

Música Barroca del Viejo y Nuevo Mundo
Mundu Zahar eta Berriko Musika Barrokoa

Irene Ojanguren
(soprano)

TELEMANN TRÍO

Susana Zabaco
(soprano)

Emili Castelo-Branco
(trompeta)

Patxi García Garmilla
(órgano)

Monasterio de Santa María (Zenarruza)
Ziortzako Santa Maria Monastegia
12 de Mayo de 2024 a las 13 horas
2024ko maiatzaren 12a, 13:00etan

telemanntrio.com



Monasterio
de Zenarruza



Monasterio
de Zenarruza

Música Barroca del Viejo y Nuevo Mundo /
Mundu Zahar eta Berriko Musika Barrokoa



Monasterio de Santa María (Zenarruza) / Ziortzako Santa Maria Monastegia
12 de Mayo de 2024 a las 13 horas / 2024ko maiatzaren 12a, 13:00etan



Irene Ojanguren, Susana Zabaco, Patxi García Garmilla y Emili Castelo-Branco

Índice

Irene Ojanguren y Telemann Trío	p.4
Programa	p.5
1. El órgano barroco de la Colegiata de Zenarruza	p.6
2. Tomás de Torrejón y Velasco	p.17
3. Joseph Ximénez	p.23
4. Francisco Andreu	p.26
5. José de Orejón y Aparicio	p.27
6. António Correia Braga	p.34
7. Anónimo: “Un juguete de fuego”	p.37
8. Juan de Araujo	p.39



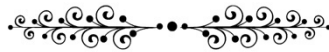
Irene Ojanguren (soprano)

Nacida en Gernika, realiza sus estudios de canto en el Conservatorio *Juan Crisóstomo de Arriaga* de Bilbao, obteniendo el título superior con las máximas calificaciones.

Ha ofrecido recitales y conciertos abarcando estilos muy diversos, desde música antigua, lied, ópera, zarzuela, oratorio hasta música contemporánea, actuando en teatros y auditorios como el Teatro Barakaldo, Arriaga, Ayala, Euskalduna, Kursaal, Principal de Vitoria, Bretón de Logroño, Bretón de Haro, Calderón de Madrid y Cité des Congrès de Nantes.

Como solista de Aula Boreal, grupo especializado en repertorio barroco y en música inédita de los archivos catedralicios españoles, ha participado en la semana musical de Basauri, Sociedad Filarmónica de Bilbao, Villasana de Mena y Medina de Pomar, destacando los conciertos en la Catedral de Sigüenza, la iglesia del Santísimo Cristo de la Salud en Madrid y el Otoño Musical Soriano de 2017 con la orquesta ProArte de Madrid.

Es profesora de canto en la Escuela Municipal de Música Luis Aramburu de Vitoria-Gasteiz desde 1997.



TELEMANN TRÍO

Susana Zabaco (soprano)

Emili Castelo-Branco (trompeta)

Patxi García Garmilla (órgano)

Su primera actuación tuvo lugar en la histórica Colegiata de San Cosme y San Damián de Covarrubias en un emocionado concierto a favor de Cáritas que se celebró en el mes de agosto de 2020 tras la primera ola de la pandemia de la COVID-19. A este concierto siguieron otros como el del Ciclo Internacional de Música de Castilla y León (2020) en Medina de Rioseco (Valladolid), XV Ciclo de Órgano “Bizkaiko Hotsak” organizado por la Asociación “Diego de Amezua” de Bizkaia en Ugao-Miraballes, la iglesia de San Pedro de Sopelana, el IX Festival Internacional del Órgano Barroco en Las Merindades (Oña, Burgos), la iglesia de San Severino en Balmaseda, los “Fair Saturday” en el Centro Cívico “Clara Campoamor” de Barakaldo y la iglesia de Santa María en Orduña, el FIOB de Benidorm, la Catedral de Bilbao, San Nicolás de Bari en Getxo, Urduliz, el Ciclo Barroco del Conservatorio de Bilbao y el Ciclo “Música para Órgano en Navarra - Musika Nafarroan”.

Sus integrantes, coinciden al afirmar que “nuestros programas quieren dar a conocer las obras del barroco español, el barroco colonial, las obras barrocas de un sinfín de autores desconocidos y, por supuesto, el extenso repertorio del gran compositor alemán Georg Philipp Telemann, que da nombre al trío”. Y todo ello lo lleva a cabo sin perder de vista los sugerentes repertorios de los autores románticos y contemporáneos, la ópera, la música de los compositores vascos y el repertorio internacional y popular de las películas y los musicales de Broadway, lo que enriquece de manera notable su proyección artística y cultural, a la vez que supone un aliciente a la hora de explorar y dar a conocer al público una amplia paleta de estilos musicales.



PROGRAMA / EGITARAU

Tomás de Torrejón y Velasco (Villarrobledo, Albacete, 1644 - Lima, 1728)

“Si el alba sonora se cifra en mi voz”

Joseph Ximénez (Tudela, 1601 – Zaragoza, 1672)

Batalla II de sexto tono

Francisco Andreu (Cataluña, ca.1698 – Girona, ?)

Tiento lleno a tres

José de Orejón y Aparicio (Huacho, Perú, 1703 – Lima, 1765)

“¡Ah del gozo! ¡Ah del aplauso!”

António Correia Braga (activo en Braga, Portugal, ca. 1695 – ?, 1704)

Batalha do sexto tom

(del *Livro de Obras de Orgão do P. Fr. Roque da Coceição*)

Anónimo (atribuido a Melchor de Torres y Portugal, siglos XVII – XVIII)

“Un juguete de fuego”

José de Orejón y Aparicio

“Jilguerillo sonoro, ruiseñor apacible”



Fuera de Programa:

Juan de Araujo (Villafranca de los Barros, Badajoz, 1648 – Sucre, Bolivia, 1712)

“Morenita con gracia es María”



1. El órgano barroco de la Colegiata de Zenarruza

Restaurado en 1995 por el gran organero vasco José María Arrizabalaga (Markina, Bizkaia, 1931 – Marata, Barcelona, 2018), el órgano barroco de la Colegiata de Zenarruza (Joseph de Echabarría, 1686) es el más antiguo de Bizkaia. Fue desmontado el mes de mayo de 1991 y llevado al taller de *L'Om-Arrizabalaga Orgueners* en la localidad de Marata, provincia de Barcelona, para su restauración, que se prolongó durante cuatro años. Y este no fue más que uno de los muchos trabajos notables que llevó a cabo José María a lo largo de su dilatada trayectoria profesional. La prensa se hizo eco de su fallecimiento en 2018, reconociéndole su gran labor, no solo como restaurador y constructor de órganos, sino también como compositor, especialmente de música para el teatro.

EL 9 NOU.CAT

Mor Josep Maria Arrizabalaga, orguener i compositor de Marata

Tenia 86 anys. La cerimònia de comiat es farà aquest divendres a les 5 de la tarda al tanatori de Granollers



Josep Maria Arrizabalaga, al centre, en un acte a Marata l'any passat | Ramon Ferrandis



Ramon Solé
05/10/2018
Les Franqueses del
Vallès



L'orguener i compositor **Josep Maria Arrizabalaga**, de Marata, ha mort aquest dijous als 86 anys. Amb ell se n'ha anat una **figura cabdal de la música a la comarca**, tant en la vessant d'**artesa dels orgues** com en la **composició de música**, principalment per a teatre. Al llarg de la seva carrera, Arrizabalaga va treballar amb alguns dels noms més importants del teatre català.

Nascut a Markina (Biscaia) el 1931, es va traslladar amb la seva família a Barcelona ja de petit. El 1961 es va instal·lar a Marata i, cinc anys després, va obrir un **taller de construcció i reparació d'orgues a Can Pere de l'Om**. Entre altres fites com a orguener, el 1991 **va construir l'orgue transportable més gran del món**. La seva tasca li va valer la concessió de la carta d'artesa de la Generalitat.

Als anys 60 va introduir-se als **cercles artístics de Barcelona** i va començar a col·laborar amb Pep Montanyès al Grup d'Estudis Teatrals d'Horta. També va conèixer la **Nova Cançó** i la va exportar al País Basc amb el grup Ezdok Hamahiru.

José María también se preocupó por documentar exhaustivamente sus trabajos de restauración de los órganos, y el de Zenarruza no fue una excepción. En su artículo publicado en la prestigiosa revista de musicología *Nassarre* (1991, VII, 2, p.9-32), nos habla de que el

instrumento estuvo en servicio hasta 1949, año en el que desempeñaba las tareas de organista el médico de Bolívar D. Manuel Aldamiz-Echevarría Luzarraga, quien en 1934 había sucedido en este puesto precisamente a otro médico, D. Domingo Ganchegui Blandín.



Organo barroco de la Colegiata de Zenarruza (Joseph de Echabarría, 1686)

La caja del órgano está hermosamente decorada y fue construida en madera de nogal, salvo el cerramiento posterior inferior que es de tablas de castaño. En la fachada se encuentran 31 tubos del flautado repartidos en cinco castillos, de los cuales, los dos laterales son dobles, aunque el superior de cada uno está integrado por tubos mudos que tan solo son decorativos, conocidos como “canónigos” en el lenguaje organero.

Bajo la cornisa del flautado, se sitúan los juegos de lengüetería exterior “en batalla” del bajoncillo y el clarín, y, a ambos lados, sendos paneles pintados con sus inscripciones. El de la izquierda dice: “Las armas milagrosas de Nuestra Señora de Zenarruza”; y el de la derecha, a ambos lados del escudo de Zenarruza, tiene esta leyenda: “El Señor Licenciado D. Ignacio de Munive Collegial Maior en el viejo de S. Bartolomé P. Abbad desta Colegiata hiço de limosna este órgano”.



Paneles de la izquierda y la derecha en la caja del órgano de Zenarruza

La consola es de ventana, quedando el atril en posición superior, con el frontal despejado. El conjunto del atril se abate inferiormente para cerrar la ventana. En esta vemos el teclado de 42 puntos y, más abajo, las rodilleras que accionan el bajoncillo y el clarín.



Consola de ventana con el teclado de 42 puntos y las rodilleras. La partición de los medios registros se sitúa entre el do y el do sostenido centrales

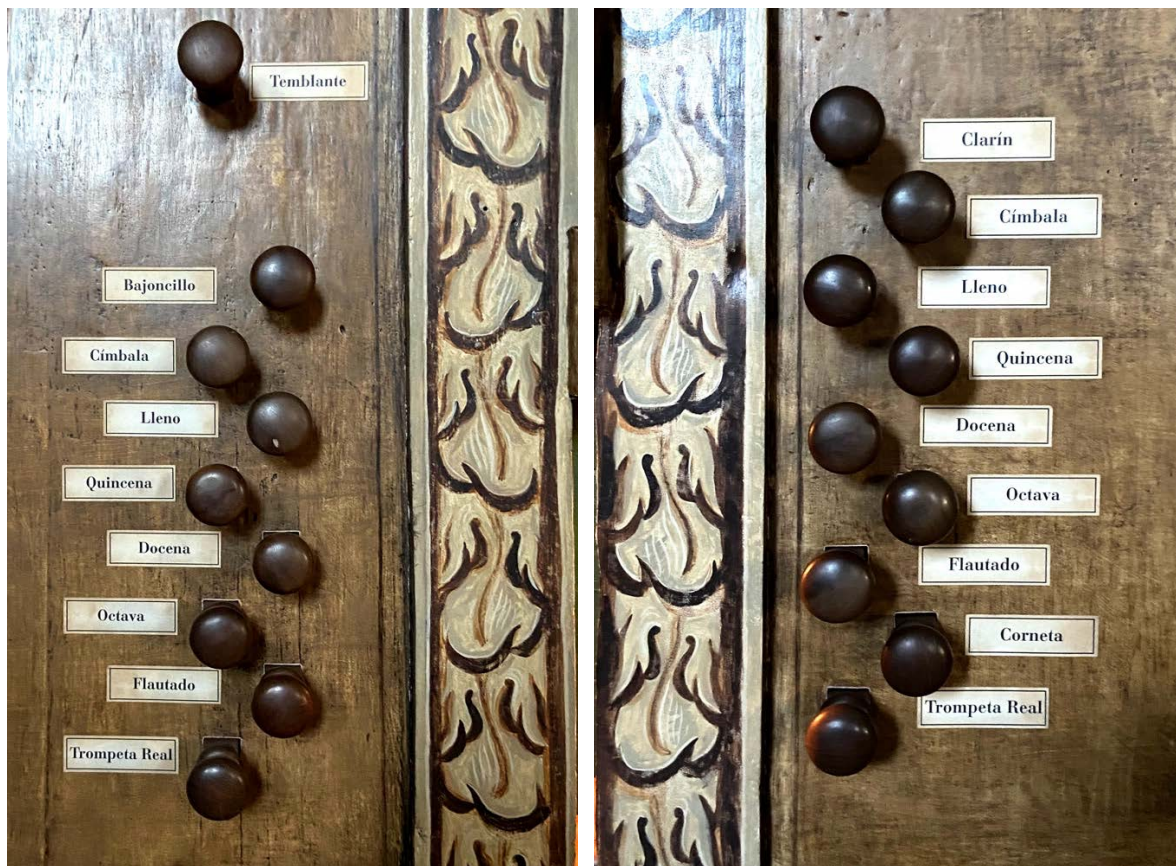
En cuanto a los juegos de que dispone el instrumento, los tiradores se reparten a ambos lados de la ventana, ofreciendo la siguiente disposición:

