

alrcalmelul



Los Temperamentos

FESTEJO PERUANO

CÓDICE MARTÍNEZ COMPAÑÓN

NÉSTOR FABIÁN CORTÉS GARZÓN



Los Temperamentos

FESTEJO PERUANO

CÓDICE MARTÍNEZ COMPAÑÓN

Leitung:

Néstor Fabián Cortés Garzón

Gesang

Swantje Tams Freier (1-5, 8, 9, 11, 13-17)

Caroline Bruker Freier (1-5, 8, 9, 12)

Nadine Remmert (2, 3, 5, 8, 9, 13, 15)

Elisandra Perez Melián (15-17)

Sönke Tams Freier (1, 2, 3, 5, 8, 9, 12)

Jorge Alberto Martinez Mendoza (17)

Traverso, Piccolo Traverso

Felipe Maximiliano Egaña Labrín (1-10, 12-14)

Blockflöte

Anninka Fohgrub (15-17)

Swantje Tams Freier (3-4, 10, 12)

Violine

Marina Kakuno (1, 3, 5, 7, 10-12)

Alice Vaz (3-5, 10-12, 13, 14)

Tomoe Badiarova (2, 6-8, 13, 14)

Anna Franciska Hajdu (15-17)

Viola

Luis Miguel Pinzón Acosta (3-5, 10-12)

Violoncello

Néstor Fabián Cortés Garzón (1-4, 6-10, 12-17)

Kontrabass

Yuval Atlas (1, 3-5, 9-12)

Erzlaute, Gitarre

Hugo Miguel de Rodas Sanchez

Néstor Fabián Cortés Garzón (1)

Leona

Néstor Fabián Cortés Garzón (5)

Cembalo

Nadine Remmert (1-10, 11-17)

Perkussion

Miguel Ángel Altamar de la Torre

Felipe Maximiliano Egaña Labrín (5)

Quijada

Hugo Miguel de Rodas Sanchez

(1, 2, 5, 8, 13, 14)

Glocke

Caroline Bruker Freier (3)

Marimbol

Néstor Fabián Cortés Garzón (11)

CÓDICE MARTÍNEZ COMPAÑÓN

Arrangements: Néstor Fabián Cortés Garzón

1. Andante Cachuyta de la montaña llamadase el vuen querer. *E.193*
Allegro Tonada el huicho de chachapoyas. *E.189* (07:20)
2. Allegro Tonada el conejo a voz y Bajo para bailar cantando. *E.183* (04:42)
3. Tonada del Chimo a dos voces bajo y tamboril, para baylar cantando *E.180* (04:00)
4. Adagio Tonada el Tuppamaro de Caxamarca *E.191*
Andantino Tonada el Diamante para baylar cantando de chachapoyas *E.187* (03:30)
5. Andantino Tonadilla, llamadase, el Palomo del Pueblo de Lambayeque
para cantar, y bailar *E.185* (06:31)
6. Presto Bayle de danzantes con pífano y tamboril.
Se baylará entre cuatro y ocho o mas con espada en mano o pañuelo,
en forma de Contradanza. *E.179* (01:58)
7. Magestuoso Bayle del Chimo A violin y Bajo *E.179* (04:25)
8. Allegro Cachua a Duo y a quatro. con Violines y Bajo Al Nacimiento
de Christo Nuestro Señor. *E.176*
Allegro Cachua a voz y Bajo Al Nacimiento de christo Nuestro Señor. *E.177* (04:08)
9. Allegro Tonada la Donosa a voz y Bajo para baylar cantando. *E.182* (07:13)
10. Lanchas para baylar. *E.186* (03:02)
11. Andantino Tonada para cantar llamadase la Selosa
del Pueblo de Lambeyeque. *E.184* (04:46)
12. Allegro Tonada El Congo a voz y Bajo para baylar Cantando. *E.178* (03:07)
13. Magestuoso Cachua la despedida de guamachuco. *E.191* (03:29)
14. Allegro Tonada la brugita para cantar de guamachuco. *E.190* (02:36)
15. Cachua Serranita, Nombrada el Huicho nuevo, que Cantaron,
y baylaron 8 pallas del pueblo de Otusco, a Nuestra Señora del Carmen,
de la Ciudad de Truxillo *E.192* (03:20)
16. Allegro Tonada el tupamaro Caxamarca *E.188*..... (03:26)
17. Allegro Tonada La lata a voz y Bajo. para bailar cantando. *E.181*..... (02:54)

Gesamtspielzeit: (70:33)





1791: Auf Expedition nach Amerika

Während Mozart in seinem Wiener Haus im Sterben lag und Beethoven sich wegen des Todes seiner Mutter und der Alkoholprobleme des Vaters in einer schwierigen familiären Situation befand, kam jenseits des Atlantik Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda (*Cabredo, 10. 1. 1737 - †Santa Fé de Bogotá, 17. 8. 1797) in Bogotá an, um sein Amt als Erzbischof in der Hauptstadt des Vizekönigreichs Neugranada auszuüben. Sechs Jahre später würde er sterben, ohne nach Spanien zurückgekehrt zu sein.

Während seiner Jahre in Bogotá schloss Martínez Compañón Freundschaft mit einem der aktivsten Aufklärer Amerikas, José Celestino Mutis. Mutis, ein aus Cádiz gebürtiger Priester und Leibarzt des Vizekönigs Pedro Mesía de la Cerda führte damals die Königliche Botanische Expedition in Neugranada. Dieses groß angelegte Unternehmen leistete die Bestimmung und Klassifizierung von 20.000 Pflanzengattungen und 7.000 Tieren auf dem Gebiet des heutigen Kolumbiens. Was Mutis und Compañón verbindet, ist ihr Entdeckergeist.

Martínez Compañón war zuvor Bischof der Diözese Trujillo im Vizekönigreich Peru gewesen und hatte dort eine pastorale Inspektionsreise durch das Gebiet seiner Diözese durchgeführt. Wenn auch diese Reise eine eher obligatorische war, ermöglichte sie doch die Sammlung zahlloser Informationen, die wir heute als Kodex Martínez Compañón oder Kodex Trujillo del Perú (1782–1785) kennen.

Der Kodex

Das Wörterbuch des Spanischen bezeichnet als códex oder códice Bücher aus der Zeit vor der Erfindung des Buchdrucks oder meint zumindest solche, die manuell gefertigt wurden und ein gewisses Alter haben. Es gibt präkolumbische Kodices aus den mesoamerikanischen Kulturen, die vor der Ankunft des Hernán Cortés gefertigt wurden, wobei die Materialien und Techniken natürlich völlig andere sind als die der europäischen. Wollen wir Informationen und Dokumente über andere präkolumbische Kulturen finden, müssen wir ein paar Jahrzehnte verstreichen lassen. In Südamerika war das Inkareich die herausragendste Kultur der Region. Hierher erhalten wir gegen 1615 Informationen in einem Manuskript des Felipe Guamán Poma

de Ayala, eines Chronisten inkaischer Abstammung, der es unter dem Titel *Nueva crónica y buen gobierno* (Neue Chronik und gute Regierung) an König Philipp III. schickt. Darin informiert er über die Lage der Indigenen im Vizekönigreich Peru während der Implantierung der neuen gesetzlichen Normen. Das Dokument geht unterwegs verloren und wird erst drei Jahrhunderte später in der Dänischen Königlichen Bibliothek wiederentdeckt.

Der Kodex erreichte Spanien als Teil einer Ladung von 24 Kisten, die neben demselben wertvolle Exemplare von präparierten Tieren und Pflanzen enthielten, sowie Objekte von archäologischem Interesse wie Gefäße und Tonwaren, die in den Worten des Bischofs „von den Indios in den Zeiten ihres Heidentums“ gefertigt wurden. Die Kisten waren die erste Lieferung, die Martínez Compañón 1788 direkt an König Karl III. sandte; auf gleiche Weise schickte er Jahre später, 1790, eine zweite Sendung. Die dritte und letzte Fracht kam 1803, und sie erhielt der gerade gekrönte Karl IV., so wie es Martínez Compañón in seinem Testament verfügt hatte.

Der Kodex umfasst neun Bände und befindet sich zurzeit in der Spanischen Nationalbibliothek in Madrid. Das Compendium enthält etwa 1.400 Tafeln. Dennoch ist die Madrider Sammlung nicht die einzige Quelle dieses Dokuments. Gegenwärtig wissen wir von der Existenz anderer Kolumbien und Peru zugeordneter Quellen, jener amerikanischen Nationen, in denen Martínez Compañón seine Tätigkeit entfaltete. Die in Amerika befindlichen Sammlungen sind vom Umfang des Materials her definitiv bescheidener. Die kolumbianische, zum Beispiel, befindet sich in der Nationalbibliothek von Bogotá und umfasst nur 130 Tafeln, offenbar Restbestände, die nach dem Tod des Bischofs der Verstreuung in alle Winde entgingen. Die der Interkontinentalbank von Lima gehörende Sammlung, eine Serie von 120 Tafeln, wurde auf einer Versteigerung erworben. Möglicherweise haben Sammler wie Samuel Hooker einige von ihnen erworben, ganz zu schweigen von der möglichen Existenz einer kompletten Sammlung, die Martínez Compañón dem Erzbischöflichen Archiv von Trujillo hinterlassen hat und über die wir bis heute keine weiteren Hinweise besitzen.

Neubewertung des Kodex

Die Entdeckung der Aquarelle erfolgte viele Jahre nach ihrer Produktion. Die große Menge von Waren und Informationen, die damals aus Amerika kamen, mag der Grund dafür sein, dass dieses wertvolle Dokument in Vergessenheit oder zumindest für viele Jahre aus dem Fokus des Interesses geriet. Erst 1881 berichtet der spanische Zoologe, Forscher und Schriftsteller Marcos Jiménez de la Espada von seinem Vorhandensein auf dem Internationalen Amerikanistenkongress. Dank einiger in dem Dokument enthaltenen Landkarten werden die Aquarelle um 1900 einer Revision unterzogen. Luis Ulloa, Mitglied der Geographischen Gesellschaft von Lima, nutzt besagte Karten voraussichtlich als Orientierung für die Festlegung verschiedener internationaler Grenzen. Gegen 1930 lebt das Interesse für dieses Thema wieder auf, sowohl in Amerika wie in Europa. 1934 werden José Gálvez Barrenechea einige Bände angeboten und zwei Jahre später erstellt Jesús Domínguez Bordona mitten im Spanischen Bürgerkrieg eine Publikation der Aquarelle. In der heutigen Zeit wird der Kodex von zahlreichen Musik- und Geschichtswissenschaftlern studiert, die daraus ein neues Verständnis und

ein neues Narrativ über das Peru des Bischofs Martínez Compañón generieren wollen. Wir als Musiker wollen natürlich an dieser Arbeit mitwirken und haben unsere Bemühungen in den letzten Jahren auf die Neuinterpretation der lateinamerikanischen Barockmusik konzentriert. Bei dieser Arbeit bildet der Kodex Trujillo del Perú eine der Hauptachsen, um die sich die künstlerische Tätigkeit von Los Temperamentos dreht.

Das Vizekönigreich Peru

Anders als die Territorien Europas und Asiens, die sich hauptsächlich von Ost nach West erstrecken, ist der amerikanische Kontinent von Patagonien im Süden nach Alaska im Norden ausgerichtet. Vielleicht erlaubte diese Tatsache, dass die euroasiatischen Zivilisationen leichter in Kontakt kamen; so hatte man in Spanien Kenntnisse über Japan und in Dresden zirkulierten Porzellanservice aus Fernost. Das erklärt auch, dass die Inkas zu Beginn des 16. Jahrhunderts nichts von der Ankunft Hernán Cortés auf dem Gebiet des Aztekenreiches erfuhren und daher nicht ahnen konnten, dass Francisco Pizarro etwa fünfzehn Jahre später an ihrer Küste landen würde, um sie zu unterwerfen. 1533 würde

Pizarro in der Stadt Cuzco einmarschieren und so den Prozess der Eroberung Perus abschließen. Jahre später würde die politische Organisation des neu entdeckten "Indien" auf dem bis zu diesem Moment vom Inkareich dominierten Gebiet zum Vizekönigreich Peru weiterentwickelt werden. Die Mischung der Kulturen, Ethnien und Religionen und musikalischen Formen ist der Ausgangspunkt für eine faszinierende Geschichte.

