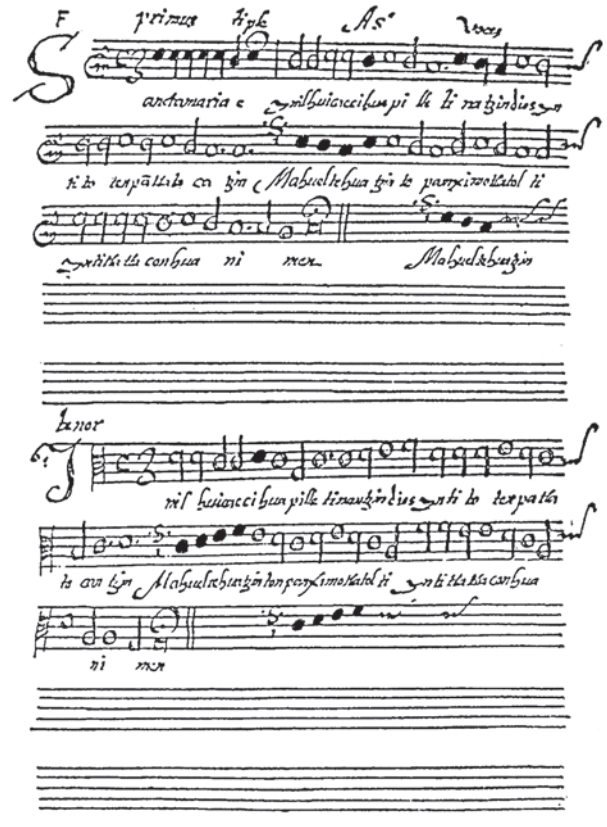
A la xácara, xacarilla, those of Portugal in **Pois con tranta graça**, and of the Blacks in **A siolo flasiquiyo** and **Los coflades de la estleya**. Other pieces refer to specific events and incorporate the particular emotions associated with these events. Examples are merry songs such as the *juguetes*, which refer to bullfights as in **Salga el torillo** or to fireworks as in **Un juguetico de fuego**. Others are religious dances that were very popular in Spain at the time, like **Serenissima una noche**, or tender lullabies such as **Si el amor se quedare dormido** and **Desvelado dueño mio**. The rhythmic nature of this popular tradition prevailed throughout the 17th century, although towards the end of the century the music began to lose its popular characteristics, favouring instead a more important structural elaboration as in the works of Torrejón and Araujo.

The earliest music on this recording had its origins in Native American cultures. Catholic missionaries were the authors of this music representing a distinct chapter in Latin American colonial history. The conversion of the Indians to Christianity was used by the Spanish crown to justify colonization of the New World, and so there was a great effort to establish missions especially in remote or marginal locations. A string of *doctrinas* (indigenous populations of missions which were separate from "white" territory) was founded along the whole length of the continent.

European music became an important tool for the missionaries in converting the Indians, since for some mysterious reason the natives were especially attracted to it. In the doctrinas, musical chapels were set up which cultivated a highly challenging repertory of pieces written mostly by Spaniards living among Europeans or among Indians. Native American composers were rare. It is in one of these repertories, part of the Vadés Codex of Mexico, that we find the two hymns written in *Nahuatl*, an Aztec language. They have been attributed, (but not without some justified doubts) to the Spaniard, Hernando Franco. In another collection can be found the instrumental pieces by Avila, Diego Fernandes and Peñalosa from San Juan de Ixzcoi, Guatemala. Two pieces included in this recording, **Tleycantimo** and **Xicochi**, are among three composed in a metizo Indian dialect by Gaspar Fernàndes during his stay at the mission of Puebla de los Angeles in Mexico. The famous hymn in *Quechua*, **Hanacpachap cussicuinin**, was probably composed during the same period by a native in the village of Andahuaylillas, near Cuzco, Peru, and was published by the village priest Juan Pérez Bocanegra in his *Rituel formulario* of 1631.

The presence of the *Conquistador* can be discerned, however, in all these pieces, by both the Catholicism inherent in the texts and the European musical techniques of counterpoint. But native languages and an occasional characteristic rhythm or melodic line did succeed in departing from the established Spanish taste to make their appearance in these songs, as emissaries of a new and different aesthetic rather than for their picturesque aspects. A new art, of richly blended ancestry and a distinctive European character, was coming to life.