Partido izquierdo

Temblante
Bajoncillo
Címbala
Lleno
Quincena
Docena
Octava
Flautado
Trompeta Real

Partido derecho

Clarín
Címbala
Lleno
Quincena
Docena
Octava
Flautado
Corneta
Trompeta Real



Registros en el lado izquierdo y el derecho del órgano barroco de Zenarruza

La Trompeta Real es un juego posterior a la labor de los Echabarría y fue añadida en el siglo XVIII, durante el mandato de D. Juan Manuel Uriarte y Ansótegui, que en 1785 había tomado posesión de la silla abacial. De hecho, Arrizabalaga nos dice que su factura es idéntica a la de los órganos del célebre organero parisino François-Henri Cliquot (1732–1790). El Temblante es moderno y está actualmente fuera de uso.

Bajo la cornisa del flautado aparece una inscripción que dice: “JOSEPH DE ECHABARRIA ME F. AÑO 1686”. Como nos aclara Arrizabalaga, este era el protegido y discípulo de Fray Joseph de Echabarría (José de Eizaga Echabarría), franciscano, nacido en Eibar y residente en el Convento de San Francisco de Bilbao. No se sabe si realmente era un organero práctico, pero

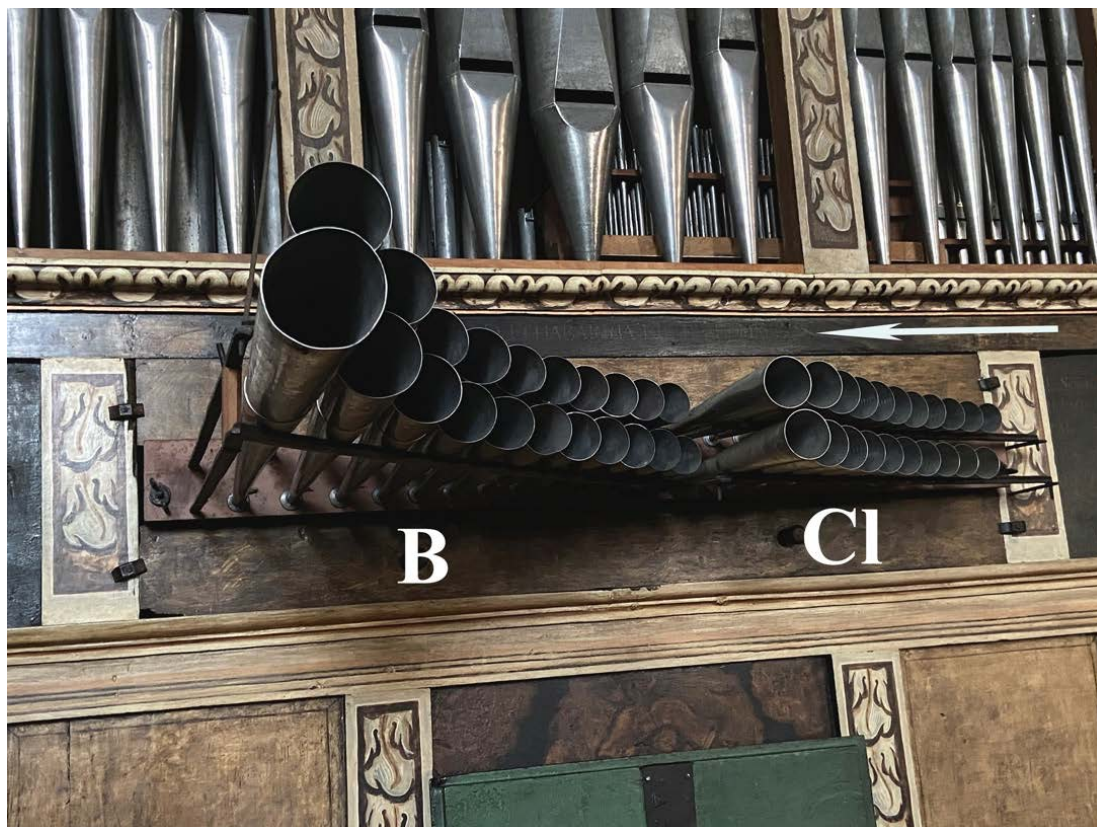
sí fue mentor de su discípulo, Joseph de Echabarría, que vivió en Oñate y se casó con Catalina de Iranzuaga. Probablemente, ambos trabajaron juntos, el primero como teórico y proyectista, y el segundo como trabajador manual y oficiante de organero.



Los resonadores más graves de la Trompeta Real en el interior de la caja

También José María en su trabajo apunta que es posible que Joseph de Echabarría aprovechara el secreto del órgano anterior, el que se había colocado en tiempos del Abad D. Diego de Irusta (hacia 1550), probablemente obra del organero Vicente Alemán, vecino de Orduña, que tenía su taller en la calle Burdin Kalea. Por último, nuestro maestro organero también establece una interesante comparativa entre los órganos de Zenarruza y Mondragón, este último también de Fr. Joseph de Echabarría y Joseph de Echabarría, pero nueve años anterior al de la Colegiata, pues el protocolo del contrato es de 1677. El órgano guipuzcoano incluía registros de nazarro en docena, decinovenena, sobrecímbala, un segundo flautado y una dulzaina, juegos todos ellos que no tiene el de Zenarruza, pero sí coincide con este en la adición posterior de la Trompeta Real en el siglo XVIII.

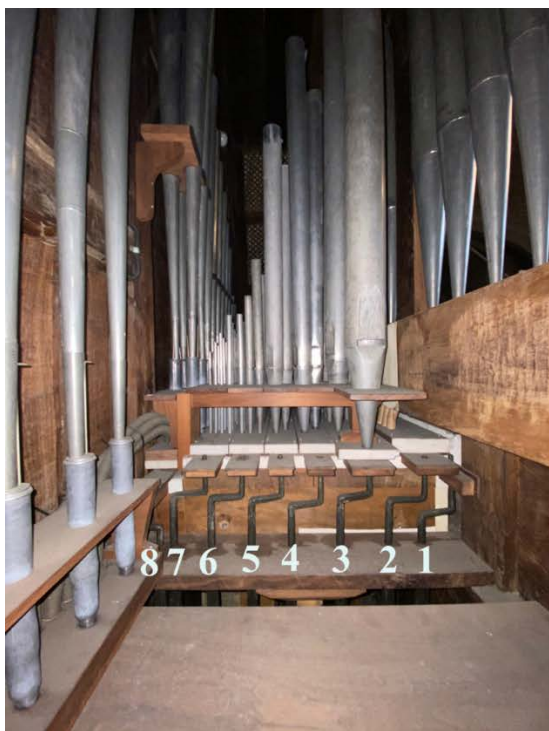
Actualmente, el mantenimiento y afinación de los órganos de Zenarruza corre a cargo del Taller de Organería de Joaquín Lois Cabello (Tordesillas, Valladolid).



Arriba, los dos juegos de lengüetería en batalla (B, bajoncillo y Cl, clarín). Sobre la cornisa superior, se apoyan los tubos del Flautado. La flecha blanca de la derecha apunta a la leyenda donde se menciona al constructor, Joseph de Echabarría. Abajo a la izquierda, detalle del bajoncillo; a la derecha, detalle del clarín



Inscripción que dice: "JOSEPH DE ECHABARRIA ME F, AÑO DE 1686"



A1 fondo —————> frente



B1 frente <———— fondo



A2 fondo —————> frente



B2 frente <———— fondo

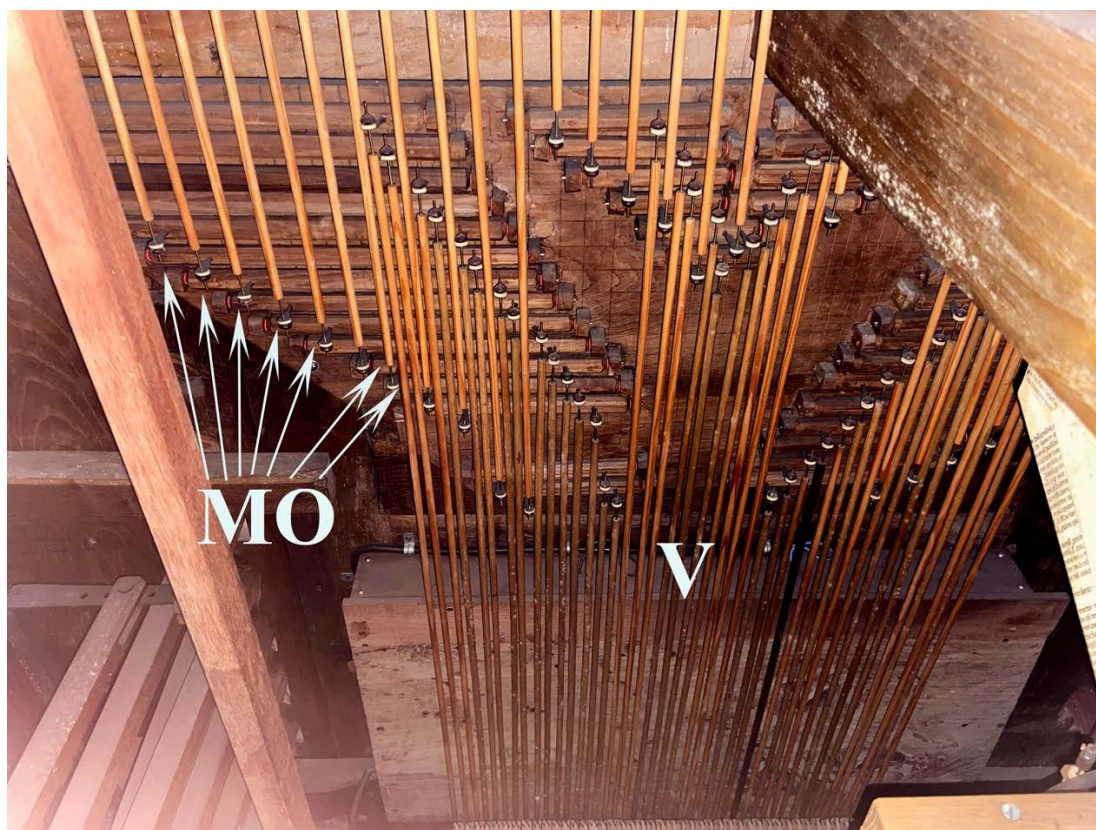
Tubos en el interior de la caja, mecanismo de correderas para los registros y árboles de compás para el accionamiento de las correderas. Fotos tomadas lateralmente indicando el sentido desde el fondo de la caja hasta el frente (fachada). A1 (parte superior de la caja) y A2 (parte inferior) son imágenes del partido izquierdo. Orden de correderas del frente al fondo: 1. Bajoncillo, 2. Flautado, 3. Octava, 4. Docena, 5. Quincena, 6. Lleno (3 hileras), 7. Címbala (4 hileras), 8. Trompeta Real. B1 (parte superior de la caja) y B2 (parte inferior) son imágenes del partido derecho. Orden de correderas del frente al fondo: 1. Clarín, 2. Flautado, 3. Corneta (5 hileras), 4. Octava, 5. Docena, 6. Quincena, 7. Lleno (3 hileras), 8. Címbala (4 hileras), 9. Trompeta Real