Die Rundreise des Martínez Compañón

Die institutionelle Mission der Pastoralvisiten war die Evangelisierung; allerdings beinhaltete dieses Unterfangen ein komplexes Ensemble von politischen, ökonomischen und sozialen Absichten. So erhielt man statistische und demographische Daten über die Bevölkerung der Diözese, was wirtschaftliche Pläne für eine bessere Regierung möglich machte.

„Ich habe so viele oder noch mehr Gebiete durchreist, wie zwischen dem Rhein im Elsass und Belgrad in Ungarn liegen, darin noch eingeschlossen die Pfalz, Böhmen, Bayern und Tirol; denn im Laufe von zwei Jahren, acht Monaten und zehn Tagen bin ich unentwegt hin und her gezogen wie ein Irrer.“

Mit diesen Worten vermittelt uns der Bischof seine Vision vom Ausmaß seiner Pastoralvisite. Martínez Compañón musste nicht nur die Organisation des neu entdeckten "Indien" auf dem bis zu diesem Moment vom Inkareich dominierten Gebiet zum Vizekönigreich Peru weiterentwickelt werden. Die Mischung der Kulturen, Ethnien und Religionen und musikalischen Formen ist der Ausgangspunkt für eine faszinierende Geschichte.

Mit diesen Worten vermittelt uns der Bischof seine Vision vom Ausmaß seiner Pastoralvisite. Martínez Compañón musste nicht nur die Organisation des neu entdeckten "Indien" auf dem bis zu diesem Moment vom Inkareich dominierten Gebiet zum Vizekönigreich Peru weiterentwickelt werden. Die Mischung der Kulturen, Ethnien und Religionen und musikalischen Formen ist der Ausgangspunkt für eine faszinierende Geschichte.

Zu Beginn dieses Abenteuers hat der Bischof das Alter von fünfzig Jahren schon überschritten. Vor allem die Reise ins Innere des Gebirges führt über schwierige und kräftezehrende Wege. Später schreibt der Bischof selbst an den Vizekönig: „Ich bin so alt und grauhaarig geworden, dass, könnte Eure Exzellenz mich sehen, Ihr mich kaum wiedererkennen würdet.“



Ein weiteres großes Problem für die Arbeit des Bischofs in seiner Diözese betrifft seine evangelisatorische Tätigkeit. Eine Sache war das theoretische Wissen über die Indigenen aus Büchern und Tafeln, aber eine ganz andere das reale Leben der Indigenen, mit dem sich der Bischof auseinandersetzen musste. Martínez Compañón kritisierte auch die Verachtung, mit der Mestizen und Spanier die Indigenen behandelten, und er prangerte deren Elend an. Dennoch missbilligte er die angebliche Trägheit und Härte, die das Verhalten der Indigenen auszeichneten und äußerte sich skeptisch über ihre moralische Natur. Dem Bischof zufolge waren die Indigenen moralisch unfähig, Gut und Böse zu unterscheiden; um ihn wortwörtlich zu zitieren: „Sie waren Monster, die manchmal Heidentum und Katholizismus, Gott und Dämon miteinander kombinieren wollten“. Ein Element dieser soziokulturellen Beobachtungen, die von besonderem Interesse für diese CD sind, stellen dem Menschen inhärente natürliche Ausdrucksformen wie Musik und Tanz dar. Der Kodex übermittelt uns diese Manifestationen in Form von Noten.

Chronologie der Pastoralvisite

Eigentlich beginnt das Abenteuer des Martínez Compañón schon im Jahr 1778, als Papst Pius VI. ihn zum Bischof von Trujillo ernennt, in einer Epoche voller politischer und ökonomischer Veränderungen: Die bourbonischen Reformen waren in Amerika spürbar, während Spanien zugleich den Freihandel mit dem neuen Kontinent verfügte. Auch wenn der Bischof seine Diözese erst 1779 übernimmt – typisch für Ernennungen, die aus der Alten Welt kommen und bürokratische Verfahren über große Distanzen erfordern –, erlässt er schon 1780 das Edikt über die Pastoralvisite für seine Diözese. Der Aufstand Indigener in der Trujillo benachbarten Stadt Otuzco verursacht Probleme und beansprucht die Aufmerksamkeit des Bischofs, weswegen die Visite verschoben werden muss. Erst am 11. April 1782 startet der Bischof die Pastoralvisite durch die dreizehn Provinzen seiner Diözese, informiert Vizekönig Agustín de Jáuregui über den Beginn der Unternehmung und besucht die Ortschaften Huamachuco und Pataz. Der Beginn der Expedition scheint sich schwierig zu gestalten, denn im Mai muss der Bischof seine Route ändern und wird Trujillo erst im Juni verlassen, begleitet von

einem Tross aus zwölf Beamten und Dienern. Die Rückkehr nach Trujillo erfolgt zwischen Februar und März 1785.

Die Aquarelle und die Zeichner

Ein Teil des historischen und künstlerischen Werts dieses Kodex gründet auf den Illustrationen. Fast das gesamte Dokument übermittelt seine Informationen visuell durch Karten, Porträts, Abbildungen von Landschaften, Kleidung, Tieren, Tanzszenen, Ethnien, Berufen und vielen anderen Manifestationen menschlichen Lebens, die uns wortlos in das damalige Vizekönigreich entführen. Aber wer schuf diese wertvollen Tafeln? Es ist leicht möglich, dass die Aquarelle von den Begleitern des Bischofs angefertigt wurden, einem Team aus nur drei Personen, das vom Bischof selbst angeleitet wurde. Es ist sogar sehr wahrscheinlich, dass einige Spezialisten und Fachleute wie José Clemente del Castillo, in Trujillo, oder Miguel de Espinach, in Cajamarca, ihre Ausarbeitung überwachten. Der Bezug des Bischofs zu der Realisierung der Tafeln ist ein sehr direkter, denn wir wissen aus einem 1788 an den Vizekönig von Peru, Teodoro de Croix, geschriebenen Brief, dass einer der Zeichner erkrankt war und Martínez

Compañón sich persönlich genötigt sah, seinen eigenen Schreiber anzuleiten. Nach den Worten des Bischofs war die Unterweisung und die Einarbeitung seines Sekretärs in das neue Arbeitsfeld weniger mühsam als im vorigen Fall, war erfolgreicher und erforderte weniger Korrekturen durch Martínez Compañón. Dank demselben Schreiber wissen wir, dass die Ausarbeitung der Aquarelle erst Jahre nach dem Ende der Expedition abgeschlossen wurde, ein klares Indiz dafür, wie akribisch und arbeitsaufwendig dieser Prozess war.

Hervorzuheben wäre noch, dass der künstlerische Stil der Aquarelle Ähnlichkeiten mit dem Werk lokaler Künstler aufweist, die in keiner direkten Beziehung zum Bischof standen. Es ist also anzunehmen, dass lokale Künstler für die Anfertigung der Aquarelle hinzugezogen wurden.

Die Partituren

Nähern wir uns nun dem musikalischen Material. Verglichen mit der Unmenge von Karten, Porträts und Tierdarstellungen bilden die Partituren nur eine kleine Gruppe und sind dennoch ein Korpus von großem

Reichtum. Die Partituren wurden mit hoher Wahrscheinlichkeit von dem Kapellmeister der Kathedrale von Trujillo transkribiert, eine Stellung, die damals Pedro José Solís innehatte. Solís, über den wir nichts weiter wissen, war zwischen 1781 und 1823 für die Musik in der Diözese verantwortlich, reichlich Zeit, um sich einen Überblick über das musikalische Panorama der Region zu verschaffen.

Die Zusammenstellung der Partituren erfolgte möglicherweise zwischen 1779 und 1790, also zum Teil vor und nach der Expedition. Auch wenn die Titel einiger Stücke nichts über ihre Herkunft aussagen, ist zu vermuten, dass sie sehr wahrscheinlich der Stadt Trujillo, dem Bischofssitz selbst, zuzuordnen sind. Zwei Stücke entfallen auf die Visite Martínez Compañóns 1784 in Lambayeque; diese Provinz ist 10 Kilometer von der Pazifikküste entfernt und identisch mit dem heutigen Departement gleichen Namens. Die Visite in Chachapoyas in der heutigen Provinz Amazonas fand 1782 statt und hinterließ uns ebenfalls zwei musikalische Zeugnisse. Wie schon zuvor Pizarro besuchte der Bischof auch die Stadt Cajamarca; aus seiner Visite von 1784 sind uns zwei Stücke überliefert. Ebenso war Martínez Compañón in den

Ortschaften Huamachuco und Otuzco präsent. Im Manuskript werden die Musikstücke für verschiedene Kombinationen von Instrumenten und Stimmen transkribiert, was offenkundig die der Epoche eigene traditionelle Praxis widerspiegelt. In den amerikanischen Kolonien hatte der kulturelle Synkretismus bereits die Künste erfasst, und die Musik macht hier selbstverständlich keine Ausnahme. Sie spiegelt tatsächlich am klarsten die Vermischung kultureller Elemente in Amerika wider. So hinterlassen europäische Instrumente wie die Violine und typische Kompositionstechniken des europäischen Barock wie die Triosonate und der Basso Continuo ihren Einfluss auf die folkloristische Praxis.

Wir sehen zugleich, wie der Kodex uns vier Arten von Stücken präsentiert, die typisch für die Region sind, der die Diözese Trujillo angehört:

Die cachuas sind ein typischer Gruppentanz, dessen charakteristisches Element das Werben der Paare umeinander ist. Sein Ursprung ist nicht feststellbar, aber sicherlich kommen hier autochthone Elemente der örtlichen Bevölkerung und der klare Einfluss

von zwei Jahrhunderten des Zusammenlebens mit den europäischen und afrikanischen Kulturen zusammen. Je nach Region können sie verschiedene Stile aufweisen und unterschiedliche Choreographien und Instrumente erfordern.

Die Tonadas, ihrerseits, stammen aus Spanien, genauer gesagt aus dem Norden. Dieses Genre entstand in Asturien und Kantabrien, legt stärkeres Gewicht auf den Text und verzichtet völlig auf Tanzelemente. Der lyrische Ton, der dieses Ensemble von Liedern, Gesängen und Melodien durchtränkt, sendet Botschaften auf effizientere Art und Weise, ganz nach Art der Bänkelsänger. Die spanischen Tonadas erreichen die amerikanischen Anden sehr früh und verbreiten sich schnell in den quechua-sprachigen Regionen. Der europäische Einfluss zeigt sich auch in der Verwendung von Instrumenten wie der Violine.

Europäische Musik im Vizekönigreich Peru

Die europäische Musiktradition hatte sich auf dem amerikanischen Kontinent lange vor Martínez Compañón etabliert. In La Plata (heute: Sucre, Bolivien) existierte zum Beispiel seit den 60er Jahren des 16.

Jahrhunderts eine Musikakademie für Mestizen, Indigene, Mulatten, Schwarze und Adlige, in der sowohl der Cantus planus wie auch der polyphone Gesang gepflegt wurden.

Vor allem zu Beginn des 18. Jahrhunderts kam es zu einer Zuwanderung europäischer Musiker nach Amerika, meist befördert durch kirchliche Institutionen. Einer der herausragendsten Kapellmeister der Kathedrale von Trujillo war Roque Ceruti. Geboren in Mailand (1686), lernt Ceruti aus erster Hand den in Italien entstehenden Musikstil des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts kennen. Bei seiner Abreise nach Peru im Jahr 1707 nimmt er in seinem Gepäck die der europäischen Musik eigene Theorie, Rhetorik und Ästhetik mit und transplantiert sie nach Peru. Diese Tradition bleibt in Trujillo bis zur Ankunft Martínez Compañóns lebendig.