Gabriel Garrido

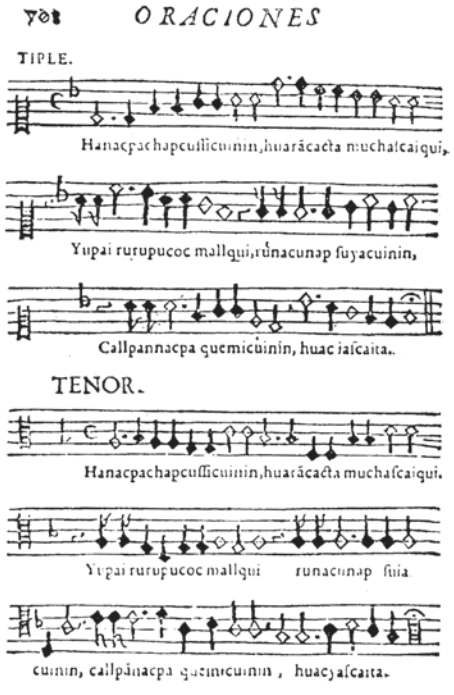


Pendant la période coloniale, une riche tradition musicale religieuse fleurit en Amérique Latine. À travers le continent s'épanouissent les chapelles musicales des Cathédrales et des Missions, dont les maîtres espagnols et indigènes composent des centaines de messes, motets et *villancicos*.
Au premier abord ceci est le résultat d'un transfert des institutions musicales hispaniques qui, pendant leur développement au cours de trois siècles embrassent styles époques et modalités différentes et produisent quelques oeuvres « métissées » et originales. Les pièces choisies pour cet enregistrement illustrent l'un des aspects les plus fascinants de cette musique : ce sont des *chanzonetas*, *villancicos* et *romances* joyeux et légers aux sujets sacrés.
Le fait que des chansons aux rythmes agiles et au caractère si éloigné de toute solennité religieuse ont fait partie du service musical des églises hispano-américaines paraît aujourd'hui surprenant. Pourtant à l'époque le sacré et le profane étaient indissolublement mêlés. Au plus grave rituel catholique suivaient la fête et la danse, on chantait en latin mais aussi en espagnol et en langues aborigènes, des sévères polyphonies et grandiloquentes oeuvres polychorales côtoyaient des *villancicos*, *romances* et danses de caractère populaire.
Il ne s'agit pourtant pas de « folklore » dans le sens courant du terme : les *chanzonetas* étaient importées d'Espagne ou écrites soit par des maîtres de chapelle émigrés soit par des *criollos* prohispaniques. Dans cet enregistrement, on trouve trois compositeurs qui n'ont jamais foulé le sol américain : Gerónimo Gonzales, Juan Hidalgo et Diego de Salazar à côté d'immigrés comme Gaspar Fernàndes et Juan Gutiérrez de Padilla (Puebla), Tomás de Torrejón y Velazco (Lima), Juan de Araujo (Sucre) ou de *criollos* comme Juan García (Puebla).
Le langage musical et poétique ainsi utilisé pour la plupart espagnol et populaire est découlé d'une nécessité prosélytiste évidente : attirer des gens au culte et en particulier aux matines, à des heures avancées de la nuit. En Espagne par une dispense papale spéciale, les huit grand responsorios de matines des festivités principales étaient remplacés par des *villancicos* et des romances. L'importance que l'on attribuait à ces chansons était telle que l'une des clauses du contrat typique des maîtres de chapelle stipulait la composition chaque année de nouveaux *villancicos*.
D'autre part le caractère pittoresque de ces pièces est le reflet d'une volonté d'artifice, d'ornement, plutôt que d'un intérêt profond pour la vie populaire. Par cette volonté, on incorpore des éléments de celle-ci aux compositions au lieu de se référer à une tradition de musique plus grave. Le compositeur devait en tout cas démontrer son génie par la réalisation de pièces riches et complexes, comme **Al dichoso naçer de mi niño**, l'un des rares madrigaux espagnols qui nous restent du XVIIe siècle. Par contre il ne faut pas s'attendre comme dans le madrigal italien à trouver dans ces compositions des thèmes personnels. La Nativité étant devenue le sujet le plus important, celles-ci développent l'atmosphère de joie et de diversion perpétuelle propre.