Detalle de los tubos del partido derecho en el interior de la caja del órgano. En un secretillo elevado, se aprecia la Corneta (CH) de cinco hileras (números en cursiva); por delante, el Flautado (FI) en fachada, y, por detrás, la Octava (8ª) en dos órdenes de tubos, la Docena (12ª) en uno, la Quincena (15ª) en uno, el Lleno (LL) de tres hileras (números en cursiva), la Címbala (CI) de cuatro hileras (números en cursiva) y la Trompeta Real (TR). En la parte inferior de la imagen se aprecian las correderas y la terminación de los árboles de compás



Partido derecho. Árboles de compás (AC), tiradores de los registros (TR), varillas de transmisión (V) y parte del mecanismo de la reducción (MR)



Mecanismo de la reducción. La acción vertical de las varillas (V) es trasladada horizontalmente por medio de los molinetes (MO) para corregir la diferencia entre la anchura del teclado y la del mueble



Órgano colocado junto al presbiterio en el lado de la epístola (J. M. Arrizabalaga, 1993)

Añadamos en este punto que José María Arrizabalaga construyó en 1993, también para esta Colegiata, un órgano de un solo teclado partido y pedalier completo de do a fa, que fue colocado junto al presbiterio en el lado de la epístola. La caja está hecha a imagen y semejanza de la del órgano barroco, y la composición del instrumento facilita la interpretación de un amplio repertorio, desde el Barroco hasta una buena parte de la música actual. La disposición de los juegos es la siguiente:

Partido izquierdo

Betea II 1'
 Hemeretxigarrena 1 1/3'
 Txirula 2'
 Tapatutxoa 4'
 Zortzigarrena 4'
 Bordoia 8'
 Enganche I/Ped
 Tremolo

Partido derecho

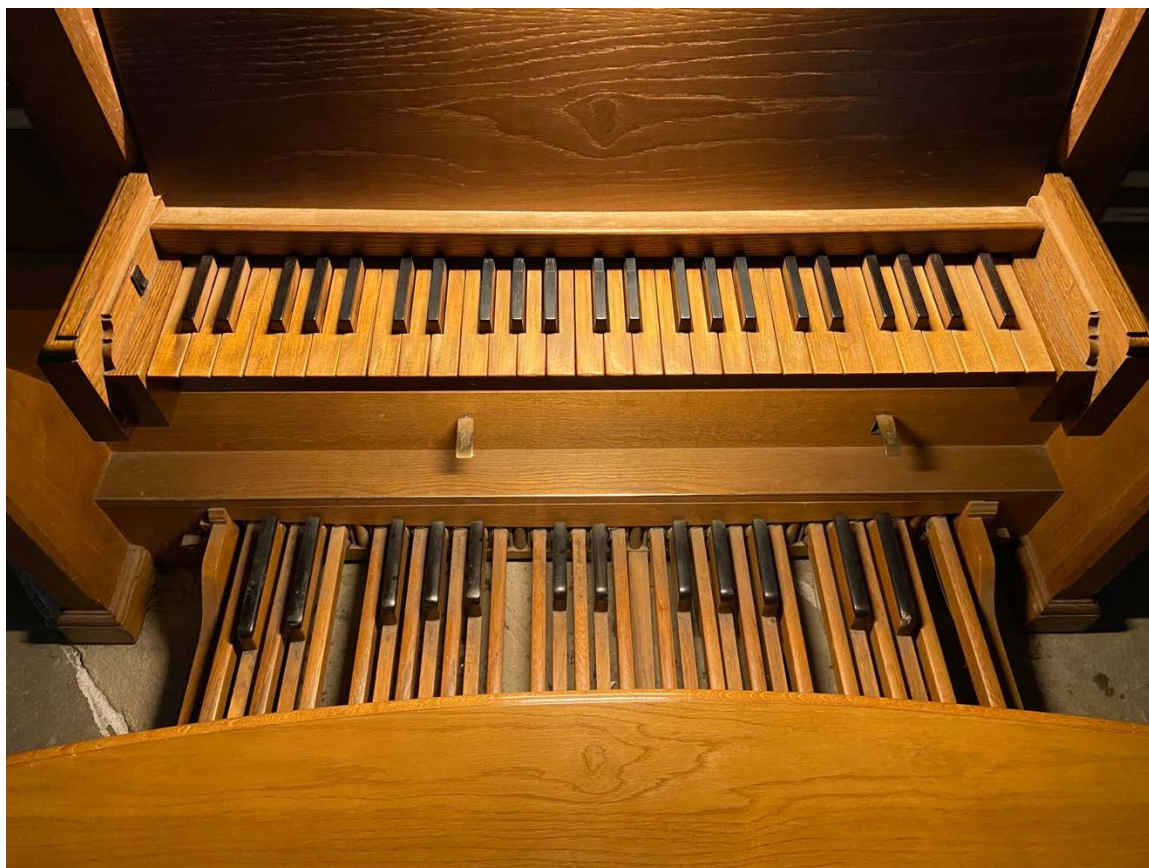
Kornetatxoa 2 2/3' - 1 3/5'
 Betea II 2'
 Hemeretxigarrena 1 1/3'
 Txirula 2'
 Tapatutxoa 4'
 Zortzigarrena 4'
 Bordoia'

Pedal

Baxua 8'
 Kontrabaxua 16'



Registros en el lado izquierdo y el derecho del órgano del presbiterio (J. M. Arrizabalaga, 1993)



Teclado y pedalier del órgano del presbiterio (J. M. Arrizabalaga, 1993)

Bibliografía:

Arrizabalaga, J. M. (1991).- *El órgano histórico de la Iglesia de la Colegiata de Santa María de Zenarruza, Marquina (Vizcaya)*. Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología, vol. VII, 2, p.9-32.

Salaberria Salaberria, M. (1992).- *Bizkaiko Organuak / Organos de Bizkaia*. Bizkaiko Foru Aldundia / Diputación Foral de Bizkaia, Kultura Saila / Departamento de Cultura, 98 pp.

2. Tomás de Torrejón y Velasco

Trasladaremos aquí los comentarios que sobre este compositor han publicado tres grandes investigadores de la música barroca española e hispanoamericana: Louise K. Stein, Bernardo Illari y Omar Morales Abril.

1. Louise K. Stein

Tomás de Torrejón y Velasco nació probablemente en Villarrobleto, cerca de Albacete, y fue bautizado allí el 23 de diciembre de 1644. Hijo de María Sánchez Salvador y Miguel de Torrejón y Velasco de la Cruz (1590-1659), Tomás pasó su infancia junto a sus hermanos y sus padres en Fuencarral, cerca de Madrid. Su padre era “montero de lebreles” del rey Felipe IV y sucesor de Francisco Torrejón y Velasco, su abuelo, en este cargo, que los miembros de la familia Torrejón mantuvieron al menos hasta finales del siglo XVII. Al morir su padre, en Junio de 1659, el hermano de Tomás, Francisco, fue designado para ocupar el cargo de montero de lebreles, mientras en 1658 o 1659 Tomás comenzó a servir como paje en la casa del noveno Conde

de Lemos, D. Francisco Fernández de Castro, aunque posiblemente debió servir en la casa del hijo mayor del conde, D. Pedro Antonio Fernández de Castro (1632-1672), Conde de Andrade, quien se convertiría en décimo Conde de Lemos tras la muerte de su padre en 1662.

Como músico en plena juventud, Torrejón prestó sus servicios a un grande de España que jugó un papel importante en la corte de Felipe IV durante una época muy activa e innovadora para el teatro musical español. Como paje, habría recibido clases de baile y música. Su colega mayor, Lucas Ruíz de Ribayaz, que viajó a Perú con Torrejón en la servidumbre de Lemos, escribió que había recibido su instrucción musical estando al servicio de los condes de Lemos y Andrade. Quizás Torrejón tuvo igual suerte. Debido a la importancia de su señor, puede que fuera alumno del compositor Juan Hidalgo, algo que sugiere la similitud entre varias secciones de la ópera “La púrpura de la rosa”, la música teatral de Hidalgo y su ópera “Celos aun del aire matan”. Al menos cuando los condes de Lemos y de Andrade asistían a las obras musicales representadas en palacio, su paje, Tomás de Torrejón, debió de haberles acompañado, ya que la disposición de los asientos en el salón dorado del Alcázar permitía la asistencia de los nobles con su hijo mayor y un paje.



Portada del manuscrito del dúo de Navidad “Si el alba sonora” de Tomás de Torrejón y Velasco
(Seminario de San Antonio Abad del Cusco, PE:CsA LCS 145)

Como resultado del servicio de su familia como moneros de lebreles del rey, Torrejón conoció probablemente al Marqués de Heliche, Gaspar de Raro, Monero Mayor de Felipe IV y alcaide de los palacios del Buen Retiro y del Pardo; de hecho, el Palacio de la Zarzuela, con su teatro, era considerado como un pabellón de caza perteneciente al Pardo. El marqués era un poderoso cortesano que organizaba tanto las fiestas de cacería como las grandes fiestas musicales producidas en la Corte, hasta que fue obligado a abandonar su cargo en enero de 1662. Entre las producciones reales que Torrejón pudo haber visto y escuchado entre 1658 y 1662 estarían: “Triunfos de amor y fortuna” de Antonio de Solís, con música de Hidalgo y

Cristóbal Galán (1658); “El laurel de Apolo”, la primera zarzuela, con texto de Calderón y música probablemente de Hidalgo, escrita en 1657 y estrenada en 1658; “La púrpura de la rosa” (1659-1660 en su primera versión), ópera en un acto con libreto de Calderón y música de Hidalgo sin lugar a dudas; “Celos aun del aire matan” (1660), de Calderón e Hidalgo; “Apolo y Climene” (1661), de Calderón; y la comedia pastoral “Eco y Narciso” (1661), de Calderón con canciones de Hidalgo. Durante el verano de 1662, D. Pedro Antonio Fernández de Castro viajó a Barcelona y Nápoles, regresando a Madrid después de un breve encarcelamiento en el Alcázar de Segovia en 1664. No se sabe con seguridad si Tomás de Torrejón permaneció en Madrid en la casa de los Lemos durante esos dos años, o si viajó con el joven conde.

En 1667, a la edad de 22 años, Torrejón viajó a Perú con su esposa Manuela Bermúdez en la larga comitiva del décimo Conde de Lemos, cuando su señor fue nombrado virrey del Perú. Torrejón es aludido en la lista del personal doméstico del viaje como “gentilhombre de cámara”, y era uno de los dos músicos escogidos. El otro era el referido Ruíz de Ribayaz, cuyo manual práctico para guitarra y arpa “Luz y Norte Musical” fue publicado en 1677 en Madrid, a su retorno del Nuevo Mundo. Sin embargo, Torrejón permaneció en Perú más allá del virreinato de Lemos, sirviendo en varios cargos administrativos importantes. Llegó a ser maestro de capilla de la Catedral de Lima en 1676, a pesar de no ser clérigo. Viudo, contrajo segundas nupcias con Dña. Juana Fernández de Mendiá, mujer criolla de Callao, que fue la madre de cinco de sus seis hijos, todos nacidos en el Perú.