Die musikalischen Nachschöpfungen

So wie die Tafeln mit Farben und Formen eine präzise Momentaufnahme der Diözese von Trujillo sind, wollen wir mit der Musik unsere Sicht der Partituren nachschöpferisch darstellen. Unsere Nachschöpfung der Stücke bezieht Elemente der barocken Praxis mit ein, die fundamental für die Arbeit unseres

Ensembles sind: Improvisation, Verzierung und Variation. Mit diesen Elementen möchten wir neben der Verwendung von besonderen Instrumentenkombinationen und Texturen unserer Musik ein ganz eigenes Siegel verleihen.

Menschliche Gefühle wie Liebe, Liebeskummer, Sehnsucht und Trauer werden in der Musik des Kodex gestaltet, nebst kulturellen Phänomenen wie Unzufriedenheit über gesellschaftliche Zustände und die fiskalische Belastung, religiöse Zeremonien und heidnische Gebräuche. So gesehen verstehen wir diese Musik als szenische Darstellung des Alltags jener Völker, die in diesem historischen Moment in der Diözese des Martínez Compañón aufeinandertreffen.

Die Inspiration für diese Arrangements oder musikalischen Rekreationen zielt nicht notwendigerweise auf geschichtliche Treue. Unsere Absicht ist nicht ein rein wissenschaftliches Streben nach Rekonstruktion der historischen Szenarien. Bei allem Respekt für die Geschichte geht es hier um unsere Version der Musik, immer inspiriert durch die künstlerische Erfahrung und die Leidenschaft für dieses Repertoire.

“...el vuen querer”

Beginnen wir unseren musikalischen Rundgang mit zwei Liebesliedern, der Cachuyta de la montaña und der Tonada el huicho de Chachapoyas. Chachapoyas ist eine peruanische Stadt, die auf 2.483 Metern über dem Meeresspiegel liegt. Für die instrumentale Einleitung verwenden wir eine fünfchörige Sopragitarre, die ein ähnliches Timbre hat wie das heute in der traditionellen Andenmusik gebräuchliche Charango. Diese Instrumente könnten die auf den Aquarellen dargestellten sein, und ihr spezieller Klang versetzt uns in die ruhigen Gefilde der Andenberge, wo diese Geschichten sich entfalten. Die friedliche Atmosphäre kontrastiert mit dem Charakter der Tonada el conejo. Diese Tonada befasst sich mit der Unzufriedenheit über die Kontrolle des Tabakverkaufs, ohne deshalb den festlich-heiteren Charakter abzulegen. Die Szene spielt vermutlich in einer Weinschänke und die thematische Wendung kommt unerwartet: Nach der Bekanntmachung des Edikts handelt der Text vom Spiel und bietet eine erotisch aufgeladene Szene.

Deutsch

“...a dos voces y tamboril...”

Den folgenden musikalischen Block eröffnet mit zeremoniellem Charakter die Tonada del Chimo. Diese Tonada ist ganz sicher verwandt mit den peruanischen Yaravíes oder Tristes, ein poetisches und musikalisches Genre mit dramatischen Tönen, in dem der Tiefgang der Musik die Melancholie und Traurigkeit des Textes verstärkt. Der Text ist allerdings in der ausgestorbenen Chimu-Sprache verfasst, so dass wir seine religiöse Zielrichtung nur anhand einiger spanischer, in den Text eingesickerter Wörter erfassen können: “pecan” (sie sündigen), “mal” (böse), “cuerpo” (Leib), “perdonar” (vergeben) und “jesuchristo”.

Denselben dramatischen Charakter, der sich uns in der Tonada del Chimo mitteilt, vernehmen wir auch in den Lamentos des Adagio Tonada del Tupamaro. Die Geschichte spielt in Cajamarca und verweist auf das alte Motiv der Gefangennahme und Exekution von Atahualpa, dem letzten Inkaherrscher, der nach seiner Gefangennahme in den Bädern hingerichtet wird. Dieses Lamento findet sich in verschiedenen Chroniken und lyrischen Theatertexten; so heißt es zum Beispiel in der bereits erwähnten Chronik von Guamán Poma:



„Und da er so üble Behandlung und so großen Schaden und Raub sah, empfand er in seinem Herzen großes Leid und Traurigkeit und er weinte und aß nichts. Als er die Señora Coya weinen sah, weinte er auch, und großes Weinen war deswegen in der Stadt.“

Es überrascht nicht, dass ein so verbreiteter und repräsentativer dramatischer Text von Martínez Compañón in den Kodex integriert wurde. Desgleichen vermittelt uns die Tonada el Diamante, die dasselbe melodische und harmonische Material verwendet, das Weinen einer gequälten Person, Atahualpa, der seine Schuld in den Tränen seiner Frau, der Señora coya, gespiegelt sieht.

Um diesen musikalischen Block abzuschließen, hören wir als absoluten Kontrast La Tonadilla el Palomo. Ein Liebeslied festlicher Natur, das die Schönheit einer Samba ehrt, einer Frau mit dunklem Teint, die über die Blumen herrscht und der sogar die Natur huldigt. Um eine besondere Textur zu erzielen, haben wir uns hier einer Kombination von Instrumenten wie dem Cembalo, einer sechssaitigen, als „Löwin“ bekannten traditionellen lateinamerikanischen Bassgitarre und dem Unterkiefer eines Esels bedient, wie man ihn auf diversen Aquarellen des Kodex sehen

kann. Um den festlichen Charakter des Stückes hervorzuheben, haben wir beschlossen, den Hörern unseren schöpferischen Prozess in Form einer Improvisation zu zeigen.

“Nochebuena indígena”

Die nächsten Stücke haben gemeinsam, dass sie instrumentalen Charakters sind und als europäischste der Kollektion gelten können. Dem El Bayle de danzantes ist tatsächlich eine klare Beschreibung beigegeben: Er wird als Kontertanz von Paaren mit Tüchern getanzt. Dieser Tanz ist ein europäisches kulturelles Erbe und wird wegen seines keuscheren Charakters von religiösen Bruderschaften aufgegriffen, ganz im Gegensatz zu eher lüsternten Tänzen wie dem Fandango. Auf derselben Linie reflektiert der Bayle del Chimo andererseits den bereits erwähnten Einfluss der italienischen Musik im Vizekönigreich. Dieses für Violine und Bass geschriebene Stück repräsentiert getreu die barocke Tradition und könnte ein Adagio von Corelli oder Vivaldi sein, deren Stile in Peru dank dem bereits erwähnten Ceruti nebst anderen bekannt waren. Von dieser Vorstellung inspiriert, haben wir die Musik mit der violin-typischen Idiomatik verziert, eine Praxis, die

der andinen traditionellen Musik von heute nicht fremd ist und in der wir eine ähnliche Art der Verzierungskunst finden.

Weihnachten ist eines der zentralen Feste der Christenheit und spielt eine fundamentale Rolle bei der Christianisierung der Kolonien. Zu dieser thematischen Achse gehören die cachua al niño und die cachua al nacimiento. Im ersten Stück wird das Thema rein religiös entwickelt, während dagegen im zweiten die Position gegenüber der Feier nicht klar ist. Ganz sicher beschreibt das Lied eine Szene, in der die Indigenen, auch wenn sie sich der christlichen Doktrin fügen, doch um Erlaubnis bitten, Heiligabend gemäß ihren Gebräuchen zu feiern. In beiden Stücken finden wir Beispiele für die linguistische Interaktion des Spanischen mit den indigenen Sprachen, nicht nur aussprachemäßig „deformierte“ Wörter wie il mejor oder Jisos, sondern auch Interjektionen aus indigenen Sprachen wie Achalay (ein Ausdruck der Freude auf Quechua) oder Quillalla (aus der Culli-Sprache).

Die Marinera, so getauft durch den peruanischen Schriftsteller Abelardo Gamarra Rondó, ist ein traditioneller Tanz und gilt vielen als peruanisches Nationalsymbol. Seine

Ursprünge sind verwandt mit der peruanischen Zamacueca des 19. Jahrhunderts, dem Zapateotanz (Zapateo = Stampfen mit dem Fuß) und bezeugen den Beitrag mestizischer und afrikanischer Elemente zu dieser Musik. Wir sehen in der Tonada la Donosa eine Vorläuferin der heutigen Marineras und versuchen unsere eigene Neuschöpfung, indem wir Elemente wie Händeklatschen oder das Cajon einbringen, zusammen mit anderen wie dem Basso continuo, in unserer Version interpretiert von einer sechssaitigen Gitarre, einem Kontrabass, einem Cello und einem Cembalo. Die instrumentalen Kadenz sind eine Anspielung auf das pikareske Umwerben, wie es typisch ist für diese Tänze mit Halstüchern.

“...El congo...”

In den Lanchas para bailar sehen wir uns mit dem Problem der musikalischen Notation konfrontiert. Unserer Ansicht nach ist die vom Transkribierer gewählte Notation keine Hilfe, um die tatsächliche Akzentuierung dieser Musik zu verstehen. Unsere instrumentale Nachschöpfung entsteht aus der Notwendigkeit, den Interpreten und den Hörern jenseits der Taktstriche eine

rhythmische und melodische tanztypische Struktur anzubieten. Der Transkribierer hätte eigentlich metrische Wechsel vornehmen müssen, was in keinem Stück des Kodex vorkommt.

Nun scheint es so, dass die Region, wo es am häufigsten antifiskalische Demonstrationen gab, die Nordküste, vor allem Lambayeque, war. In diesen Kontext gehört die Tonada la celosa, eine Art Protestlied, das aus dieser Ortschaft stammt. Auch wenn der Text nicht explizit ist, können wir einen subversiven Charakter zwischen den Linien lesen, der mit einer fast pastoralen Melodie kontrastiert. Wir interpretieren den Gesang des Stücks als tief empfundenen Ausdruck von jemandem, der sich aus Angst vor Repression nicht traut, seine Unzufriedenheit in Worten zu äußern.

Wer zweifellos das Joch der Unterdrückung zur Zeit der Konquista spürte, waren die aus Afrika herbeigeschafften Sklaven. Ihre Klagegesänge wurden über Generationen weitergegeben bis zum dem Augenblick, da der Transkribierer sie in der Partitur der Tonada el Congo fixiert. Es muss betont werden, dass zum Zeitpunkt der Pastoralvisite schon mehr als 200 Jahre und vier Generationen seit der Ankunft der ersten Sklaven in Amerika

vergangen waren. In dieser Zeit waren sie ihrer Sprache, ihrer Bräuche und ihrer Trommeln beraubt worden oder diese waren dem Vergessen anheimgefallen. Was im Laufe der Jahrhunderte nicht unterging, waren sowohl der in jedem Bereich ihres Lebens präsente feierliche Geist wie auch die Klagen ihrer Altvorderen und die Reminiszenzen an die gewaltsame Trennung von ihrer Mutter und ihrem Land bei der Einschiffung in die Neue Welt.

“...la despedida...”

Túpac Amaru wurde 1572 durch die Spanier enthauptet. In der Cachua la despedida hört man einen Mann, stark wie ein Diamant, den selbst der Tod fürchtet. Dies könnte eine allegorische Darstellung des letzten Inkaprinzen von Vilcabamba sein, der vor seiner Exekution zu der Menge sprach: „Hochgerühmte Pachacamac, du bist Zeugin, wie meine Feinde mein Blut vergießen“. Neben dieser Cachua präsentieren wir Ihnen die Tonada la brugita. In diesem Lied vernehmen wir die Klage eines enttäuschten Menschen, der seine Sterblichkeit erkennt, so wie sich Túpac Amaru gefühlt haben mag, als er vor seinem Volk geopfert wurde.

“...para bailar cantando...”