C'est ainsi que beaucoup de *villancicos* emploient des éléments propres à certains milieux socioculturels : le dialecte et les rythmes des « *Jacques* », ou des « *Matones* » (**A la xácara, xacarella**), des Portugais (**Pois con tanta graça**) et des Noirs (**A siolo flasiquiyo** et **Los coflades de la estleya**). D'autres, apparentés à une musique descriptive incidentelle, caractérisent des situations d'une coloration affective spéciale. Ce sont des pièces joyeuses comme les *juguetes*, se référent à des *corridas* (**Salga el torillo**) ou à des feux d'artifice (**Un juguetico de fuego**) ; des danses au caractère sacré, très courants à l'époque en Espagne (**Sererissima una noche**) ou des berceuses douces et tendres (**Si el amor se quedare dormido**, **Desvelado dueño mio**). Le caractère ponctuel de cette tradition populaire va se manifester clairement au long du XVIIe siècle, quand la musique commence à perdre ses particularités plus directement folkloriques au profit d'une élaboration structurelle plus importante (Torrejón, Araujo).
Différente des *chanzonetas*, la musique qui se développe au contact des civilisations indigènes est la plus ancienne de cet enregistrement. Elle est le fruit du travail des missionnaires catholiques et doit être considérée comme un chapitre à part dans l'histoire coloniale. La conversion des aborigènes à la Foi étant l'un des arguments déterminant brandis par la Couronne espagnole pour légitimer la possession des colonies, ceci se traduit en une forte expansion des missions, principalement dans zones éloignées ou marginales. Un véritable chapelet de *doctrinas* (peuples indigènes des missions séparés du territoire « blanc ») fut ainsi érigé tout au long du continent.
La musique européenne constituait alors le meilleur outil prosélytiste des missionnaires, car pour quelque raison mystérieuse les aborigènes se sentaient spécialement attirées par elle. On fondait dans les *doctrinas* des chapelles musicales qui cultivaient un répertoire d'une grande difficulté, écrit pour la plupart par des Espagnols (les compositeurs indiens étant rares) aussi bien à l'intérieur qu'en dehors des populations indigènes. De l'un de ces répertoires, faisant partie du Codice Vadés (Mexique) proviennent les deux hymnes en *Nahuatl* (langue aztèque) qu'on a attribués, non sans quelques doutes justifiés, à l'Espagnol Hernando Franco. Dans un autre on trouve les pièces instrumentales d'Avila, Diego Fernandes et Peñalosa (San Juan de Ixzcoi, Guatemala) tandis que Gaspar Fernàndes compose trois pièces en dialecte indien « métissé » pendant son séjour dans la *doctrina* de Puebla de los Angeles (Mexique), dont deux d'entre elles (**Tleycantimo** et **Xicochi**) sont inclues ici. Vers la même époque voit le jour, probablement dans le village d'Andahuaylillas, près de Cusco (Pérou) le célèbre hymne en *quechua* **Hanacpachap cussicuinin**, publié par le curé du village Juan Pérez Bocanegra dans son *Rituel formulario* de 1631, probablement composé par un indigène.
On sent pourtant dans toutes ces pièces la présence dominante du *Conquistador*, aussi bien dans le catholicisme des textes que dans la technique européenne du contrepoint musical. Mais la langue et quelque rythme ou tournure mélodique

ont réussi à tromper la vigilance des gardiens de l'hispanité et à se faire présentes dans ces chansons, plutôt cette fois comme porte-parole d'une sensibilité différente qu'avec des traits purement pittoresques. Un art nouveau principalement européen, mais déjà métissé, vient de naître.

Gabriel Garrido



1 Salga el torillo *(D. de Salazar)*

Salga, salga / el torillo hosquillo,
ho, ho, ho / Pero no,
que se aguarde, / que se espere,
que se tenga / mientras me pongo en cobro yo
Mas ay, que fiero / el toro ligero
corriendo salió / tras mi bien pero no tras mi
Yo le vi / al amado dueño mio
Yo le vi / que le está esperando el niño
ti, tiri ti, tiritando / no de miedo sino de frio
Pero no / que se aguarde,
que se espere, que se tenga
mientras me pongo en cobro yo / ho, ho, ho
Coplas : Del vulgo de las nubes / se despejó la plaza
poblando las estrellas / del cielo las ventanas
Afuera todo el mundo / afuera y hagan plaza,
que el toro es un demonio / segun muestra en
la saña