A través de sus alumnos y de la divulgación de sus villancicos y piezas sacras en latín, Torrejón se convirtió en el compositor más influyente de su tiempo en el Nuevo Mundo. Se le alaba en varias publicaciones. Los textos de ocho de sus villancicos compuestos para las ceremonias de la beatificación del anterior Arzobispo de Lima, Toribio Alfonso Mogrobejo, están incluidos en la elegante obra “La estrella de Lima” (Amberes, 1688, BNM 3/22154) de Francisco Echave y Assú. Su música de vísperas para las exequias reales celebradas en Lima por la muerte del rey Carlos II es elogiada por Joseph de Buendía en su “Parentación real al soberano nombre e inmortal memoria del católico Rey de las españas y emperador de las indias, el serenísimo señor Don Carlos II” (Lima, 1701) (BNM, ER-4541, fols.87^v-88), especialmente, la “triste armonía de cánticos lúgubres que conmovieron piadosos los ánimos a la tierna efusión de líquidas lágrimas”. Unos años más tarde, en “Lima Triumphante” (Lima, 1708) (BNM R-3060), D. Pedro Peralta y Barrionuevo, el más respetado intelectual de Lima, escogió a dos compositores como parangones de la música española de la época: Torrejón y su contemporáneo Sebastián Durón, compositor de la Corte en Madrid hasta su exilio en 1706. Señaló que la Capilla Real del Palacio Virreinal de Lima celebraba “con la mejor Música Eclesiástica cuanto han producido de raro en Villancicos y Tonadas los Durones, y los Torrejones españoles ...”. Es significativo el hecho de que Peralta comparase a Torrejón no con el difunto Hidalgo (cuya música también era conocida en América Latina, aunque compuso mucha más música profana que religiosa), sino con Durón, quien compuso una gran cantidad de música religiosa en latín y cuyos villancicos eran muy populares en las colonias. Años después, en la relación impresa de las exequias reales para el rey Luis I, hijo de Felipe V, celebradas en Lima en 1725, la música compuesta por Torrejón fue ensalzada como “muy armoniosa, por la variedad de sus puntos de imitación, la delicadeza de sus cadencias, y la estrecha concordancia entre los instrumentos y las voces”. Como bien indican estas citas, Torrejón y Velasco era fundamentalmente un compositor de música religiosa, escribiendo sus piezas sacras sobre textos latinos, y los villancicos, en lengua vernácula. De hecho, la partitura de Lima de “La púrpura de la rosa” es la única obra de música profana que se le atribuye.

2. Bernardo Illari

Como todo compositor religioso de su tiempo, Torrejón escribió música vocal de dos tipos principales, según el lenguaje de la letra: castellano o latín. La música en castellano corresponde a los llamados “villancicos”, piezas livianas y de sabor popular empleadas como ilustración musical libre de la liturgia. Los villancicos se dividían en una cantidad de clases distintas: rorros, bailetes, tonadas, juguetes, jácaras, etc., cada una de las cuales se reconocía por un carácter, un tema y una serie de estereotipos literario-musicales.

Su biografía lo muestra como un cómplice y un aliado del poder colonial, al cual sostuvo y celebró a través de su música. Pero su producción, conservada principalmente en Cuzco (Perú), Sucre (Bolivia) y Guatemala, lo revela como uno de los más importantes compositores del Barroco colonial hispanoamericano, original y creativo.

Sin poner en cuestión las bases de estilo, Torrejón desarrolló sus posibilidades hasta un nivel de complejidad inusitado para la América colonial. Por ello es que hoy su figura merece recuerdo y reconocimiento. En su contexto histórico, Torrejón aparece como el campeón de los grupos hegemónicos de la sociedad colonial.

Su carrera, hábilmente desarrollada, le llevó a ascender hasta situarse en la cumbre de la geografía social de su época, y su música celebra la cultura de los gobernantes coloniales, callando por completo con respecto al resto de la sociedad americana. Pero, además, la música presenta una dimensión estética propia, abierta a reinterpretaciones, que nos permitirá construir un Torrejón distinto a partir del conocimiento de su obra.

3. Omar Morales Abril

Entre los estudiosos de la música de tradición escrita en la América hispana de los siglos XVII y XVIII hay consenso en considerar a Tomás de Torrejón y Velasco como uno de los más notables y consumados compositores de música en el estilo típicamente español, previo a la influencia italianizante que llegó con el cambio de dinastía monárquica. Al margen de la exaltación de su figura y sus obras como bandera regionalista y del hecho de que su posición prominente se da por omisión –es decir, es el resultado del desconocimiento de otros referentes locales que permitan comparar y valorar su producción musical– sus obras conocidas nos muestran a un compositor solvente, con un dominio técnico y una inventiva equiparable a la de sus contemporáneos activos en la metrópoli. De hecho, es evidente una influencia directa de compositores como Juan Hidalgo, de quien Torrejón incluso llegó a tomar ideas musicales, del mismo modo que Diego José de Salazar y Antonio Yanguas tomaron material de Juan del Vado.

Su larga vida le permitió explorar algunos de los elementos italianizantes introducidos en la música eclesiástica española durante las primeras décadas del siglo XVIII. Las obras de Torrejón que han llegado hasta nuestros días están dispersas en cuatro repositorios: el Seminario de San Antonio Abad del Cuzco, la Biblioteca Nacional del Perú, la Biblioteca Nacional de Bolivia y el Archivo Histórico Archidiecésano de Guatemala. De este último se ha de resaltar no sólo el hecho de encontrarse allende del extenso territorio que conformaba el virreinato del Perú, sino también que existen evidencias de que varios de los villancicos ya estaban en uso en Guatemala en los últimos años del siglo XVII o primeros del XVIII, en pleno período de actividad del compositor. Varias obras torrejonianas fueron copiadas por Marcos de las Navas y Quevedo, maestro de capilla de la Catedral de Guatemala desde finales de 1693, y por el también maestro de capilla Juan Fernández de León, músico originario de Oaxaca que se trasladó a Guatemala en 1696 y sustituyó a Quevedo en el magisterio desde 1715. Mucho

más sugestiva resulta la identificación de un tercer puntador. El cotejo de los villancicos guatemaltecos de Torrejón con la caligrafía y rúbrica de una carta conservada en el Archivo Arzobispal de Lima y con numerosas cartas de pago de la catedral limeña evidencian que ocho de ellos son autógrafos del propio compositor. Si a esto se suma el hecho de que los papeles llegaron a Guatemala precisamente en los años de actividad musical de Torrejón en Lima, la hipótesis del encargo directo al compositor desde Guatemala cobra fuerza. Entre los papeles autógrafos de Torrejón conservados en Guatemala se encuentran sus obras más tempranas, la mayoría de ellas destinadas a conventos femeninos: *Es mi Rosabella* a Santa Rosa de Lima, fechada en 1679, *Aves, flores*, dedicada a Santa Catalina Mártir en 1683, el dúo a la Ascensión *Triste caudal de lágrimas*, de 1687, y el villancico a cuatro coros *Angélicas milicias*, compuesto para la celebración del *Corpus Christi* en el Convento de Santa Clara de Lima ese mismo año. Entre ese conjunto de obras tempranas copiadas por el propio autor destacan el romance con estribillo al Santísimo Sacramento *¡Fuego, fuego!* y el villancico conventual a la Ascensión *Ténganmele, señores*, que presenta una trova al Santísimo anotada por el propio Torrejón bajo el título *¡Ay, mírenle, mis señores!* Ambos carecen de fecha original, pero los papeles presentan anotaciones añadidas por Marcos de las Navas y Quevedo, incluyendo la fecha 1699.

Otro grupo de obras torrejonianas que carecen de fecha pueden adscribirse a los últimos años del siglo XVII o primeros del XVIII, previos a la introducción de música italiana o italianizante en las iglesias hispanas. Entre ellas se encuentra el motete a 4 al Santísimo Sacramento *Ave verum corpus*, compuesto en el austero estilo que requería la liturgia católica en el ámbito hispano para la fiesta del *Corpus Christi*, pero con un desarrollo armónico que apunta al tránsito del siglo XVII al XVIII. La contrastante finalidad funcional del villancico con relación al motete puede apreciarse en una de las obras de Torrejón que han adquirido mayor popularidad en tiempos actuales: el bailete *¡A este sol peregrino!*, dedicado a San Pedro Apóstol. Su carácter bailable está remarcado por un popular ritmo enérgico y el curso primordialmente homofónico de las voces. De carácter semejante es el juguete de Navidad *¡Atención!*, que representa a cuatro sacristanes que se reúnen para celebrar el nacimiento del Niño. Cada uno se presenta y hace alarde de sus habilidades retóricas y de su dominio del latín, previo a unir vivazmente sus voces para hacer un llamado público a la fiesta. Este villancico gozó de tal popularidad en Guatemala que se planeó su reinterpretación para 1772, “poniéndole instrumentos o mudándole música” con el fin de darle un ropaje de modernidad. De Navidad es también el dulce y expresivo arrullo o “rorro” a 7 voces en dos coros *Desvelado dueño mío*, conservado en el Seminario de San Antonio Abad del Cuzco. Frases de sonidos largos con retardos disonantes imprimen una fuerte carga emotiva a esta canción de cuna.

Apuntando ya a los recursos retóricos de la poesía española de principios del siglo XVIII encontramos el dúo *Cuando el bien que adoro*, que enfrenta ideas contradictorias dentro de un mismo concepto, con una agudeza artificiosa que empieza a alejarse de la frescura y espontaneidad del ingenio conceptista del siglo anterior. En el aspecto musical, este dúo a la Ascensión evidencia un desarrollo melódico de mayor aliento, que empieza a adquirir rasgos cercanos al aria *da capo*. Dos de las obras más tardías que se conservan de Tomás de Torrejón y Velasco muestran ya la influencia de la música italiana en las obras destinadas al culto divino de la iglesia católica en el ámbito hispano. El solo a la Asunción *Luceros, ¡volad, corred!* se asemeja más a un aria italiana que a un tono humano, género típicamente español compuesto a voz sola durante la segunda mitad del siglo XVII. Asimismo, incluye la presencia de un violón obligado que dialoga con la voz solista, además del acompañamiento continuo. Una copia de esta obra realizada por Juan Fernández de León para la Catedral de Guatemala en 1718

identifica el instrumento obligado como “bajo de violín”. La obra más tardía de Torrejón que ofrece una fecha asociable a su composición presenta una forma híbrida entre el villancico español y la cantata italiana. Se trata del dúo de Navidad *Si el alba sonora*, fechado en 1719. Si bien la portada identifica la obra como un “Villancico a dúo”, en los propios papeles aparece la indicación “Cantada a dúo”. Se inicia con una extensa introducción a solo por cada voz, para desembocar en el estribillo. Pero en el lugar de las coplas, Torrejón introduce un recitado con su respectiva aria para cada solista, que llama a la repetición final del estribillo. No conocemos música de Torrejón que se inscriba abiertamente en el estilo italiano que se afianzó en las iglesias hispanas durante el segundo cuarto del siglo XVIII, pero la alta estima e influencia de su obra queda patente en ejecuciones póstumas de sus composiciones, que pueden rastrearse incluso hasta inicios del siglo XIX.

The image shows a musical score for a duet. The top part is for two voices, labeled 'TIPLE I' and 'TIPLE II'. The bottom part is for a 'CONTINUO'. The music is in 3/4 time and has one flat in the key signature. The lyrics are written below the vocal staves. The first line of lyrics is 'Si el alba sonora se cifra en mi voz' and the second line is 'Oid zagalejos acorde el rumor.' There is a measure rest in the first voice part at the beginning of the second line.