Der Schlussblock enthält drei Stücke mit unterschiedlichen und kontrastierenden Themen. Die Cachua serranita ist ein Marienlied festlichen Charakters mit einem dezidiert religiösen Text. Laut Titel wurde es in dem Dorf Otuzco gesungen und getanzt, und zwar von acht pallas, verheirateten Inkaprinzessinnen, was ein weiterer Beleg für die Christianisierung ist. Es handelt sich um eine Art Katechese, in welcher die Indigenen angeleitet werden, zur Jungfrau Maria für die Erlösung der Seele zu beten.

Dann führt uns das Allegro Tonada el Tupamaro nach Cajamarca zurück. Für diese Tonada haben wir uns eine theatralische Darstellung des gewaltsamen Todes vorgenommen, den der Inka erleiden musste. Die Härte der Eingangsmusik kontrastiert mit dem Lamento des folgenden Grave. In diesem Sinne könnte man das Stück mit der Ouvertüre einer europäischen Oper gleichsetzen. Wir schließen mit einem Matrosenlied sexuellen Charakters, der Tonada La lata. Bei der Lektüre des Textes könnten wir sie glatt für eines der volkstümlichen Lieder des heutigen Genres Reggaeton halten. Die Szene spielt wieder in einer Weinschänke, diesmal in dem Hafenstädtchen Paita, wo der

Protagonist, ein Marineoffizier, mit seinen Fähigkeiten gegenüber Frauen prahlt, während er trinkt und Karten spielt.

Das Gesamtwerk

Die Idee, alle im Kodex enthaltenen Musikstücke zu versammeln, stammt vom künstlerischen Leiter des Ensembles und ist das Ergebnis jahrelanger Arbeit. Die Zusammenstellung des Materials verdankt sich verschiedenen CD-Produktionen, die uns gestatteten, eine eigene stilistische Sprache zu entwickeln, in der wir die amerikanische und europäische Barockmusik verbinden konnten. In diesem Sinn wurde der Kodex eine fundamentale Achse unserer Aufführungspraxis. „Jetzt sind endlich alle vereint und wir freuen uns, mit etwas Nostalgie und Stolz, alle Stücke des Códice Trujillo del Perú zu präsentieren“. *Néstor Cortés*

Danksagung

Für die begleitende Dokumentation dieser musikalischen Produktion konnten wir mit der Unterstützung und der freundlichen Beratung des peruanischen Musikers und Musikwissenschaftlers César Humberto Vega Zavala rechnen, dem wir für seine Großzügigkeit danken.



1791: Expedicionarios en América

Mientras Mozart moría en su casa de Viena y Beethoven lidiaba con una difícil situación familiar por la muerte de su madre y el alcoholismo de su padre en Bonn, al otro lado del Atlántico, Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda (Cabredo, 10 de enero de 1737-Santafé de Bogotá, 17 de agosto de 1797), llegaba a la ciudad de Bogotá para ejercer como arzobispo de la capital del Virreinato de Nueva Granada. Seis Años después moriría sin poder regresar a España.

Durante sus años en Bogotá, Martínez Compañón entabló una amistad con uno de los ilustrados más activos en América, José Celestino Mutis. Mutis, sacerdote gaditano y médico personal del virrey Pedro Mesía de la Cerda, llevaba a cabo en ese momento la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada. Este gran emprendimiento permitió la herborización y clasificación de 20.000 especies vegetales y 7.000 animales en el territorio correspondiente a la actual Colombia.

Este espíritu explorador une a Mutis y Compañón. Martínez Compañón había sido anteriormente Obispo de la diócesis de Trujillo en el Virreinato del Perú y había llevado a cabo una visita pastoral por el territorio correspondiente a su diócesis. A pesar de que esta visita se da más por obligación que por otra cosa, permitió la recopilación de un sinnúmero de valiosas informaciones que hoy en día encontramos en el conocido Códice Martínez Compañón o Códice Trujillo del Perú 1782-1785.

El Códex

Según el diccionario de la lengua española, utilizamos la palabra códex o códice para referirnos a libros anteriores a la invención de la imprenta o que por lo menos están hechos a mano y tienen cierta antigüedad. Existen códices precolombinos elaborados antes de la llegada de Hernán Cortés pertenecientes a culturas mesoamericanas, naturalmente con materiales y técnicas completamente diferentes a los europeos. Para encontrar información y documentación escrita sobre otras culturas precolombinas debemos esperar algunas décadas más. En el sur de



América, el imperio Inca fue la cultura más prominente en la región. De esta, recibimos ya noticias hacia 1615 en un manuscrito del cronista amerindio de ascendencia incaica Felipe Guamán Poma de Ayala, quien la envía al rey Felipe III, bajo el título de Nueva crónica y buen gobierno. Allí, informa la situación de los indígenas en el Virreinato del Perú durante la implantación de las normas gubernamentales. El documento se perdería en el camino y solo sería redescubierto a principios del siglo XX en la Biblioteca Real de Dinamarca.

El código llega a España como parte de un cargamento de 24 cajas que incluían, además de este, valiosos ejemplares de animales y plantas disecados, así como objetos de interés arqueológico como vasijas y piezas de barro que, en palabras del Obispo, fueron “trabajadas por los indios en tiempos de su gentilidad”. Las cajas fueron el primer envío que Martínez y Compañón remitió directamente al rey Carlos III en 1788, de la misma forma que un par de años después, en 1790, llegaría un segundo envío. El tercer y último cargamento llegó en 1803 y lo recibió el recién coronado Carlos IV, tal y como el testamento de Martínez Compañón lo disponía.

La documentación del código está contenida en nueve tomos que se encuentran actualmente en la Biblioteca Nacional de España, en Madrid. El compendio de los nueve tomos incluye alrededor de 1.400 láminas. Sin embargo, la colección de Madrid no es la única fuente de este documento. Actualmente, tenemos conocimiento de la existencia de otras fuentes ligadas a Colombia y Perú, correspondiendo con las naciones americanas en las que Martínez Compañón llevó a cabo su labor. Las colecciones presentes en América son definitivamente más modestas en cuanto a la cantidad de material. La de Colombia, por ejemplo, se encuentra en la Biblioteca Nacional en Bogotá, e incluye solamente 130 láminas que, al parecer, son los restos que se salvaron de dispersarse luego de la muerte del Obispo. Por otro lado, la colección perteneciente al Banco Intercontinental de Lima corresponde a una serie de 120 láminas adquiridas en una subasta. Sin embargo, es posible que coleccionistas como Samuel Hooker hayan adquirido algunas de ellas, sin contar con la posible existencia de una colección completa dejada por Martínez Compañón en el Archivo Episcopal de Trujillo, de la que hasta la fecha de hoy no tenemos constancia.

Reinterpretando el código

El descubrimiento de las acuarelas se dio muchos años después de su producción, la gran cantidad de mercancías e informaciones llegadas en aquel momento desde América puede ser la causa de que este valioso documento haya caído en el olvido, o por lo menos, que se perdiera del foco de interés por muchos años. Apenas en 1881 el zoólogo, explorador y escritor español Marcos Jiménez de la Espada da noticia de su existencia al Congreso Internacional de Americanistas. Gracias a algunos mapas que se encuentran dentro del documento, las acuarelas son revisadas hacia 1900. Luis Ulloa, miembro de la Sociedad Geográfica de Lima, utiliza probablemente dichos mapas como orientación para la fijación de algunas fronteras internacionales. Es hasta 1930 cuando se revive el interés por este tema, tanto en América como en Europa. En 1934 se ofrecen tomos a José Gálvez Barrenechea y dos años después, en plena república española, Jesús Domínguez Bordona hace una primera publicación de las acuarelas. En la actualidad este código es materia de estudio por parte de numerosos musicólogos e historiadores,

quienes pretendemos entender y generar una nueva narrativa sobre el Perú del Obispo Martínez Compañón. Naturalmente, nosotros, como músicos, queremos unirnos a esta labor y hemos centrado nuestros esfuerzos en los últimos años en reinterpretar la música del barroco latinoamericano. En esta tarea, el código Trujillo del Perú se ha constituido en uno de los ejes principales que han articulado la labor artística de Los Temperamentos.

El virreinato del Perú

A diferencia de los territorios de Europa y Asia, que se extienden principalmente de oriente a occidente, el continente americano lo hace desde la Patagonia, en el sur, hasta Alaska, en el norte. Tal vez, este hecho, permitió que las civilizaciones euroasiáticas se conectaran de una manera más sencilla, es así como en España se tenían noticias de Japón, o en Dresde, donde, por ejemplo, circularon juegos de porcelana provenientes del lejano oriente. En este sentido, sería entendible que tras la llegada de Hernán Cortés al territorio ocupado por el imperio Azteca a inicios del siglo XVI, los incas, no tuvieran noticias de este hecho, ni pudieran intuir que unos quince

años más tarde Francisco Pizarro desembarcaría en sus costas para someterles. Pizarro, entraría en la ciudad del Cuzco en 1533, cerrando así el proceso de conquista del Perú. Años más tarde, el sistema de organización política de las recién descubiertas “Indias” se desarrollaría para dar paso al virreinato del Perú en el área dominada hasta ese momento por el Imperio inca. La mezcla de culturas, etnias, religiones y músicas está por dar paso a una fascinante historia.

El periplo de Martínez Compañón
Las visitas pastorales tenían principalmente la misión institucional de evangelizar, no obstante, esta tarea traía como consecuencia un complejo conjunto de propósitos de carácter político, económico y social. Por un lado, se lograban recabar informaciones estadísticas y demográficas de la población de la diócesis, permitiendo la preparación de proyectos económicos que permitieran un mejor gobierno.

“He recovido tantas o más tierras como las que hay desde el Rin en Alsacia hasta Belgrado en Hungrzá entrando en este espacio Palatinado, la Boemia, la Baviera, y el Austda con el Tirol; porque en el discurso de dos

años, ocho meses y diez días apenas he cesado día y noche de dar vueltas como loco” Con estas palabras, el propio Obispo nos permite conocer su visión sobre la magnitud de su visita pastoral. Martínez Compañón no solo tuvo que vencer las dificultades propias de un emprendimiento de esa magnitud; la modesta infraestructura vial y la complicada logística representaron un reto mayor. El Obispo, tenía a su disposición dos ejes viales principales y que determinarían en su recorrido. El primero de ellos, se extiende paralelamente a la costa y conecta la ciudad de Trujillo con Tumbes, pasando por Chiclayo y Piura. El segundo eje, se interna en la sierra y permite arribar a Cajamarca, Chachapoyas y Lamas, esta sería la ruta principal en la visita; de hecho, el Obispo se quedaría hasta dos meses consecutivos en Cajamarca. Martínez Compañón recorre también un circuito más cercano a Trujillo, llegando hasta Huamachuco y Pataz. Cuando el Obispo comienza esta aventura, cuenta ya con más de 50 años. El viaje, especialmente el que se interna en la sierra, va por caminos difíciles y agotadores.. El mismo Obispo escribe más tarde al Virrey: “me he vuelto tan viejo y tan lleno de canas que si Vuestra Excelencia me viese no me conociera” Otra gran dificultad para la labor del obispo

en su diócesis, tiene que ver con su trabajo evangelizador. Una cosa es el indígena arqueológico, el de los libros y las láminas; pero otra muy diferente, el indígena real y cotidiano con el cual tenía que lidiar el Obispo. Martínez Compañón también criticaba el desprecio con que los mestizos y españoles trataban a los indígenas, así como denunciaba la miseria en que estos vivían. Sin embargo, desaprobaba la indolencia y dureza que caracterizaba el actuar indígena, expresando su escepticismo sobre su naturaleza moral.. Según el Obispo, los indios tenían una incapacidad moral para distinguir el bien del mal, textualmente se le puede citar: “eran unos monstruos que a veces pretendían combinar al paganismo con el catolicismo, a Dios con el demonio”.

Parte de todas estas observaciones socio-culturales, y las que más nos interesan para esta CD, se centran en expresiones naturales inherentes al hombre y que incluyen música y baile. El código nos transmite dichas manifestaciones en forma de partituras musicales.