2 Hanacpachap *(Anon 1611)*

Hanacpachap cussicuinin,
Huaran cacta muchascaiqui
Yupai rurupucoc mallqui,
Runacunap suyacuinin,
Calpan nacpa quemicuinin,
Huaciascaita, / Uiyarihuai muchascaita
Dios parampan Dios pamaman
Yurac tocto haman caiman, / Ypascalla collpascaita
Huahuarqui mansuyuscaita / Ricuchillai
Chipchihacachac catachillai
Punchau pussac quean tupa
Cam huacyacpac, manaupa
Queçaiquicha hamuinillai
Pinascaita quespichaillai / Susurbuana
Nocahina pim huanana
Mitan manta çanan manta
Tecçe machup churinmanta / Llapa yallec
millaimana
Muchapuai yasuihuana / Huahuaiquicta
Uequecta ricui pinquicta / Çucai çucai
huacachcaman
Sonco queue putichcacman / cutirichij navijquicta
Ricuchihuai uyayquicta / Dios pamaman

3 Danza *(D. Fernandez)*

4 Si el amor *(J. de Araujo)*

Si el amor se quedare dormido
y herido de amores en catre de flores
quiere descansar / ay, dejadle dormir / dejadle velar
Que del Rey los desvelos
aun el sueño le roban el sueño
quedito, quedo / que vela dormido
que duerme despierto / Nadie se mueva
que de amor en la pena / duerme el sentido
y el alma vela nadie se mueva
Coplas : El niño gigante / dejando la guerra
se viste de amante / y dando en la tierra
su valor constante / vence con gemir
su misma dolencia
Dejadle dormir / y nadie se mueva
Con su llanto ardiente / trae coraçones
de todo el Oriente / sus blandos harpones
le hacen más doliente / de amor singular
que el pecho penetra
Dejadle dormir...
El suspiro blando / de so mesmo aliento

lo arrulla callando / y el grande contento
le está preparando / catre en que vivir
pueda su fineza
Dejadle dormir...
De Rey poderoso / las grandes finezas
Hacen cuidadoso / del ombre tibiezas
turban el reposo / sin poder formar
flores en que duerma
Dejadle dormir...

5 Al dichoso naçer de mi niño *(J. Hidalgo)*

Al dichoso naçer de mi niño
los çielos, la tierra, las aguas, el ayre
en feliz armonia / repitan ecos suaves
Los angeles, los hombres, los brutos y las aves
como que lloren, lloren come que canten
pues mi niño se ríe / cuando llorando naçe

6 Danza *(F. de Peñalosa)*

7 Tleycantimo choquiliya *(G. Fernández)*

Tleycantimo choquiliya / mis prasedes mi apission,
Alleloya, Alleloya.
Dejalto el llando crecida / mizalto el mulo y el guey
Jimoiol lali mi rey / tleinmir tolinia mi bida
No se porque deneis pena
Nor pihol lochin niño hermosa / nochalchiuh asojena.
Jesos de mi goraçón / no lloreis mi pantasía.
Tleycantimo choquiliya / mis prasedes mi apission,
Alleloya, Alleloya.

8 Si nos emprestara oy Dios *(G. Fernández)*

Si nos emprestara oy Dios
por caudillo a buestro aguelo / no devieramos al çielo
mas que por darnos a Vos / La deuda es obligacion
y el don de merecimiento / hagasse Tlaxcala çiento
para la satisfacion

9 Xicochi xicochi conetzintle *(G. Fernández)*

Xicochi, xicochi, / xicochi, conetzintle,
Caomiz hui hui joco / In angelos me,
Alleluya, alleluya.

10 Entrada *(A. de Avila)*

11 Pois con tanta graça *(G. Fernández)*

Pois con tanta graça / a naçido o belo niño
tocay voso panderiño / Batista sua churumbela
toca Alfonso a guitarrela / a fora fora ratiño
follijay portuguesiño / fu furrufu ay Jesu
Seja bemvenido / noso deus a se folgar.
que estos fidal guiños / folgas de o festejar.
Ay que me morro / Ay que me fino
de amores da may donsela / e seu belo fidalguiño.
Coplas
a minino tás fermoso / que se semeja a sua may
e todo porque seu may / e portugues muy honrroso.
a inda que no portal / naçe o minino chorando
pode ser que tempo andando / seja rey de Portugal.