Tomás de Torrejón y Velasco: comienzo del dúo de Navidad “Si el alba sonora”

He aquí el texto del dúo de Navidad “Si el alba sonora” de Torrejón y Velasco:

1. Solos + Dúo

Si el alba sonora se cifra en mi voz,
 oid zagalejos acorde el rumor
 que halaga, recrea, inspira el cristal;
 influye en el ave, susurra en la flor.
 Pues duerme entre pajas mi vida y mi amor,
 oid zagalejos acorde el rumor,
 y, sin despertarle, formad la canción
 que alegra los valles, ilustra los montes
 y es nuncio a los hombres de su redención.
 Oid zagalejos acorde el rumor que inspira,
 que influye, susurra, alienta el aire,
 el cristal, el ave y la flor;
 oid zagalejos acorde el rumor,
 que es nuncio feliz de su redención.

2. Recitado I

Ceda la niebla fría, pues la pálida noche,
 hurtando al alba el transparente coche,
 presume de otra luz mayor que el día;
 y pues goza este sol que la mejora,
 nueva salva festeje a nueva aurora.

3. Aria

Canta rui señor; bate rizos de oro y saluda al sol mejor,
y, suspenso en lo canoro, explica al plumado coro
las grandezas de su amor.

4. Recitado II

Y pues la seca rama de la tez de la nieve encanecida,
florida de repente concebida a cadencias suaves,
siga tu acento al coro de las aves.

5. Aria

Dulce dueño, tanto empeño le ha debido nuestra fe,
tanto pesa tu promesa que te arrastra a padecer.
(vuelta al dúo inicial)

Bibliografía

Claro, S. (1974).- *Antología de la Música Colonial en América del Sur*. Ediciones de la Universidad de Chile. Santiago de Chile, cxvi pp. + xxvii láms. + 212 pp.

Estenssoro, J. C. (2002).- *Torrejón y Velasco, Tomás de*, in: Casares, E. (dir. y coord. general): "Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana". Sociedad General de Autores y Editores, vol.10, p.390. Madrid.

Fernández Calvo, D. y Alberton, D. (2012).- *Torrejón y Velasco en el Archivo de La Plata. Estudio y transcripción del villancico: "Ah del invencible muro"*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Año XXVI, nº26, p.549-618.

García Garmilla, P. (2002).- *Tonos y Villancicos del Barroco Hispánico*. Programa Explicativo. Curso 2001-2002. Concierto IV. "Aula Boreal". Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, 45 pp.

Illari, B. (1994).- *Tomás de Torrejón y Velasco. Maestro Universal del Barroco Hispánico*. Comentarios al CD editado por el Ayuntamiento de Villarrobledo y la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

Morales Abril, O. (2005).- *Los villancicos de Tomás de Torrejón y Velasco. Estudio y transcripción*. Guatemala. Universidad de San Carlos de Guatemala, Centro de Estudios Folklóricos, 149 pp.

Quezada Macchiavello, J. (2004).- *El legado musical del Cusco barroco. Estudio y catálogo de los manuscritos de música del Seminario San Antonio Abad del Cusco*. Fondo Editorial del Congreso del Perú. Lima, 279 pp.

Stein, L. K. (1999).- *Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo: La Púrpura de la Rosa*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Madrid, 52 + 212 pp.

Stein, L. K. (2002).- *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Clarendon Press. Oxford Monographs on Music, 566 pp.

3. Joseph Ximénez

Joseph Ximénez fue bautizado el 25 de septiembre de 1601 en Tudela. Discípulo del gran Sebastián Aguilera de Heredia, se le nombró su ayudante en La Seo de Zaragoza en diciembre de 1620. Siete años más tarde, a la muerte de Aguilera, le sucedió en el puesto de organista. En 1654 le fue ofrecido a Ximénez el puesto de organista en la Capilla Real de Madrid, pero, por razones desconocidas, lo rechazó y permaneció en La Seo hasta que se retiró en enero de 1672.

Entre las obras de Joseph Ximénez que han llegado hasta nosotros, figuran ocho tientos, dos batallas, variaciones sobre una “folia” (una de las pocas obras en forma de variación que se conocen en la música orgánica española del siglo XVII), una “gaytilla” y once grupos de versos sobre salmos e himnos. Entre las características compositivas más destacables de la música de Ximénez está su capacidad de inventar nuevos motivos melódicos, que aprovecha para introducir elementos de gran variedad entre las sucesivas exposiciones temáticas. Como es habitual entre los organistas españoles de su tiempo, al igual que en los del siglo XVIII, no practica la técnica del desarrollo temático, que, por ejemplo, tan instaurada se encontraba en Alemania. Es muy interesante su concepto de la armonía; aunque no se excede de las rígidas reglas entonces imperantes en España, sabe aprovechar todas las excepciones que los tratadistas permitían, y quizás algunas más, logrando una relativa variedad, muy apreciable para lo que era habitual en la escuela ibérica de la época. Hace uso abundante del ritmo sincopado, tan típicamente barroco, y no lo desdeña tampoco en los ritmos ternarios que se intercalan en medio o al final de sus obras.

La “Batalla” como género organístico es una obra que explota al máximo los recursos dialécticos del órgano ibérico. En esencia, se trata de confrontar el hipotético encuentro entre dos ejércitos, uno más próximo y otro más lejano, que interactúan con todas sus armas y argumentos temáticos, dibujando un entramado de contienda, donde los recursos espaciales del órgano entran en juego con propuestas y respuestas de muy diferente índole. Eran obras que se interpretaban con motivo de algún acontecimiento de relevancia en la esfera política, eclesiástica o militar, como recepciones de obispos y autoridades, conmemoraciones de batallas o conquistas, consagraciones de templos o enlaces entre la realeza.

(Tempo di allabreve)

The musical score is written for Trompeta en do* and Órgano in the first system, and Tpt en do* and Org. in the second system. The tempo is marked '(Tempo di allabreve)'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The organ part is highly melodic and rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes, while the trumpet parts are mostly rests.

Joseph Ximénez: comienzo de la *Batalla II de sexto tono* en forma de tiento a cuatro voces en canon a la quinta inferior

Las dos “Batallas” de Ximénez se encuentran en un volumen (nº30) perteneciente al Real Monasterio de El Escorial, junto con el resto de su producción conservada (salvo las “Folias con veinte diferencias”) y obras de otros autores como Aguilera, Bruna, Clavijo, Diego de Torrijos, Joan Sebastian, Perandreu y Sinxano. Hemos seleccionado para nuestro programa la segunda de las batallas, cuyo inicio aparece en el folio 84. La obra se inicia con un canon a la quinta inferior en el sentido de un verdadero tiento muy próximo al estilo de otras batallas de la época, como la célebre *Batalha Famosa* en todas sus versiones. Los solos de lengüetería en contrapunto imitativo e incisos con notas repetidas rompen la primera hostilidad en la

dialéctica de la obra, creando un espectacular *fanfare*. Siguen episodios de escritura muy convencional pero sumamente efectista, con diseños de semicorcheas en imitación y pasajes de despliegue en arpeggios que no dejan al margen los trazos propios de la polifonía renacentista, tan presente en la música española del siglo XVII y comienzos del XVIII. El ritmo ternario de danza también encuentra su proyección en esta pieza magistral en forma de coro lejano. Otras texturas, bien acordales o con notas a contratiempo, o en forma de sólidas imitaciones por movimiento contrario, muy inspiradas en la polifonía vocal renacentista, enriquecen y dan color a esta batalla que concluye triunfalmente tras consumir 155 compases, como reza en el manuscrito.

28

Tpt en do*

Org.

Joseph Ximénez: *fanfare* con incisos de notas repetidas en la *Batalla II* de sexto tono

43

Tpt en do*

Org.

Joseph Ximénez: diseños imitativos en el órgano y despliegue acordal en la trompeta en la *Batalla II* de sexto tono

(Allegro)

87

Tpt en do*

Org.

Joseph Ximénez: entradas imitativas siguiendo un ritmo ternario en la *Batalla II* de sexto tono

Dado el carácter heroico de esta pieza con sus singulares incisos con notas repetidas, la hemos versionado para trompeta y órgano, resultando una fusión perfecta entre ambos instrumentos. Con esta interpretación rendimos homenaje a uno de los grandes maestros de la escuela aragonesa, quizás no tan conocido como Bruna o Aguilera, pero cuya relevancia en la trayectoria de la música de tecla del siglo XVII debe ser tenida en cuenta en su justa medida. No en vano, atrajo desde el primer momento la atención de musicólogos y editoriales musicales de otros países, como los Estados Unidos (American Institute of Musicology, 1975) y Alemania (reimpresión de Hänssler-Verlag, 1993).



Joseph Ximénez: pasajes imitativos de gusto renacentista en la *Batalla II de sexto tono*

Bibliografía

Apel, W. (1975, reprint 1993).– *Joseph Jiménez. Collected Organ Compositions*. Corpus of Early Keyboard Music nº 31. American Institute of Musicology, Chicago. Reprint by Hänssler-Verlag, Neuhausen, ix + 97 pp.

Artigas Pina, J., González Uriol, J. L. y Gonzalo López, J. (2006).– *Jusepe Ximénez (ca.1600 – 1672). Obras para teclado*. Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.). Excma. Diputación de Zaragoza, 221 pp.

González Marín, L. A. (2002).– *Ximénez (Jiménez), Jusepe (Joseph, José)*, in: Casares, E. (dir. y coord. general): “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”. Sociedad General de Autores y Editores, vol.10, p.1037–1038. Madrid.

4. Francisco Andreu

Tenemos a día de hoy muy poca información sobre este compositor y organista del siglo XVIII. Javier Garbayo (1999) nos dice que en 1735 se presentó a las pruebas para suceder al maestro Tomás Milans como organista de la Catedral de Girona, junto con Nicolás Milans, maestro de capilla de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Barcelona, y Emmanuel Gonima, músico que vivía en esta ciudad. Por aquel entonces, Andreu tenía 37 años y era maestro de capilla en La Seu d’Urgell, en Lleida. Algunos villancicos suyos se conservan en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial y en la Biblioteca de Catalunya, además de varias obras para órgano (versos y tientos) en el Archivo de Música de la Catedral de Astorga, que fueron transcritas y publicadas por José María Álvarez (1976).

A pesar del título que lleva, lo cierto es que el “Tiento lleno a tres” podría encajar en el concepto de “tiento partido”, pues ambas manos nunca llegan a sobrepasar la partición del teclado entre el do y el do sostenido. Ello aconseja restar algo de registración en el partido izquierdo para que resalte algo más la melodía bien decorada del partido derecho, a pesar de que el carácter general se mantenga dentro de lo que se podría considerar como el “plenum” de flautados, en lo que podríamos denominar una “falsa registración partida”. La obra tiene una estructura formal del tipo A – B – A’, donde la sección A corresponde al “falso partido de

mano derecha”, la sección B es un verdadero partido de mano derecha que encomendamos al clarín como sonido principal y a la corneta de hileras como eco, y la sección A’ es la reexposición literal de A.



Comienzo de la sección A del *Tiento lleno a tres* de Francisco Andreu con la melodía en estilo glosado (1) y el subsiguiente pasaje contrapuntístico (2)



Comienzo de la sección B del *Tiento lleno a tres* de Francisco Andreu con la melodía solista que hemos encomendado al clarín, con su eco mediante la corneta de hileras

La obra es también muy destacable desde el punto de vista contrapuntístico, especialmente por los retardos e imitaciones que encontramos en la polifonía reservada a la mano izquierda, que tiene luego su repercusión en la mano derecha. Es por este motivo una obra organística muy representativa de los aires innovadores de la primera mitad del siglo XVIII, pero sin el abuso del estilo “galante” y reteniendo aún muchas de las señas de identidad del repertorio del siglo XVII.