Cronología de visita pastoral

Podríamos afirmar que la aventura de Martínez Compañón comienza ya en 1778, cuando el papá Pío VI lo nombra Obispo de Trujillo, una época llena de cambios políticos y económicos: Las reformas borbónicas se hacían sentir en América, mientras que al mismo tiempo España decretó el libre comercio con el nuevo continente. Si bien el Obispo solo toma posesión de su diócesis hasta 1779, algo típico en este tipo de nombramientos que llegan desde el antiguo continente y requieren una burocracia de larga distancia, promulga ya en 1780 el edicto para la visita pastoral a su diócesis. El levantamiento indígena en la ciudad de Otuzco, vecina a Trujillo, creó dificultades y desvió la atención del Obispo, por lo que la visita debió ser postergada. Recién el 11 de abril de 1782 el Obispo inicia la visita pastoral por las trece provincias de su Diócesis, comunicando al virrey Agustín de Jáuregui el comienzo de la empresa y visitando las localidades de Huamachuco y Pataz. El inicio de la expedición parece complicarse, ya que en mayo el Obispo debe cambiar su itinerario y no saldrá de Trujillo hasta junio, acompañado de una corte de doce funcionarios y servidores. El regreso a Trujillo se da entre febrero y marzo de 1785.

Las acuarelas y los dibujantes

Parte del valor histórico y artístico de este códice radica en las ilustraciones. Casi la totalidad de este documento nos transmite las informaciones de manera visual por medio de mapas, retratos, paisajes, vestuarios, animales, escenas de baile, “razas”, oficios y muchas otras expresiones humanas que, sin palabras, nos transportan al virreinato de aquel entonces. Pero, ¿quién hizo estas valiosas láminas? Es muy posible que las acuarelas fueran hechas por los acompañantes del Obispo, un equipo que no tendría más de tres personas, dirigidas por el propio Obispo. Incluso, es muy probable que algunos entendidos y peritos, como José Clemente del Castillo, en Trujillo, o Miguel de Espinach, en Cajamarca, supervisarán su elaboración. La relación del Obispo con la realización de las láminas era muy directa. De hecho, sabemos por una carta escrita en 1788 al virrey del Perú, el militar español Teodoro de Croix, que uno de sus dibujantes había enfermado y el mismo Martínez Compañón se vio en la necesidad de entrenar a su propio escribiente. Según el mismo Obispo, la instrucción y la asignación de nuevas labores a su amanuense había requerido mucho menos esfuerzo que con el

primero, pero eso sí, había sido más exitosa y había necesitado menos correcciones por parte de Martínez Compañón. Gracias a la misma misiva, sabemos que la elaboración de las acuarelas no terminaría hasta varios años después del fin de la expedición, evidenciando que el proceso fue meticuloso y trabajoso.

Es también de resaltar que el estilo artístico de las acuarelas guarda similitudes con la obra de artistas locales que no tienen relación directa con el Obispo, evidenciando un estilo propio de la práctica artística de la región y, muy seguramente, el uso de artistas locales para las acuarelas del códice.

Las partituras

Acerquémonos ahora al material musical. Dentro de la infinidad de mapas, retratos y animales, las partituras corresponden a un pequeño grupo, pero que, sin embargo, se convierten en un corpus de gran riqueza. Las partituras fueron transcritas, con mucha probabilidad, por la mano del Maestro de capilla de la catedral de Trujillo, en aquel momento el rol lo desempeñaba Pedro José Solís. Solís, de quien no poseemos mayor información,

fue el responsable de la música en la Diócesis entre 1781 y 1823, teniendo tiempo suficiente para hacerse una visión del panorama musical de la región.

Probablemente, la recopilación de las partituras se llevó a cabo entre 1779 y 1790, es decir, incluyendo un periodo anterior y posterior a la propia expedición. Aunque algunas piezas no nos dan razón de su procedencia en el título, es de suponer que, con mucha probabilidad, correspondan también a la propia ciudad de Trujillo, sede del obispado. De la misma forma, las melodías pertenecientes a lugares diferentes a la sede episcopal, se habrían recogido entre 1782 a 1790. Dos piezas corresponden a la visita de Martínez Compañón a Lambayeque en 1784; esta provincia dista 10 kilómetros de la costa del pacífico y hoy en día corresponde al departamento del mismo nombre. La visita a Chachapoyas, en la actual provincia de Amazonas, se dio en 1782 y nos dejó igualmente dos testimonios musicales. Al igual que el propio Pizarro, el Obispo visitó la ciudad de Cajamarca, de su visita en 1784 nos quedan dos piezas. De la misma manera, Martínez Compañón hizo presencia en las localidades de Huamachuco y Otuzco.

En el manuscrito, las piezas musicales están transcritas para diversas combinaciones de instrumentos y voces, y podrían evidenciar la práctica tradicional propia de la época. Para esa etapa, en las colonias americanas el sincretismo cultural ya se había extendido a las artes y la música, por supuesto, no es la excepción. En realidad, es uno de los espejos más claros de la mezcla de elementos culturales en América. En ese sentido, vemos como instrumentos europeos, como el violín, y las técnicas de composición típicas del barroco europeo, como la sonata en trío y el bajo continuo, ya dejan ver su influencia en la práctica folclórica.

De la misma manera, podemos ver cómo el código nos presenta cuatro géneros de piezas que se corresponden con la usanza típica de la región perteneciente a la diócesis de Trujillo:

Las cachuas son un típico baile grupal que tiene como elemento característico el galanteo entre las parejas. No podemos determinar su origen, pero estamos seguros de que aquí se mezclan elementos autóctonos de las poblaciones locales con la clara influencia de más de dos siglos de convivencia con las

culturas europeas y africana. Según la región donde se encuentre, puede presentar diversos estilos, incluyendo diferentes coreografías e instrumentos.

Por su parte, las tonadas tienen un origen español, más exactamente del norte. En Asturias a Cantabria este género folclórico nace dando énfasis al texto, dejando a un lado cualquier elemento de danza. La lírica que impregna este conjunto de canciones, cantos y melodías, permiten transmitir mensajes de manera efectiva a la mejor manera de los juglares. Las tonadas españolas llegan muy temprano a los Andes americanos y se extienden muy rápido por las regiones de lengua Quechua. La influencia europea también se refleja con la inclusión de instrumentos como el violín.

Música europea en el virreinato del Perú

La tradición musical europea ya se había comenzado a establecer en el continente americano desde una época muy anterior a la de Martínez Compañón. En aquel entonces llamada La Plata (actualmente Sucre, Bolivia), por ejemplo, ya existía desde los años 60 del

siglo XVI una academia de música para mestizos, indios, mulatos, negros y nobles, en la que era posible el canto llano y el polifónico.

Especialmente a inicios del siglo XVIII se presentó una migración de músicos Europeos a América, sobre todo en el marco institucional eclesiástico. Uno de los maestros de capilla más destacados de la catedral de Trujillo fue Roque Ceruti. Nacido en Milán (1686), Ceruti, vivió de primera mano la naciente estilística musical de finales del siglo XVII y comienzos de siglo XVIII en Italia. Con su partida al Perú en 1707, lleva en su equipaje la teoría, la retórica y la estética, propias de la música europea, y las trasplanta en el Perú. Esta tradición se mantiene viva en Trujillo hasta la llegada de Martínez Compañón.

Las recreaciones musicales

Así como las láminas recrean con colores y formas un instante muy preciso de la diócesis de Trujillo, nosotros queremos recrear con la música nuestra visión de las partituras. Nuestra recreación de las piezas busca incluir elementos de la práctica barroca que son también fundamentales en el trabajo de nuestro



ensamble: improvisación, ornamentación y variación. Con estos elementos, junto a la mezcla de instrumentos y texturas, buscamos dar un sello muy particular a nuestra música. Las partituras del código presentan diversos temas que corresponden a los asuntos y sucesos de la actualidad de Martínez Compañón, son una especie de fotografía con la que el Obispo da visibilidad a algunas prácticas musicales de su diócesis, dando parte de ellas a la corona.

Emociones humanas como: el amor, el desamor, la nostalgia y la tristeza, se plasman en la música del código, junto a expresiones culturales como el descontento social y fiscal, la ceremonia religiosa o la celebración pagana. De esa manera, entendemos esta música como una representación escénica de la cotidianidad de los pueblos que confluyen en ese momento histórico en la diócesis de Martínez Compañón.

La inspiración para estos arreglos o recreaciones musicales no pretende necesariamente la fidelidad histórica. Nuestra intención no es una búsqueda puramente científica que recree todos los escenarios históricos. Se trata de nuestra versión de la música, con todo el

respeto por la historia, pero con la inspiración de la experiencia artística y la pasión por este repertorio.

“...el buen querer”

Iniciamos nuestro recorrido musical con dos canciones amorosas, la Cachuyta de la montaña y la Tonada el huicho de Cahchapoyas. Chachapoyas es una ciudad peruana que está a 2.483 metros sobre el nivel del mar. En la introducción instrumental, usamos guitarras de cinco órdenes de registro soprano, que tienen un timbre muy similar al charango utilizado en la música tradicional de los Andes hoy en día. Estos instrumentos podrían ser los ilustrados en las acuarelas, y con su especial sonoridad hemos querido trasladarlos a los parajes tranquilos de las montañas andinas donde se desarrollan estas historias. Esta pacífica atmósfera contrasta con el carácter de la Tonada el conejo. Esta tonada da cuenta de la insatisfacción por el control de la comercialización del tabaco, sin dejar de lado el carácter jocoso y festivo. La escena se da muy probablemente en una taberna, de hecho, el giro temático es inesperado: luego de anunciar el edicto, el texto hace alusiones al juego y a una escena cargada de erotismo.

“...a dos voces y tamboril...”

El siguiente bloque musical inicia con un carácter ceremonial, la Tonada del Chimo. Esta tonada está muy seguramente emparentada con los yaravíes o Tristes peruanos, un género poético y musical con aires de drama, donde la profundidad de la música enfatiza la melancolía y tristeza del texto. Sin embargo, el texto de la tonada está escrito en lengua chimú, una lengua extinta, y solo podemos recabar su propósito religioso de algunas pocas palabras que se esbozan en castellano y que se cuelan en el texto: “pecan”, “mal”, “cuerpo”, y “perdonar” y “jesuchristo”.

El mismo carácter dramático que se nos transmite en la Tonada del Chimo, lo escuchamos también en los lamentos del Adagio. Tonada del Tupamaro. La historia transcurre en Cajamarca y hace referencias ancestrales a la captura y ejecución de Atahualpa, el último emperador inca, quien, tras su captura en los baños, es ejecutado. Este lamento es descrito en diferentes crónicas y poesías del teatro popular, por ejemplo, Guamán Poma lo describe en su ya mencionada crónica, así:

“Y cómo se vido tan mal tratamiento y daño y rrobo tubo muy gran pena y tristeza en su corazón y lloró y no comió. Como vido llorar a la señora coya, lloró y de su parte hubo grandes llantos en la ciudad.”

No sorprende que un relato dramático tan representativo y difundido fuera incluido por Martínez Compañón en el código. De igual manera, la Tonada el Diamante, que usa el mismo material melódico y armónico, nos transmite el llanto de una persona atormentada, Atahualpa, al ver el reflejo de sus culpas en las lágrimas de la Señora coya, su mujer.

Contrastando completamente, y para cerrar este bloque musical, escuchamos La Tonadilla el Palomo. Una canción amorosa con ambiente festivo que homenajea la belleza de una Samba, mujer de tez morena, quien reina sobre las flores e incluso la naturaleza le rinde pleitesía. Para lograr una textura particular, en esta pieza nos valimos de una combinación de instrumentos como el clavecín, una guitarra de seis cuerdas, un bajo de guitarra tradicional latinoamericano conocido como leona y una quijada de burro, como las que se ven en distintas acuarelas del código. Además, para realzar el carácter festivo de la pieza,

hemos decidido presentarle al oyente una improvisación como parte de nuestro proceso creativo.