12 In il huicac *(H. Franco)*

In il huicac cihuapille tianatzin Dios
In tito tenpan tiatocantzin
Mahuel tehuatzin topan ximo tlalolti
In titlatla con huanimen.

13 Dios itlaço *(H. Franco)*

Dios itlaço nantzine cemicac ichpochtle
Cenca timitztok tlatlauhtilia
Ma topan ximo tlatolti.
Inilhuicac ixpantzinco inmotlaçco
conetzin Jesu Christo
Dios itlaçco nantzine cemicac ichpochtle.

14 Serenissima una noche *(G. Gonzalez)*

Serenissima una noche / mas que si fuera un infante
en lo crespo de diciembre / quiso por dicha
estrellarse
Ande el baile y al sol que a nasido
Por dios verdadero oi todos le aclamen.

15 A siolo flasiquiyo *(J. Gutiérrez de Padilla)*

A siolo flasiquiyo / que manda siol Thome
Tenemo tura trumenta / templarita cun cusielta
Si siolo ven poté / avisa bosa mise,
Que sa lo moleno ya, / cayendo de pula rrisa
y muliendo pol bayla,
Llamalo llamalo aplissa / que veniro lo branco ya,
Y lo niño aspelandosa, / y se aleglala, ha ha ha
Con lo zambamba con lo cascave,
Si siñolo Thome / repicamo lo rrabe
ya la panderetiyo Anton, / Baylalemo lo neglo al son,
Tumbucutu, cutu, cutu / y toquemo pasito querito
Tumbucutu no pantemo a lo niño Sesu.
Coplas
Turu neglo de Guinea / que venimo combirara
A detla e su criara / munglave con su liblea
Y plu que lo branco vea / quere branco nos selvimo
Con vayal de un tamo plimo y haleme a lo niño bu.
Tumbucutu, cutu, cutu / y toquemo pasito querito
Tumbucutu no pantemo a lo niño Sesu.
De merico y silujano / se vista Minguel a plisa
Pues nos culase su clisa, / las helilas con su mano.
Bayle el canario y viyano, / mas no pase pol detlas
De mula que da lasas, / de toro que dira mu.
Tumbucutu, cutu, cutu / y toquemo pasito querito
Tumbucutu no pantemo a lo niño Sesu.
Antoniyo con su sayo / que tluxo re Puelto Rico
Saldra vestiro re mico / y, Miguel de papangayo.
Y quando yegue adora yo / al niño asi
Si tu yo lamo pol mi, / yo me aleglamo pol tu.
Tumbucutu, cutu, cutu / y toquemo pasito querito
Tumbucutu no pantemo a lo niño Sesu.

16 Hermoso amor *(J. Garciá)*

Hermoso amor que forxas / tus flechas de las paxas
Temblando a mis rigores / ardiéndote a tus ancias.
Mas ay que disparas
suspiros ardientes que el pecho me abrasan
Y con lagrimas tiernas / rindes las almas
De que suerte zeñido podrás vibrar las jaras
Si te apriçiona el yelo / y te nieva la escarcha.
Si no es que dans tus ojos / rayos que soles fraguan
Quando te ven qual niño / con las manos faxadas.
Masay que disparas
suspiros ardientes que el pecho me abrasan
Y con lagrimas tiernas / rindes las almas
Suspende los luzientes / harpones de tu aljava
Pues para que te adoren / esos pucheros vastan.
Mas ay que disparas
suspiros ardientes que el pecho me abrasan
Y con lagrimas tiernas / rindes las almas

17 A la Xácara *(J. Gutiérrez de Padilla)*

A la Xácara, xacarilla
de buen garbo y lindo porte traygo por plato de corte
siendo pasto tle la villa
A la Xácara, xacarilla
xacarilla de novedad, / novedad de novedades
Aungue a mas de mil Navidades
que alegra la Navidad
Vaya, vaya de xacarilla / que el altissimo se humilla
Vaya de xácara, vaya / que el amor pasa de raya
Coplas
Agora que con la noche / se suspenden
nuestras penas
y a pagar culpas agenas / nace un bello Benjamin
si el Rey me escuchara a mí / o que bien cantara yo
como ninguno cantó / del niño mas prodigioso
con licencia de lo hermoso
rayos desembayna ardientes
escuchenme los valientes / esta verdadera historia
que al fin se canta la gloria / y a el la cantan al naçer
general se vio el plaçer / que el clelo a la tierra envia
Que en los ojos de María / madrugaba un claro sol
con celestial arrebol / mostró la aurora más pura
muchos siglos de hermosura / en pocos años
de hedad
Si no sol era deidad / y el sol es quien la a vestido