Bibliografía

Álvarez, J. M. (1976).- *Colección de obras de órgano de organistas españoles del siglo XVII (Manuscrito encontrado en la Catedral de Astorga)*. Unión Musical Española Editores. Madrid, 122 pp.

Garbayo, J. (1999).- *Andreu, Francisco*, in: Casares, E. (dir. y coord. general): “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”. Sociedad General de Autores y Editores, vol.1, p.455. Madrid.

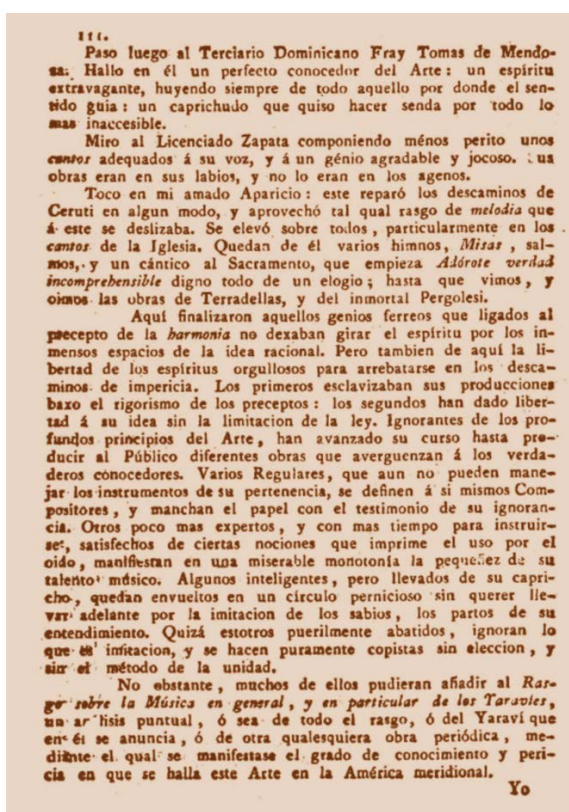
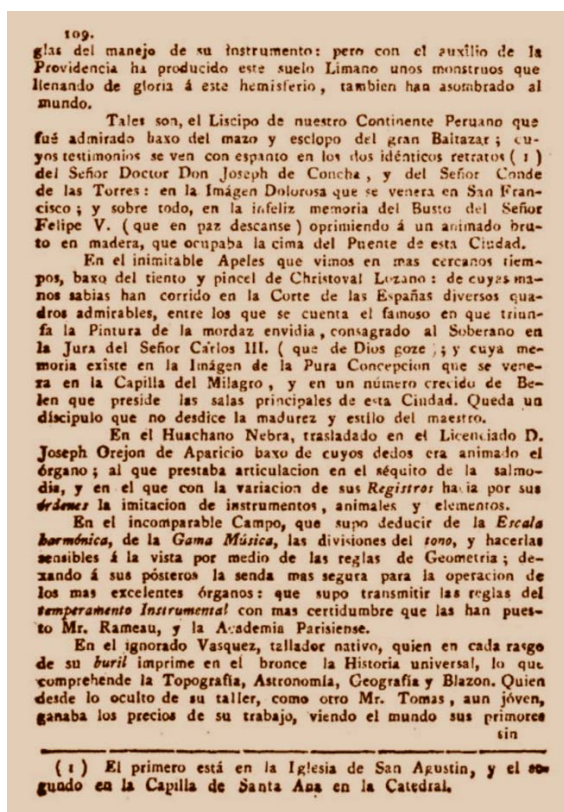
5. José de Orejón y Aparicio

Nacido en Huacho (Perú) el 12 de junio de 1703, ingresó en la capilla de música de la Catedral de Lima en 1715 como tiple con un salario de 100 pesos. Nueve años después, se le encuentra como contralto, habiendo tomado los hábitos y cursado su carrera académica, pues se le trata como “presbítero y licenciado”. Al fallecer Juan Pedro de Peralta en 1725, ocupó interinamente la plaza de organista, pero poco después se presentó sin éxito a la plaza de sacristán en la

iglesia de Pisco. Algo tuvo que ver el Cabildo limeño en este fracaso, pues estaba interesado en retenerle como organista. En 1742, accedió al puesto de primer organista por fallecimiento de fray José de la Madre de Dios; aprobó el examen sin tener opositores “en consideración de su destreza y aptitud”. En 1754 consiguió que se le restituyera el salario de organista que disfrutaba en 1724, gracias a la mediación del arzobispo Antonio Barroeta y “atendiendo a su particular pericia”.

En realidad, con anterioridad a 1745 ya había suplido en casos de ausencia al maestro de capilla en las labores de la dirección, e, incluso, la composición de música para las funciones religiosas. Cuando murió Roque Ceruti en 1760, se le nombró maestro de capilla, pero solo en calidad de interinidad. Solo sería cuatro años después que nuestro maestro obtuvo el cargo de manera oficial, pues ya estaba considerado como el menor músico del virreinato. El 24 de agosto de 1764 dictó su testamento, pues se encontraba gravemente enfermo en el convento de San Francisco.

En la catedral limeña, Orejón fue con toda seguridad discípulo de Torrejón y Velasco en materia de contrapunto y de Roque Ceruti, de quien recibió las influencias italianizantes. El grueso de su producción lo componen los villancicos que, en realidad, son más bien auténticas cantadas de estilo italiano, con dos violines obligados, arias *da capo* y recitativos intercalados. Su música es muy ágil y, en ocasiones, armónicamente atrevida por el empleo de audaces cromatismos.



Escritos de José Toribio del Campo sobre José de Orejón y Aparicio publicados en el *Mercurio Peruano* IV, fols.109 y 111 de 1792

Sin duda, estamos ante el compositor peruano más destacado del periodo colonial, autor de una obra perfectamente equiparable a la de sus coetáneos en Europa. Treinta años después de su fallecimiento, el organero, compositor y teórico Toribio José del Campo Pando (Lima, 1743 – 1818) escribía sobre Orejón en el *Mercurio Peruano* IV, de 1792, folios 109 y 111, lo siguiente:

“En el Huachano Nebra, trasladado en el licenciado D. José Orejón de Aparicio, bajo cuyos dedos era animado el órgano, al que prestaba articulación en el séquito de la salmodia, y en el que la variación de sus registros hacía por sus órdenes la imitación de instrumentos, animales y elementos” (fol.109). “Toco en mi amado Aparicio: este reparó los descaminos de Ceruti en algún modo, y aprovechó tal cual rasgo de melodía que á este se deslizaba. Se elevó sobre todos, particularmente en los cantos de la Iglesia. Quedan de él varios himnos, misas, salmos, y un cántico al Sacramento que empieza: ‘Adórote, verdad incomprehensible’, digno todo de un elogio” (fol.111).

La vigencia de las obras de Orejón no se extinguió con su muerte. El maestro peruano Melchor Tapia y Zegarra (ca.1755 – ca.1818) las orquestó y adaptó a los nuevos gustos del siglo XIX, con lo que siguieron estando vigentes a las puertas del Romanticismo. Sus obras se conservan principalmente en los archivos Arzobispal de Lima y Nacional de Bolivia, estas últimas, procedentes de la Catedral de Sucre.

(Dúo)

The musical score is for a duo, featuring Tiple I y II, Violín I y II, and Continuo. The score is in 3/4 time and G major. It includes measures 5, 10, and 15. The lyrics "Ah del gozo! Ah del aplauso!" are written under the vocal line.

Comienzo de la cantada “¡Ah del gozo! ¡Ah del aplauso!” de José de Orejón y Aparicio

En nuestro programa, presentamos dos obras de José de Orejón. La cantada “¡Ah del gozo! ¡Ah del aplauso!” es una exaltación a la “sabia métrica armonía”. Así designado por sus elementos se caracteriza un canto que celebra la toma de posesión de la cátedra de prima, obtenida a través de un certamen. El canto es una exhortación a las victoriosas doctoras que toman posesión de una determinada plaza o posición, con atabales, clarines y chirimías para

que en coro alegre se canten los méritos por los que se ha ganado la cátedra. Se señala que a través de argumentos diversos se resuelven silogismos con gracia, esplendor y afecto. En este tipo de oposiciones, tras conocerse quién la había ganado, se arrojaban monedas al pueblo en señal de festejo y alborozo.

El nudo conceptual del texto radica en el logro obtenido por los verdaderos méritos, que ha sido reconocido en un acto de justicia. La configuración de la obra desdibuja el sujeto del canto y sugiere la existencia de un sujeto genérico: la “sabia métrica armonía” como actor determinado por un orden superior donde impera la verdad y la justicia. Hay una convocatoria general para todos (“Venid que oy”), la valoración de la circunstancia en una estructura impersonal (“Qué gloria, qué gozo es mirar”) y la exhortación más precisa dirigida hacia los instrumentos musicales (“devengan atabales... cantando en coro alegre”). De este modo, se alecciona a otros para que reconozcan los méritos de la vencedora. En el texto se entrecruzan los discursos a distintos niveles con la habitual repetición y amplificación de un centro que siempre es un punto móvil que gira constantemente.



Facsímil de la portada y la parte del violín primero de la cantata “¡Ah del gozo! ¡Ah del aplauso!” de José de Orejón y Aparicio (Archivo Arzobispal de Lima PE:L 59)

Los textos de esta extensa cantata se reparten en siete números:

1. Dúo

¡Ah del gozo! ¡Ah del aplauso!
 ¡Ah de la sabia métrica armonía
 cuya universidad Amor dispone
 para darle a los méritos la silla!
 Venid hoy victoriosas doctoras,
 siempre invictas, cuyo acertado voto
 sacó la mejor cátedra de Prima.
 Venid, que hoy toma ilustre
 para el aplauso posesión festiva.

2. Recitado

Triunfa feliz, Aurora soberana,
 del áspid cruel y la culpa insana;
 ven donde ocupes, sin que humilde dudes,

el solio que tejieron tus virtudes,
pues cuando esquivadamente huir blasonas,
es cuando más de triunfos te coronas.

3. Aria. Allegretto

Que para ti el laurel florecer ya se vio,
pues él mismo buscó la frente a tu doçel.
Por eso te da en él devida posesión,
donde la adoración suba a servirte fiel.

4. Dúo

¡Qué gloria! ¡Qué empeño!
¡Qué gozo! ¡Qué dicha es mirar
que domine en el trono
la que amante en los pechos domina!

5. Recitado

Sube, Reina feliz.
Sube gloriosa a regentar la cátedra que enaltas,
al triunfo de palestra victoriosa,
en argumento, de virtudes tantas
si el vencimiento a glorias de sí mismos,
distes inmensos ya los silogismos.

6. Aria afectuosa

Si tu pureza ha sido la cuestión
con que el laurel te llegas a ceñir,
¿quién argüir puede a la luz de tanta solución
si tu pureza ha sido la cuestión
con que el laurel te llegas a ceñir?
Pues la virtud en que haces distinción
es otra nueva fuerza del poder
que deja ver indisoluble el lazo de la unión.

7. Dúo

Vive pues, Sacra Aurora, sabia, discreta y linda,
si la Universidad de Amor te ciñe,
sacro laurel que el pozo te eterniza,
prevengan atabales, clarines, chirimías,
gritando en eco alegre, cantando en voz festiva,
que por tu gracia, tu esplendor y afecto,
te has llevado la cátedra de Prima.
Y pues te dan amantes hoy posesión festiva,
¡Vitor!, entonen nuestros rendimientos
a cuyo acento todos canten:
¡Viva, viva, viva!

Por su parte, el villancico “**Jilguerillo sonoro, ruiseñor apacible**” se apoya en la exhortación del canto en sí mismo. El jilguerillo, verdadero protagonista, está caracterizado por una inmensa alegría y felicidad. Cantar es casi como reír; y Diana Fernández (2009) recalca que el canto se articula sobre dos campos semánticos: el del sonido y el de la luz. El jilguerillo es un intermediario entre ambos dominios. La naturaleza adquiere una dimensión trascendente y se corresponde con el plan divino de la salvación. De este modo, el canto se convierte en el reconocimiento y exaltación de la gloria y la perfección divinas.