“Nochebuena indígena”

Las siguientes piezas poseen algo en común, son de carácter instrumental y podrían ser las más europeas de la colección. Efectivamente, El Bayle de danzantes da una descripción muy clara: debe ser bailado en parejas, con pañuelos y como contradanza. Este tipo de danza es una de las herencias culturales europeas en América y es adoptada por cofradías religiosas gracias a su carácter más casto, a diferencia de bailes concupiscentes como el fandango.

Por otro lado, y en la misma línea, el Bayle del Chimo refleja la ya mencionada influencia musical italiana en el virreinato. Esta pieza, escrita para violín y bajo, representa fielmente la tradición barroca y podría ser la melodía de un Adagio de Corelli o Vivaldi, cuyos estilos ya eran conocidos en el Perú gracias, entre otros, al ya mencionado Ceruti. Inspirados en esta idea, hemos ornamentado la música con la idiomática propia del violín, práctica que no es ajena a la música tradicional andina

actual, en la que encontramos una forma similar de ornamentar.

La Navidad es una de las celebraciones centrales de la cristiandad, y juega un papel fundamental en la cristianización de las colonias. Sobre este eje temático, se desarrollan la cachua al niño y la cachua al nacimiento. En la primera, el tema es puramente religioso, mientras que en la segunda, por el contrario, la posición frente a la celebración no es muy clara. Muy seguramente, la canción describe una escena en la que los indígenas, si bien se rinden a la doctrina cristiana, piden permiso para celebrar la Nochebuena según sus costumbres. En las dos piezas, encontramos algunos ejemplos de la interacción lingüística del castellano con las lenguas indígenas, no solo palabras “deformadas” en su pronunciación, como il mejor o Jisos, sino que también interjecciones en lenguas indígenas como Achalay (una expresión de alegría en Quechua) o Quillalla (en lengua Culli).

La marinera, bautizada así por el escritor peruano Abelardo Gamarra Rondó, es una danza tradicional y es considerada por muchos un símbolo nacional del Perú. Sus orígenes están

emparentados con la zamacueca peruana del siglo XIX, un baile zapateado, y atestiguan el aporte de elementos mestizos y negros a la música. Endentemos la Tonada la Donosa como un ancestro de las hoy llamadas marineras, e intentamos recrear nuestra propia versión, mezclando elementos como el acompañamiento de palmas y el cajón, con otros más antiguos, como el bajo continuo interpretado, en nuestra versión, por una guitarra de seis órdenes, un contrabajo, un violonchelo y un clavecín. Con las cadencias instrumentales, queremos hacer referencias musicales al cortejo picaresco, típico de estas danzas de pañuelo.

“...El congo...”

En las Lanchas para bailar nos vemos confrontados con la problemática de la notación musical. Desde nuestro punto de vista, la notación escogida por el transcriptor no ayuda a entender la verdadera acentuación de la música. Nuestra recreación instrumental nace por la necesidad de transmitir claramente a los intérpretes y a los oyentes, una estructura rítmica y melódica más allá de las barras de compás, propia de una danza. De hecho, el

transcriptor hubiera requerido el uso de cambios de métrica, algo no presente en ninguna de las piezas del código.

Por otro lado, parece ser que la región donde se presentaron con mayor frecuencia manifestaciones anti-fiscales, fue la costa norte, especialmente Lambayeque. En este contexto, presentamos la Tonada la celosa, procedente de esta localidad, a manera de canción de protesta. A pesar de que su texto no es explícito, podríamos leer entre líneas un carácter subversivo, contrastando con una melodía casi pastoral. Interpretamos el canto de la pieza como la expresión del sentimiento profundo de alguien que no se atreve a exteriorizar su insatisfacción con palabras, tal vez, por miedo a la represión.

Los que sin duda alguna sintieron el yugo de la represión en la época de la conquista, fueron los esclavos traídos de África. Sus lamentos se transmitieron a lo largo de generaciones hasta llegar al momento en el que el transcriptor los plasma en la partitura de la Tonada el Congo. Es de resaltar que, para el momento de la vista episcopal, ya habían transcurrido más de 200 años y

cuatro generaciones desde la llegada de los primeros esclavos a América. En ese tiempo, su lenguaje, sus costumbres y sus tambores, les habían sido arrebatados o habían caído en el olvido. Los que no sucumbieron al paso de los siglos fueron, tanto el espíritu festivo presente en cada ámbito de la vida, como las reminiscencias y los lamentos de sus ancestros al ser obligados a dejar su madre, su tierra y embarcarse al nuevo mundo.

“...la despedida...”

Túpac Amaru fue decapitado en 1572 por los españoles. En la Cachua la despedida se escucha a un hombre fuerte como el diamante, a quien incluso la muerte le teme. Esta podría ser una alegoría a él, el último príncipe inca de Vilcabamba, quien antes de su ejecución decía a la multitud: “Ilustre Pachacamac, atestigua como mis enemigos derraman mi sangre”. Junto a esta cachua, les presentamos la Tonada la brugita. En esta canción, escuchamos un lamento de desengaño de un hombre que se reconoce mortal; como tal vez se sentiría Túpac Amaru al ser sacrificado ante su pueblo.

“...para bailar cantando...”

El bloque de cierre incluye tres piezas con temas diversos y contrastantes. La Cachua serranita es una canción mariana con naturaleza festiva y un texto eminentemente religioso. Según el título, fue cantada y bailada en el pueblo de Otuzco por ocho pallas, princesas incas casadas, evidenciando, una vez más, un elemento de cristianización. Es un tipo de catequesis en la que se le enseña al indígena a orar a la virgen María para obtener la redención del alma.

Por otro lado, el Allegro. Tonada el Tupamaro, nos regresa a Cajamarca. Para esta tonada, nos hemos propuesto hacer una representación teatral de la muerte violenta a la que fue sometido el inca. La dureza de la música de la entrada contrasta con el lamento del Grave que le sigue. Esta pieza podría equipararse en este sentido a la apertura de una ópera europea. Para cerrar, tenemos una canción de marineros con un carácter sexual, la Tonada La lata. Al leer el texto, lo podríamos confundir con el de una de las canciones más populares del actual género de Reggaetón. La escena se presenta nuevamente en una taberna, esta vez en el pueblo portuario de

Paita, donde el protagonista, un oficial de marina, alardea de sus habilidades con las mujeres, mientras que bebe y juega a los naipes.

La obra completa

La idea de recopilar todas las piezas musicales presentes en el código nace del director artístico del ensamble y es el resultado de varios años de trabajo. La compilación del material se ha llevado a cabo gracias a diversas producciones discográficas que nos han permitido desarrollar un lenguaje y estilo propio en el que pudimos conectar las músicas americanas y europeas del barroco. En ese sentido, este código ha sido un eje fundamental de nuestro quehacer escénico.

Agradecimientos

Para la documentación que acompaña esta producción musical hemos contado con el apoyo y la cordial asesoría del músico y musicólogo peruano César Humberto Vega Zavala a quien agradecemos su generosidad.



1791: Expeditionists to America

In 1791, Mozart was dying in his home in Vienna and Beethoven was dealing with the death of his mother and his father's alcohol problems in Bonn. Meanwhile, on the other side of the Atlantic, Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda (b. Cabredo, 10 Jan. 1737 - †Santa Fé de Bogotá, 17 Aug. 1797) arrived in Bogotá to assume his office as archbishop of the capital of the Viceroyalty of New Granada. Six years later he would die without ever having returned to Spain.

During his years in Bogotá, Martínez Compañón became friends with one of the most prominent Enlightenment thinkers in the Americas, José Celestino Mutis. At this time, Mutis, a Cadiz-born priest and personal physician to Viceroy Pedro Mesía de la Cerda, led the Royal Botanical Expedition in New Granada. The expedition identified and classified 20,000 plants and 7,000 animal species in present-day Colombia. Mutis and Compañón's friendship was based on their shared ambition for discovery.

When being the bishop of the diocese of Trujillo in the Viceroyalty of Peru, Martínez Compañón, conducted a pastoral inspection throughout the diocese's territory. This trip was obligatory for his office, but it also allowed the collection of countless pieces of valuable information that was later published in the *Códice Martínez Compañón* or *Código Trujillo del Perú* (1782-1785).

The Codex

The Spanish dictionary refers to a *códex* or *código* as books that pre-date the invention of the printing press as well as those that have been manually produced or have a certain antiquity. There are pre-Columbian codices, made before the arrival of Hernán Cortés, that belong to Mesoamerican cultures. These can be distinguished from European codices by their specific materials and manufacturing techniques. These codices of Mesoamerican origin predate those of other pre-Columbian cultures by several decades. Around 1615, King Philip III received a manuscript by Felipe Guamán Poma de Ayala, a chronicler of Incan descent, with the title *Nueva crónica y buen gobierno* (New Chronicle and Good Government).



At that time, the Incan Empire was the most prominent regional culture in South America. The manuscript reports the situation of the indigenous people in the Viceroyalty of Peru during the implementation of the new government regulations. The document was lost en route and then rediscovered in the Danish Royal Library three centuries later.

The codex reached Spain in a shipment of 24 boxes that also contained valuable specimens of taxidermied animals, plants, and objects of archaeological interest such as vessels and pottery. The bishop stated that the boxes contained items “made by the natives in the times of their gentility.” This was the first shipment that Martínez Compañón sent directly to King Charles III in 1788. In 1790, he sent a second shipment. The third and last shipment arrived in 1803 and was received by the newly crowned Charles IV, as was decreed in Martínez Compañón’s will.

The codex consists of nine volumes and is currently stored in the Spanish National Library in Madrid. The compilation contains about 1,400 plates. However, the Madrid collection is not the only source of the codex.

Currently, we are aware of the existence of other sources in Colombia and Peru, the American nations where Martínez Compañón developed his activities. The collections located in the Americas are less extensive. The Colombian collection in the National Library of Bogotá includes 130 plates, which were saved from being dispersed after the bishop's death. The collection belonging to the Intercontinental Bank of Lima, a series of 120 plates, was acquired at an auction. Collectors, such as Samuel Hooker, could have acquired some of them. There is also an allusion to the possible existence of a complete collection left by Martínez Compañón in the Archbishop's Archives of Trujillo, sadly we have no further evidence to date.

Reinterpreting the codex

The discovery of the watercolors occurred many years after their production. The large amount of goods and information coming from the Americas at that time may be the reason why this valuable collection fell into oblivion. It was not until 1881 that the Spanish zoologist, explorer, and writer Marcos Jiménez de la Espada reported their existence

at the International Congress of Americanists. Due to some instructive maps included in the codex, the watercolors were finally found around 1900. Luis Ulloa, a member of the Geographical Society of Lima, probably used the maps for orientation to establish various international boundaries. Around 1930, interest in this subject resumed in the Americas and Europe. Some volumes were offered to José Gálvez Barrenechea in 1934, and two years later, at the height of the Spanish Civil War, Jesús Domínguez Bordona released the first publication of the watercolors. Today the codex is studied by numerous musicologists and historians who seek to understand and develop a new narrative of the Bishop of Peru Martínez Compañón. We, as musicians, naturally want to contribute to this study and have focused our efforts on the reinterpretation of Latin American Baroque music. The Codex Trujillo del Perú is one of the fundamental elements that has shaped the artistic endeavors of Los Temperamentos.



The Viceroyalty of Peru

Unlike the territories of Europe and Asia, which extend mainly from east to west, the American continent is oriented from north to south, from Patagonia to Alaska. Perhaps this allowed Euro-Asian civilizations to come into contact more easily; thus, people in Spain knew about Japan, and porcelain sets from the Far East circulated in Dresden. This also explains why the Incans had no news of the arrival of Hernán Cortés to the territory of the Aztec Empire in the early 16th century. In 1533, Pizarro marched into the city of Cuzco, concluding the process of conquering Peru. Years later, the political organization of the recently discovered “Indies” would develop into the Viceroyalty of Peru in the area dominated by the Inca Empire. The combination of cultures, ethnicities, religions, and musical forms is the starting point of a fascinating history.