18 Desvelado dueño mio
(T. de Torrejon)

Desvelado Dueño mio que a tantos rigores naces
Duerme al arro, al arullo que tiernas entonan las aves
Duerme al arroyo instrumento de plata suave
Cese mi niño desvelo tan grande.
Duerme soberano Niño neto aljofar no derrames
Que de esos que lloras néctares, nácares
Son tus mejillas rosadas fragantes
Al arroyo instrumento de plata suave
Cese mi niño desvelo tan grande.

19 Un juguetico de fuego *(T. de Torrejon)*

Un juguetico de fuego quiero cantar:
y gorjear en la fiesta / porque a todas luses
miren q'ylustran de la grasia puresa
pues en su obsequio festibos se muestran:
Volcanes y luses / ynsendios y sentellas
ardores y raios / con llamas y reflejos asquas
y etnas
y en brillantes estruendos de cuetes,
senias se abreuian
en una piesa de fuegos que ya se quema
A Cuetero dele fuego / pega dispara
miren como arden, las guias y candelas,
oygan los trasquidos / miren como suenan
dan dan / tis tas tis tas
atiendan a las ruedas / sio sio sio
y el Volcan revienta / miren como suenan
afuera fuera / dran dran dran bun
Vitor vitor cosa buena
y repican y tañen las campanillejas
Coplas I : Mui lucidos an estado / los fuegos
y es cosa cierta / que an dejado sus tronidos
A algunos muchas troneras / no ay que dudarlo
pues ai q'tenga, / mas tronidos que fuegos
en la cavesa
Coplas II : El Cuete de soga estubo, / con sus
bueltas y rebueltas
en su cordel ahorcando
aun mucha más de sus ruedas
puest q' se ahorcan / por ver sus tretas / por
las calesas

20 Dime amor *(J. de Araujo)*

Dime amor que prodigio es aqueste
que el fueeo y la escarcha se abrasan los dos
y de asombro la nieve se hiela
y helada entre pajas se anciende ehardor
Dime amor que el incendio se hiela de frío
y el frío se abrasa con su resplandor
Dime amor pues lo sabes que yo no lo entiendo
no lo entiendo, no
Coplas
En los rigores helados / de invierno el niño se vió
calentar la nieve fría / y encender su propio ardor
Dime amor que prodigio es aqueste
que el fuego y la escarcha se abrasan los dos
Con generosa osadía / entre pajas se arrojó
donde escondido descubre / la causa que le escondió
Dime amor...
Derretído entre la escarcha / al fuego de su
esplendor
derrama perlas a risas / del alba que en el lloró
Dime amor...
La nieve y el fuego canten / sus glorias a emulación
que arder en la nieve el fuego / de amor los
efectos son
Dime amor…

21 Los negritos *(J. de Araujo)*

Los coflades de la estreya / vamo turus a beleya
Y velemo aziola beya / conciolo en lo potal,
Vamo, vamo currendo aya,
Oylemo un viyansico / que lo compondlá flasico
Ziendo gayta su fosico
Y luego lo cantala / Blasico, Pellico, Zuanico y Toma
Y lo estliviyo dila
Gulumbe, gulumbe, gulumba, guache,
molenyo de safala.
Bamo a bel que traen de angola / aziolo y aziola
Baltasale con Melchola / y mi plimo Gasipar
Vamo, vamo currendo aya,
Gulumbe, gulumbe, gulumba, guache,
molenyo de safala.
Vamo siguiendo la estleya, (eya)
Lo negliyo coltezano, (vamo)
Pues lo Reye con tesuro, (turo)
De calmino los tles ban, (aya)
Blasico, Pelico, Zuancico y Toma,
eya, vamo turo aya,
Gulumbe, gulumbe, gulumba, guache,
molenyo de safala.
Vamo turuz los neglios, (plimos)
Pues nos yeba nostla estleya, (beya)
Que sin tantos neglos folmen, (noche)
Mucha lus en lo poltal, (abla)
Blasico, Pelico, Zuanico y Toma,
plimos, beya noche abla,
Gulumbe, gulumbe, gulumba, guache,
molenyo de safala.