Facsimil de la portada y la parte del acompañamiento de la cantada “Jilguerillo sonoro, rui señor apacible” de José de Orejón y Aparicio (Archivo Arzobispal de Lima PE:L 6o)

14

Ti I

no - ro

fes - ti - vo can - ta

14

Ti II

Rui - se - ñor a - pa - ci - ble

fes - ti - vo can - ta

14

VII

14

VIII

14

Ac

6

6

20

Ti I

a - le - gre ri - e

fes - ti - vo can - ta

a - le - gre ri -

20

Ti II

a - le - gre ri - e

fes - ti - vo can - ta

a - le - gre ri -

20

VII

20

VIII

20

Ac

Primer número del villancico “Jilguerillo sonoro, rui señor apacible” de José de Orejón y Aparicio

Los textos de este villancico son los siguientes:

1. Dúo

Jilguerillo sonoro, rui señor apacible,
festivo canta, alegre ríe
hoy que sale luciente,
hoy que raya sublime
de mi Dueño el dichoso lucero,
de su extremo el favor indecible,
del amor el empeño glorioso.

2. Recitado

Y puesto que en su luz da sus ensayos
pura nieve que enciende blancos rayos;
y pues la voz elevas preminente
al cielo luminoso de su frente,
hará en unión feliz mi armonía
que el mismo sol adore tanto día.

3. Dúo

Trina, pues, con dulce acento
de una gloria dilatada
la brillante perfección;
y dará el canoro intento
a la esfera más sagrada
armoniosa la oblación.

4. Copla a solo y Dúo

Canta, apacible jilguero
aquel temprano arrebol
que supo exceder al sol
en oriente de lucero,
donde su esplendor
hace mejor cénit de luz
en lo que esparce.

Bibliografía

Estenssoro, J. C. (2001).- *Orejón Aparicio, José*, in: Casares, E. (dir. y coord. general): "Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana". Sociedad General de Autores y Editores, vol.8, p.149-150. Madrid.

Fernández Calvo, D. (2009).- *José de Orejón y Aparicio. La música y su contexto*. Universidad Católica Sedes Sapientiae. Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Universidad Católica Argentina. Lima, 499 pp.

Fernández Calvo, D. y Mosca, J. (2011).- "A la mesa zagalas". *Un nuevo rescate de la obra de José de Orejón y Aparicio*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Año XXV, nº25, p.383-465.

Quezada Macchiavello, J. (2010).- *Una aproximación al lenguaje y al estilo de José de Orejón y Aparicio*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Año XXIV, nº24, p.273-291.

Sas, A. (1962).- *La vida musical en la Catedral de Lima durante la Colonia*. Revista Musical Chilena, 16 (81-82), p.8-53.

Sas, A. (1970-71).- *La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Casa de la Cultura del Perú. Instituto Nacional de Cultura, 2 vols. (280 + 461 pp.).

6. António Correia Braga

El *Livro de Obras de Orgão juntas pella coriosidade do P. Fr. Roque da Coceição* está fechado en el Anno de 1695. Contiene 67 composiciones para órgano, entre ellas, versos, fantasías, obras de registro entero y medio registro, y, como obras muy relevantes, cuatro “batallas”, una de Pedro de Araújo, otra de Diogo da Coceição, una de las múltiples versiones de la célebre *Batalha Famosa* (anónima) y una última que está firmada por António Correia Braga.



Portada del *Livro de Obras de Orgão* de Roque da Coceição

En realidad, la mayoría de las obras de esta magna colección son anónimas, o quizás fueron escritas por el propio Roque da Coceição, que, en virtud de la natural modestia clerical, las dejó sin firmar. El extenso volumen se encuentra en la Biblioteca Municipal de Oporto, donde se catalogó con el número 1607 (Loc. G.7) y puede considerarse como una de las más importantes fuentes documentales de música para órgano del siglo XVII en toda Europa. El libro contiene también algunas indicaciones teóricas, como, por ejemplo, el diseño del teclado característico de octava corta, que se encuentra igualmente muy extendido en los instrumentos de la escuela castellana, y por el cual el mi grave equivale al do, el fa sostenido al re y el sol sostenido al mi, quedando sin representación los sonidos do, re, fa y sol sostenidos de la octava más grave del teclado. Las obras están escritas a cuatro pentagramas.

De la vida y obra de António Correia Braga poco se sabe hoy día. Su *Batalha do sexto tom* figura con el nº 56 en el manuscrito del Libro de Roque da Coceição, y es una de las piezas más significativas de la colección. Su estilo se enmarca en el clásico diálogo retórico entre los coros del órgano que simbolizan la contienda entre ejércitos imaginarios, con alternancia de propuestas “ceranas” y “lejanas”, en variados intercambios que ofrecen texturas unas veces imitativas, otras homofónicas, con acordes repetidos y empleo profuso de la poderosa lengüetería tan característica de los instrumentos ibéricos de los siglos XVII y XVIII. Son obras “retóricas” en el significado más auténtico del término, cuyo uso activo de los juegos de lengüetería venía a poner en valor la calidad constructiva y técnica del instrumento, y que se reservaban para las ocasiones de mayor solemnidad, como las festividades más importantes del calendario litúrgico, las conmemoraciones más significativas o los recibimientos a personalidades de relevancia dentro del ámbito político, religioso y/o militar.



Escritura a cuatro pentagramas en el *Livro de Obras de Orgão* de Roque da Coceição

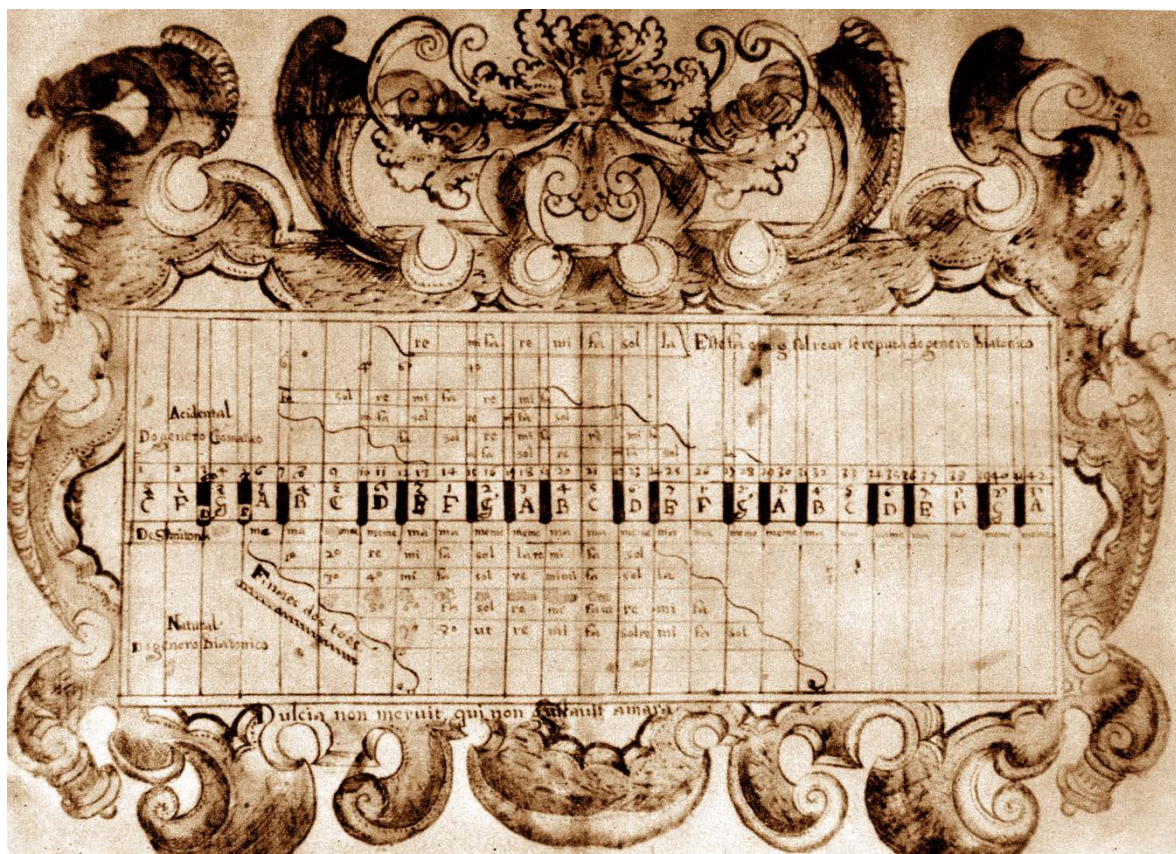


Ilustración de la octava corta en el *Livro de Obras de Orgão* de Roque da Coceição



Inciso dinámico al comienzo de la *Batalha do sexto tom* de António Correia Braga



Solo de trompeta sobre pedal en “do” de la *Batalha do sexto tom* de António Correia Braga



Canon en mutación de cuarta por quinta en la *Batalha do sexto tom* de António Correia Braga

La obra comienza con un inciso muy dinámico seguido de pasajes tanto acordales como contrapuntísticos. El solo de trompeta con sus correspondientes respuestas “en eco” se presenta majestuoso y noble sobre un pedal en do. Siguen diversos pasajes con ritmos ternarios y ecos entre los registros agudo y grave del instrumento. Después entra un nuevo fragmento “en batalla” que interpretaremos en grupos de corcheas con puntillo, que llegan a culminar en un entramado polifónico muy abigarrado, pero de gran transparencia expositiva. A continuación, como un grupo de voces lejanas, se presenta un canon con mutación de cuarta por quinta que da paso a la última marcha triunfal, con aires sincopados, donde se despliegan los mejores artificios del instrumento, es decir, todo su coro de *plenum* más la lengüetería. Obra magistral, esta *Batalha* de António Correia Braga puede situarse entre las obras más representativas del repertorio barroco ibérico; lástima que, si todavía es poco conocida la música de los compositores barrocos españoles, aún lo es menos la de sus coetáneos lusitanos. Sirva esta pieza como botón de muestra sumamente representativo de este maravilloso repertorio.



Marcha triunfal que concluye la *Batalha do sexto tom* de António Correia Braga

Bibliografía

Alegria, J. A. (1977).– *Biblioteca Pública de Évora. Catálogo dos Fundos Musicais*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 230 pp.

Freitas Branco, J. de (1995).– *História da Música Portuguesa*. 3.^a Edição. Publicações Europa-América 1945-1995. Mem Martins, 378 pp.

Speer, K. (1967).– *Fr. Roque da Conceição. Livro de Obras de Orgão*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, lxxi + 4 láms. + 202 pp.

Valença, M. (1990).– *A Arte Organística em Portugal (c.1326–1750)*. Editorial Franciscana-Montariol. Braga, 310 pp.

7. Anónimo: “Un juguético de fuego”

Al estilo de una verdadera jácara, esta pieza anónima es todo un culto a la vivacidad y la polirritmia tan típica del barroco español e hispanoamericano. El manuscrito se encuentra en el Archivo del Seminario de San Antonio Abad del Cuzco (Perú) (PE:CsA LCS 151) y puede datarse como de comienzos del siglo XVIII. Probablemente se interpretó el 8 de enero de 1702 en los actos de homenaje que “La muy Noble y Leal Ciudad del Cuzco” rindió al rey Felipe V cuando prestó su juramento. La obra sigue considerándose como anónima, si bien algunos estudiosos la atribuyen a Melchor de Torres y Portugal (siglos XVII-XVIII).

Está escrita para “tiple solo” y continuo para el “harpa al solo”. Pertenece al género del “juguete” y es un pequeño drama que se divide en un estribillo y seis coplas que se cantan sobre una misma melodía y alternan, al estilo del villancico, con el estribillo. Está compuesta para la celebración de unos fuegos de artificio, fiestas que tanta fama cobraron en los siglos XVII y XVIII, debido a su espectacularidad en sonidos, colores y formas.