The Journey of Martínez Compañón

The primary intention of the pastoral visits was missionary work; however, this undertaking involved a complex combination of

political, economic, and social objectives. They were able to gather statistical and demographical information on the population of the diocese, which allowed the preparation for economical projects and a more efficient government.

"I have traveled through as many or more territories that lie between the Rhine in Alsace and Belgrade in Hungary, including the Palatinate, Bohemia, Bavaria, and Tyrol; for in the course of two years, eight months, and ten days, I have gone back and forth incessantly like a madman."

The bishop conveys to us the magnitude of his pastoral visits. Martínez Compañón not only had to overcome the difficulties of an undertaking of this significance, but also lacking infrastructure, and complicated logistics presented major challenges. The Bishop had two main roads at his disposal. The first ran parallel to the coast, connecting the city of Trujillo to Tumbes, and passed through Chiclayo and Piura. The second route went through the mountains to Cajamarca, Chachapoyas, and Lamas; this was the main route of the tour. The bishop stayed in Cajamarca for two full

months. Martínez Compañón also traveled through the area near Trujillo and as far as Huamachuco and Pataz.

When the Bishop began his adventure, he was over 50 years old. The route, especially the mountain route, contained difficult and exhausting roads which had "opening stairs" to shorten the journey. The Bishop later wrote to the Viceroy: "I have become so old and so full of gray hair that if Your Excellency saw me, you would not recognize me".

Another great difficulty during the bishop's endeavors concerned his evangelical work within his diocese. The theoretical knowledge of the indigenous people was mainly from books and illustrations, but also from the daily encounters the bishop had with the people. Martínez Compañón criticized how the Mestizos and Spaniards treated indigenous people, and he denounced their hardship. Nevertheless, he also dismissed their behaviour as lazy and barbaric, raising his skepticism about their moral nature. According to the bishop, indigenous people were morally incapable of distinguishing good from evil. He remarked, "They were monsters who sometimes wanted

to combine Catholicism and Paganism, God with the devil."

One element of these sociocultural observations, which is of particular interest to this CD, represents the innate forms of human expression through music and dance. The codex conveys these manifestations in the form of music.

Chronology of the pastoral visit

The adventures of Martínez Compañón began in 1778 when Pope Pius VI named him Bishop of Trujillo. This was a time full of political and economic changes with the Bourbon reforms taking effect in America. At the same time, Spain decreed free trade with the new continent. Although the Bishop only held his position until 1779, this type of delegation comes from the old continent and requires a long-distance bureaucracy, he decreed the ordinance for his pastoral visit in 1780. The indigenous uprising in the city of Otuzco, which neighbored Trujillo, created difficulties and diverted the Bishop's attention. Therefore, the visit had to be postponed. It was not until April 11, 1782, that the Bishop began

his pastoral visit to the thirteen provinces of his diocese. He informed Viceroy Agustín de Jáuregui at the start of the expedition and visited the towns of Huamachuco and Pataz. The beginning of the journey was a bit complicated since the Bishop ended up having to change his itinerary in May and would not leave Trujillo until June. He was accompanied by a court of twelve officials and servants. His return to Trujillo took place between February and March of 1785.

The watercolors and the illustrators

Part of the historic and artistic value of this codex lies in its illustrations. The document conveys most of its information visually through maps, portraits, illustrations of landscapes, clothing, animals, dance scenes, ethnicities, professions, and many other manifestations of human life that wordlessly transport us to the vicerealty of that time. But who created these precious plates? It is possible that the watercolors were made by the bishop's companions, a team of only three people, guided by the bishop himself. It is very likely that some specialists and professionals such as José Clemente del

Castillo, in Trujillo, or Miguel de Espinach, in Cajamarca, supervised their production. We know that the bishop directly influenced the creation of the plates. From a letter written in 1788 to the Viceroy of Peru, Teodoro de Croix, Martínez Compañón states that one of the illustrators had fallen ill and felt personally compelled to instruct his scribe to illustrate. He discloses that the instruction and assignment of new tasks to his scribe eventually required less effort. It was more successful and needed fewer corrections from Martínez Compañón. On the account of this same letter, we know that the painting of the watercolors had not been completed until years after the end of the expedition, a clear indication of how meticulous and laborious this process was.

It is also noteworthy that the artistic style of the watercolors is similar to the work of native artists who are not directly related to the Bishop, displaying a style typical of the artistic practice of the region. Therefore, it is most likely that native artists were used for the watercolors of the codex.

The sheet music

Let us now approach the musical material. Compared to the vast amount of maps, portraits, and animal representations, the scores comprise a small part of the codex. Yet, they are a remarkable treasure. The scores were most likely transcribed by the chapel master of the Trujillo Cathedral, a position held by Pedro José Solís at that time. Solís, whom we know little about, was in charge of the music in the diocese between 1781 and 1823, which gave him ample time to get an overview of the music of the region.

The compilation of the scores may have taken place between 1779 and 1790, partly before and after the expedition. Although some of the titles of the pieces do not reveal anything about their origin, it can be assumed that they most likely belong to the city of Trujillo, the capital of the diocese. Two pieces refer to Martínez Compañón's visit to Lambayeque in 1784; this province is 10 kilometers from the Pacific coast and corresponds to the current province of the same name. In 1782 his visit to Chachapoyas, what is now the province of Amazonas, gave us two musical pieces. Like

Pizarro before him, the bishop visited the city of Cajamarca in 1784 and two of the pieces came from this visit. Martínez Compañón also visited the towns of Huamachuco and Otuzco.

In the manuscript, the musical pieces are transcribed for various combinations of instruments and voices, reflecting the traditional practice of the period. In the American colonies, cultural syncretism had already taken hold of the arts, and music, of course, was no exception. Indeed, it most clearly reflects the blending of cultural elements in the Americas. Thus, European instruments such as the violin and typical compositional techniques of European Baroque music, such as the trio sonata or the basso continuo, influence folkloric musical traditions.

The codex presents us with four types of pieces that correspond to the typical customs of the region belonging to the diocese of Trujillo:

The cachuas are a typical group dance whose characteristic element is the courtship between two people. Its origin cannot be determined, but certainly contains indigenous components and the influence of two

centuries with the coexistence of European and African cultures. Depending on the region, it presents diverse styles, including different choreographies and instruments.

For the most part, tonadas originate from the northern region of Spain. The folkloric genre originated in Asturias and Cantabria and emphasizes the text, abandoning the dance elements. The lyrical tone that infuses these songs, chants, and melodies sends messages more efficiently, much in the manner of minstrels. The Spanish tonadas reach the American Andes early on and quickly spread to the Quechua-speaking regions. The European influence is also evident in the use of instrumentation, such as the violin.

European Music in the Viceroyalty of Peru

The European musical tradition was established in the Americas long before Martínez Compañón. In La Plata (today: Sucre, Bolivia) a music academy for mestizos, indigenous people, mulattoes, Africans, and nobles existed since the 1560s, where both plainchant and polyphonic singing were cultivated.



At the beginning of the 18th century, there was a migration of musicians from Europe to the Americas, mostly endorsed by religious institutions. One of the most distinguished chapel masters of the Trujillo Cathedral was Roque Ceruti. Born in Milan (1686), Ceruti experienced firsthand the musical style that was emerging in Italy in the late 17th and early 18th centuries. When he left for Peru in 1707, he brought with him the theory, rhetoric, and aesthetics particular to European music at that time and introduced them in Peru. This tradition remained in Trujillo until the arrival of Martínez Compañón.

Musical Reconstruction

Just as the plates of colors and shapes display a precise period of the diocese of Trujillo, we want to present our rendition of the scores. Our reconstruction of the pieces incorporates traditional elements of Baroque practice that are fundamental to the work of our ensemble: Improvisation, Ornamentation, and Variation. With these elements, in addition to using unique combinations of instrumentation and textures, we seek to give a very particular character to our music.

The scores of the codex present diverse themes that correspond to the current affairs and issues of Martínez Compañón's time, they are a kind of photograph in which the Bishop gives visibility to some of the musical traditions of his diocese, and presents part of them to the crown.

Human emotions such as love, heartbreak, longing, and sorrow are captured in the music of the codex, along with cultural occurrences such as dissatisfaction with the social conditions, as well as the fiscal burdens, religious ceremonies, and pagan customs. We interpret this music as a scenic representation of the daily life of the people that gathered in this historical moment in the diocese of Martínez Compañón.

Our concept for these musical arrangements or reconstructions is not intended to be historically accurate. The objective is not to recreate the historical scenarios. It is our rendition of the music, with all historical respect, but with the inspiration of our artistic experiences and passion for this unique repertoire.

"...el vuen querer"

We begin our musical journey with two love songs, the Cachueta de la montaña and the Tonada el huicho de Cachapoyas. Chachapoyas is a Peruvian city 2,483 meters above sea level. In the instrumental introduction, we use five-string soprano guitars, which have a timbre very similar to the charango used in modern traditional Andean music. These instruments resemble the ones illustrated in the watercolors, and with their distinguished sonority, we wanted to transfer them to the quiet regions of the Andean Mountains where these stories take place. This peaceful atmosphere contrasts with the character of the Tonada el conejo. This tonada tells of dissatisfaction with the control of the commercialization of tobacco, without letting go of its festive character. The scene most probably takes place in a tavern with an unexpected thematic twist: after announcing the edict, the text alludes to gambling and a scene full of eroticism.

"...a dos voces y tamboril..."

The following musical section opens with the ceremonial atmosphere of the Tonada del

Chimo. This tonada is most certainly related to the Peruvian yaravíes or tristes. A poetic, musical genre with dramatic tones in which the sophistication of the music reinforces the melancholy and sadness of the text. The text, however, is written in an extinct Chimu language, so we can only grasp its religious tone from some of the Spanish words that have seeped into the text: "pecan" (they sin), "mal" (evil), "cuerpo" (body), "perdonar" (forgive), and "jesuchristo."

The same dramatic character that we hear in the Tonada del Chimo is also heard in the lament of the Adagio Tonada del Tupamaro. The story is set in Cajamarca and refers to the ancient motif of the capture and execution of Atahualpa, the last Inca ruler. After his capture, Atahualpa was executed in the baths. This lament is found in various chronicles and theatrical texts; for example, the aforementioned chronicle of Guamán Poma states:

"After seeing such evil treatment and such immense harm and robbery, he felt considerable sorrow and sadness in his heart. He wept and ate nothing. And when he saw the Senora Coya weeping, he also wept, and great weeping was in the city because of it."

It is not surprising that such a representative and widespread dramatic tale was included in the codex by Martínez Compañón. Similarly, the Tonada el Diamante, which utilizes the same melodic and harmonic material, conveys the cry of a tormented person. Resembling Atahualpa, when he sees the reflection of his faults in the tears of Señora coya, his wife.

In complete contrast, and to close this musical section, we hear La Tonadilla el Palomo. A love song with a celebratory ambiance that pays homage to the beauty of a Samba, a woman born of a slave and an indigenous person. She is said to reign over the flowers and even nature pays homage to her. To achieve a particular texture in this piece, we used a combination of instruments such as the harpsichord, a six-string guitar, a leona (a traditional Latin American guitar bass), and a donkey's jawbone, like the ones seen in different watercolors of the codex. To enhance the celebratory atmosphere of the piece, we have decided to present the listener with an improvisation demonstrating our creative process.

"Indigenous Christmas Eve"

The following pieces are instrumental and contain the most European influence of the collection. Indeed, the Bayle de danzantes gives a very clear description: it must be danced in pairs, with handkerchiefs, and as a contradanza. This type of dance was inherited from the European culture in the Americas and is adopted by religious brotherhoods due to its chaste character, unlike lustful dances such as the fandango.