El estribillo se divide en tres secciones: la primera sirve para describir la situación (celebración de los fuegos de artificio, se trata de una fiesta); la segunda sería la realización de los fuegos mediante sílabas, onomatopéyicamente, imitando los ruidos y estampidos de los fuegos de artificio, utilizando giros melódicos de carácter muy descriptivo; la tercera sección consiste en un jubiloso comentario final donde se aprueba la demostración pirotécnica.

Las coplas constituyen verdaderas acotaciones de picante ingenio y de mucho sabor local; se podrían comparar a los refranes o dichos populares españoles en torno a un lance popular o

sainete teatral. Están impregnadas de crítica costumbrista y social, que rematan, en la última de ellas, en la dedicatoria de la obra a la Virgen María.

Estribillo

Voz

Piano

Un ju-gue - ti - co de fue - go un ju-gue - ti - co de fue - go quie - ro can - tar: y gor - je - ar en la

Anónimo (¿Melchor de Torres y Portugal?, s.XVII-XVIII): comienzo de “Un juguete de fuego”

El texto dice así:

Estribillo

Un juguete de fuego quiero cantar,
y gorjear en la fiesta, porque a todas luces
miren que ilustran de la gracia pureza,
pues en su obsequio festivos se muestran
volcanes y luces, incendio y centellas,
ardores y rayos, con llamas y reflejos,
ascuas y etnas;
y en brillantes estruendos de cohetes,
cenizas se abrevian en una pieza de fuegos
que ya se quema.
¡Ah, cohetero!, dele fuego, pega, dispara, pega;
miren cómo arden las guías y candelas,
oigan los trasquidos; miren cómo suenan:
dan, dan, tistas, tistas, dan, tistas, tistas,
tististas, tistas. Atiendan a las ruedas,
sio, sio, sio, tis, tas, sio, sio, sio, tistas;
y el volcán revienta; miren cómo suenan;
afuera, afuera, afuera, afuera,
dran, dran, dran, dran, dran, dran, dran, dran, bun.
¡Vitor! ¡Vitor! Cosa buena;
y repican y tañen las campanillejas.
¡Vitor! ¡Vitor! Cosa buena, cosa buena.

Coplas

1. Muy lucidos han estado los fuegos,
y es cosa cierta que han dejado sus tronidos
a algunos muchas troneras, no hay que dudarlos,
pues hay quien tenga más tronidos que fuegos en la cabeza.
2. Solo los cohetes de luces son luminarias febeas*,
que a María soberana le rinden y reverencian,
sirviendo antorchas que el aire pueblan
en su gracia divina de pregoneras.

(* *Febeo*: perteneciente o relativo a Febo, nombre de Apolo como dios de la luz)

Bibliografía

Gonzalo López, J. (1992).- *Comentarios al Primer Concierto*. Ciclo de Música Iberoamericana. Mayo-Junio 1992. Gobierno de La Rioja. Ibercaja, 79 pp.

Quezada Macchiavello, J. (2004).- *El legado musical del Cusco barroco. Estudio y catálogo de los manuscritos de música del Seminario San Antonio Abad del Cusco*. Fondo Editorial del Congreso del Perú. Lima, 279 pp.

8. Juan de Araujo

Juan de Araujo llegó a Lima siendo un niño. Le acompañaba su padre, funcionario del virrey conde de Lemos. Años después, ingresaría en la Universidad de San Marcos. En Lima debió estudiar con Tomás de Torrejón y Velasco, para posteriormente marchar a Panamá, donde fue maestro de capilla de la catedral. En 1672, de regreso a Lima, recibió las órdenes sacerdotales y fue nombrado maestro de capilla de la catedral, puesto en el que permaneció hasta 1676. En ambas catedrales “fue muy aplaudido por la suma destreza de sus composiciones” y por “el cuidado y vigilancia que siempre mostraba en la enseñanza a los coristas”, según se hace constar literalmente en el “Libro de Acuerdos XIII de la Audiencia de Charcas”. Más tarde, se le contrató en la Catedral de Cuzco y en 1680 en la de Sucre (actual nombre de la antigua Charcas o La Plata, en Bolivia), donde se estableció hasta su muerte. Muchas de sus obras se guardan en el Seminario de San Antonio Abad, pero es en Sucre (Catedral y Biblioteca Nacional de Bolivia) donde, después de más de treinta años de trabajo, dejó 158 obras, aunque seguramente existen muchas más composiciones suyas en otros archivos americanos donde figuran como anónimas. También hay manuscritos suyos en la colección privada de Julia Elena Fortún en La Paz y el Museo Histórico Nacional de Montevideo (Uruguay).

La obra de Araujo perduró en el tiempo, como así lo demuestran las interpretaciones posteriores señaladas en las portadas de los manuscritos, así como las obras con doble texto reutilizadas para festividades distintas a la original, las adiciones de instrumentos hacia finales del siglo XVIII y las variantes melódicas en las coplas en las que consigna su nombre quien fuera su discípulo, Blas Tardío de Guzmán, compositor criollo que era maestro de capilla en la Catedral de Sucre en 1745. Las obras del archivo de la iglesia de San Ignacio de Moxos (Bolivia) se seguían interpretando en 1929.

Toda la obra de Juan de Araujo es vocal con continuo, en forma de dúos, obras corales y obras policorales hasta las doce voces. La aparición de instrumentos tales como violines y flautas es fruto de agregaciones posteriores. Las obras compuestas sobre textos en castellano –que, a falta de estudios futuros, podrían superar las 200– se basan normalmente en la asociación estribillo – coplas, a veces con una introducción. Hablamos normalmente de villancicos,

aunque el propio Araujo utiliza las denominaciones de “juguete”, “tono”, “jácara” o “rorro”. Bastante más minoritarias son las obras que se han preservado sobre textos en latín: dos Magnificat, dos pasiones, una misa de Cuaresma, dos Kyries, dos lamentaciones, tres salmos, dos salves, un himno y un acto de contrición.

Desde el punto de vista estilístico, la música de Araujo se caracteriza por el cuidado en la estructura de la obra, el equilibrio formal, la armonía llena y compacta, el empleo de incisos melódicos que generan frases más largas, el perfecto maridaje entre el ritmo musical y el de los textos, la preferencia por las voces agudas sobre las graves, las texturas polirrítmicas, el tratamiento policoral hasta en cinco coros, la cuidadosa selección de los textos y el empleo de temas populares con melodías en terceras paralelas que evolucionan con fuerza y dinamismo, lo que las reviste de un espíritu fresco y extrovertido.

El villancico a la Santísima Virgen “Morenita con gracia es María” está lleno de colorido y frescura, participando de esa “espontaneidad y naturalidad” tan características de la obra de Araujo. La discusión entre dos tiples les hace rivalizar por su concepto mariano, intentando cada uno imponérselo a su interlocutor. El texto es el siguiente:

Estribillo

Morenita con gracia es María,
sí, que yo me lo sé.

Que no, que no puede ser,
que es más pura esta niña que la luna es.
Que no puede ser.

Que sí, que sí puede ser.
Que no, que no puede ser.

Que si nace entre sombras,
blanco de Dios es.

Que si nace en candores de gracia su ser,
que es más pura esta niña que la luna es.

Coplas

1. Como el sol la viste a su amanecer,
con sus bellos rayos franquea su tez.

Que no puede ser.

Que sí puede ser,
que andar por las luces morenita es,
que sí puede ser.

Que no puede ser.
Niña de los ojos del mismo Dios es,
que da vida al cielo en su amanecer.

Que no puede ser.
Que sí puede ser.
Que si es mar de la gracia,
puerto de Dios es.
Que sí puede ser.

Que si es cedro y oliva,
palma es de cades*.

Que no puede ser.

(* Cades: en hebreo, lugar santo o consagrado)

2. Anda esta zagala con tanta altivez
que a los altos montes domella* su pie.
Que no puede ser.
Que sí puede ser,
que andar por los montes trigueña es,
que sí puede ser.
Que no puede ser.
Gran Señora, nace de reyes,
porque su real estirpe del Rey David es.
Que no puede ser.
Que sí puede ser.
Que si es puro espejo,
Dios se mira en él.
Que sí puede ser.
Que si es lirio y es rosa,
templo de Dios es.
Que no puede ser.
(* Domellar, o domeñar: someter, sujetar, rendir)

12

Tiple I

Mo-re - ni - ta con gra-cia es Ma - rí - a, si, si, si, que yo me lo sé, si, si, si, que yo me lo

Continuo

sé.

Tiple II

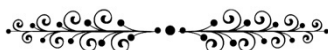
Que no, no, no, que no pue - de ser, que es más pu-ra es - ta ni - ña que la lu - na es, que no

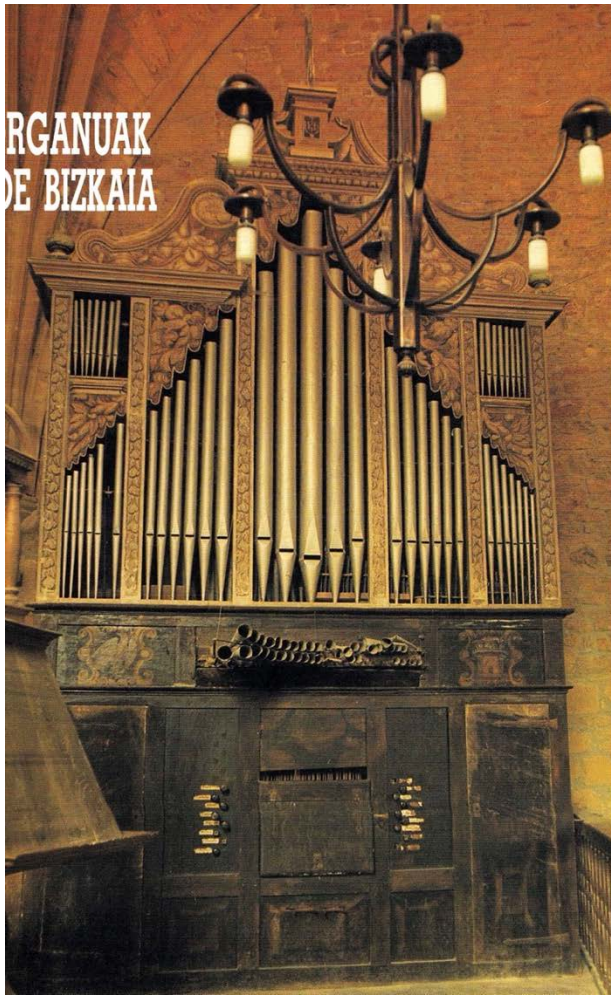
Juan de Araujo: comienzo del villancico a la Santísima Virgen “Morenita con gracia es María”

Bibliografía

García Muñoz, C. (1999).- *Araujo, Juan de*, in: Casares, E. (dir. y coord. general): “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”. Sociedad General de Autores y Editores, vol.1, p.569-574. Madrid.

Stevenson, R. (1970).- *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. General Secretariat, Organization of American States. Washington D. C., 346 (texts) + 73 (music) pp.





“Un antes y un después”

Es crucial el trabajo de los

Maestros Organeros



Confiamos en que este concierto en el incomparable marco de la Colegiata de Santa María de Zenarruza haya sido de su agrado y que el programa explicativo que les hemos facilitado les haya abierto nuevos horizontes en el conocimiento y el aprecio de la música barroca en el Viejo y el Nuevo Mundo. Aquí se mezcla el elemento popular con el refinamiento en la composición, las experiencias del día a día con la esfera del pensamiento religioso, lo sublime y heroico con lo cotidiano...

Esperamos volver a compartir con Vds. estos manjares espirituales en una próxima y no muy lejana ocasión.

Irene Ojanguren & Telemann Trío