On the other hand, the Bayle del Chimo reflects the aforementioned Italian musical influence in the viceroyalty. This piece, written for violin and bass, faithfully represents the baroque tradition and resembles the melody of an Adagio by Corelli or Vivaldi, whose styles were known in Peru due to Ceruti, among others. Inspired by this idea, we have ornamented the music with the idiomatic expression of the violin. This practice is common in modern Andean traditional music, in which we find a similar form of ornamentation.

Christmas is one of the essential celebrations of Christianity and plays a fundamental role in the Christianization of the colonies. On this thematic turning point, the cachua al niño and the cachua al nacimiento are developed. In the first, the theme is purely religious, while in the latter, on the contrary, the position regarding the celebration is not very clear. Most likely, the song describes a scene in which the indigenous people, surrendering to Christian doctrine, ask permission to celebrate Christmas Eve according to their customs. In both pieces, we find some examples of the linguistic interaction of Spanish with the indigenous languages, not only words "deformed" in their pronunciation, such as il mijor or Jisos, but also interjections in indigenous languages such as Achalay (an expression of joy in Quechua) or Quillalla (in the Culli language).

The marinera, named after the Peruvian writer Abelardo Gamarra Rondó, is a traditional dance and is considered by many to be a national symbol of Peru. Its origins are related to the 19th-century Peruvian zamacueca, a zapateado dance, and attest to the

contribution of mestizo and African elements to the music. We consider the *Tonada la Donosa* an ancestor of today's *marineras* and try to recreate our own version, mixing elements such as the accompaniment of clapping and the *cajón*, with *basso continuo*, which in our version is played by a six-string guitar, a double bass, a cello, and a harpsichord. With the instrumental cadences, we reference the picaresque courtship, typical of these handkerchief dances.

“...El congo...”

In *Lanchas para bailar* we are confronted with the problem of musical notation. From our point of view, the notation chosen by the transcriber does not help one to understand the true accentuation of the music. Our instrumental rendition is born out of the need to communicate to the interpreters and listeners a rhythmic and melodic structure beyond the bars of a dance. The transcriber would have required the use of metrical changes, something not present in any pieces in the codex.

On the other hand, it seems that the region where anti-fiscal manifestations were most frequently presented was in the northern coast, especially *Lambayeque*. In this context, we present a song from this region, *Tonada la celosa*, as a protest song. Although its text is not explicit, we read between the lines and find a rebellious theme, contrasting with a relatively pastoral melody. We interpret the song as an expression of the intense feeling of someone who does not dare to externalize his dissatisfaction through words, perhaps for fear of repression.

Those who undoubtedly felt the yoke of repression at this time of conquest were the enslaved people brought to the Americas from Africa. Their laments were transmitted for generations until the moment when a transcriber finally captured them in *Tonada el Congo*. It is noteworthy that, at the time of the episcopal hearing, more than 200 years and four generations had already passed since the arrival of the first slaves in the Americas. By that time, their language, customs, and drums had been taken from them and fallen into oblivion. What did not succumb to the passing of the centuries was their festive spirit present

in every sphere of their lives; even from their ancestors when they were forced to leave their mothers and their land, and embark on the new world.

“...la despedida...”

Túpac Amaru, the last Incan Prince of Vilcabamba, was beheaded by the Spaniards in 1572. *Cachua la despedida* depicts a man as strong as a diamond, whom even death fears. This may be an allegory to Amaru, who before his execution said to the crowd: “Illustrious Pachacamac, witness how my enemies shed my blood”. Along with this *cachua*, we present *Tonada la brugita*. A lament of a man’s disillusionment who recognizes his mortal self; as perhaps Túpac Amaru would feel when he was sacrificed before his people.

“...para bailar cantando...”

The final section includes three pieces with contrasting themes. *La Cachua serranita* is a Marian song with a festive quality and an extremely religious text. It was sung and danced in the town of Otuzco by eight *pallas*, married Incan princesses, showcasing an element of Christianization. It is a form of catechesis in

which the indigenous people are taught to pray to the Virgin Mary to obtain redemption for their souls.

On the other hand, *Allegro Tonada el Tupamaro* brings us back to *Cajamarca*. For this *tonada*, we intended to create a theatrical representation of the violent death inflicted on the Incan. The harshness of the introduction music contrasts with the following lament of the Grave. This could be an allusion to the overture of a European opera. To finalize the compilation, we have a sailor’s song with an erotic theme, *Tonada La lata*. The text could even be mistaken for one of the most popular songs of the modern *Reggaeton* genre. The scene takes place in a tavern, this time in the port town of *Paita*. The protagonist, a naval officer, flaunts his skills with women while drinking and playing cards.





Los Temperamentos

LOS TEMPERAMENTOS bespielen seit über dreizehn Jahren nationale und internationale Festivalbühnen. Unter Leitung des in Kolumbien geborenen Cellisten, Arrangeurs und Komponisten Néstor F. Cortés Garzón lassen die Künstler die Musikwelten Lateinamerikas und Europas nahtlos ineinanderfließen und verbinden die historische Aufführungspraxis in ihren expressiven Interpretationen mit geliebter musikalischer Tradition.

Immer wieder werden die Konzerte und Einspielungen des Ensembles für ihre Vitalität und den großen Facettenreichtum gelobt. So urteilte der Klassiksender WDR 3 im vergangenen Jahr über die zuletzt erschienene CD Entre dos Tiempos: „Tänzerisch, mitreißend und herrlich spritzig... Die Verbindung von Barockmusik und Lateinamerika (...) macht einfach Spaß, und zwar nicht nur Los Temperamentos...“ Ergänzend bemerkte Elisabeth Richter im Fono Forum: „Präzises Zusammenspiel, rhythmischer Puls, blitzsaubere Intonation sind selbstverständlich“. Exzellente Rezensionen erhielten Los Temperamentos für ihre Einspielungen unter anderem zudem vom NDR, HR2, sowie von Radio Stephansdom Wien, zwei der Alben wurden in der Vergangenheit für den ICM Award nominiert.

Konzertreisen und Meisterkurse führten das Ensemble in zahlreiche Länder Europas und Amerikas; darunter Italien, Portugal, Österreich, Frankreich, Belgien, Tschechien, die Niederlande, Ecuador, Bolivien, Peru, Chile und Mexiko. Stationen in Deutschland waren beispielsweise die Tage Alter Musik Fürstenfeld, das Mosel Musikfestival, der Hohenloher Kultursommer, das Festival Summerwinds, die Residenzfestspiele Darmstadt, die Stockstädter Musiktage, der Bad Kissinger Winterzauber, die Weilburger Schlosskonzerte oder die Musikfestspiele Sanssouci.





Español

LOS TEMPERAMENTOS, presentándose desde hace más de 13 años juntos, en foros a nivel internacional y bajo la dirección del chelista Néstor Cortés Garzón, son un grupo de artistas que entrelazan, conectan y fusionan los universos musicales de Latinoamérica y Europa, a través de la práctica históricamente informada, interpretaciones llenas de expresividad y tradiciones musicales aún vivas.

Sus conciertos son constantemente aclamados por la crítica, elogiando su vitalidad y riqueza musical. Tal y como recientemente observó la estación de radio "Klassik WDR" respecto a la producción discográfica "Entre dos tiempos": "Dancístico, conmovedor y espléndido..." Y según Elizabeth Richter de "Fono Forum": "La conexión entre la música barroca y la música latinoamericana es divertida y Los Temperamentos ofrecen precisión, sincronía, limpieza en la afinación con un plus rítmico" Los Temperamentos también han obtenido excelentes críticas por parte de medios como HDR, HR2, Radio Stephansdom de Viena y dos de sus producciones discográficas han sido nominadas a los premios ICMA.

Giras y clases magistrales enmarcan el periplo de este ensamble por países de América y Europa como: Italia, Portugal, Austria, Francia, Bélgica, República Checa, Países Bajos, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y México. Así como diversos foros en Alemania como: Alte Musik Fürstenfeld, Mosel Musikfestival, Hohenloher Kultursommer, el festival Summer Winds, Residenzfestspiele Darmstadt, Stockstädter Musiktage, Bad Kissinger Winterzauber, Weilburger Schlosskonzerte y Musikfestspiele Sanssouci.



English

For over thirteen years, LOS TEMPERAMENTOS has been performing on festival stages all over the world. Under the direction of Colombian-born cellist, arranger, and composer Néstor F. Cortés Garzón, the artists seamlessly blend the musical worlds of Latin America and Europe, combining historical performance practice with their expressive interpretations and living musical tradition.

Time and again, the ensemble's concerts and recordings have been praised for their vitality and richness of facets. The classical music station WDR 3 commented last year on the recently released CD *Entre dos Tiempos*: "Dancing, rousing and wonderfully lively... The combination of baroque music and Latin America (...) is simply fun, and not only Los Temperamentos..." Elisabeth Richter noted in *Fono Forum*, "Precise interplay, rhythmic pulse, sparkingly clean intonation are a matter of course." Los Temperamentos also received excellent reviews for their recordings from NDR, HR2, as well as Radio Stephansdom Vienna, and two of their albums were nominated for the ICMA Award.

Concert tours and master classes have taken the ensemble to numerous countries throughout Europe and America, including Italy, Portugal, Austria, France, Belgium, the Czech Republic, the Netherlands, Ecuador, Bolivia, Peru, Chile, and Mexico. In Germany, the ensemble has participated in the *Tage Alter Musik Fürstenfeld*, the *Mosel Music Festival*, the *Hohenloher Kultursommer*, the *Festival Summerwinds*, the *Residenzfestspiele Darmstadt*, the *Stockstädter Musiktage*, the *Bad Kissinger Winterzauber*, the *Weilburger Schlosskonzerte* or the *Musikfestspiele Sanssouci*.

CACHUYTA EL VUEN QUERER

De que rigida montana
nacistes para cer tan cruel
connigo de valde?
no es mucho siendo muger
que seas qual rueda de la
fortuna mudable.

TONADA EL HUICHO

Imapacrach urpi
yo te conocí i
Cambach uaganaipac
duelete de mi

TONADA EL CONEJO

Señor Don Felix de Soto
a mandado echar un vando
que al que vendiere tavaco
que se lo lleven volando.
Tiranana na na na na...

Guaitinaje conejo mio,
Guaitinaje echame en tu nido.
Guaitinaje conejo chatre,
Guaitinaje ven i veve mate.
Guaitinaje conejo mio,
Guaitinaje de mi corazon,
Guaitinaje tu me as dado sintas

CACHUYTA EL VUEN QUERER

Aus welch hartem Berg
bist du geboren,
um so grausam sein zu können?
Doch da du eine Frau bist, bist du
unvorhersehbarer als das
Rad des Schicksals.

TONADA EL HUICHO

Warum, Taube
habe ich dich getroffen?
Habe Mitleid mit mir, denn
deinetwegen werde ich weinen.

TONADA EL CONEJO

Herr Don Felix de Soto
hat verkünden lassen,
dass, wer immer Tabak verkauft,
eingebuchtet wird.
Tiranana na na na na...

Guaitinaje, mein Häschen,
Guaitinaje, wirf mich in dein Nest.
Guaitinaje, süßes Häschen,
Guaitinaje, komm und trink Mate.
Guaitinaje, mein Häschen,
Guaitinaje, meines Herzens,
Guaitinaje, du gabst mir das Band

CACHUYTA EL VUEN QUERER

From which rigid mountain
were you born to be
so cruel with me?
But as are a woman,
you are as fickle as the
wheel of fortune.

TONADA EL HUICHO

Why, dove
have I met you?
Have pity on me, for
I will weep because of you.

TONADA EL CONEJO

Mr. Don Felix de Soto
put up a ban proclaiming
that anyone selling tobacco
must be sent forth at once.
Tiranana na na na na...

Guaitinaje, my rabbit
Guaitinaje, cast me in your nest,
Guaitinaje, my sweet rabbit,
Guaitinaje, come drink some maté.
Guaitinaje, my rabbit,
Guaitinaje of my heart,
Guaitinaje, you have
given me ribbons

Guaitinaje de la vella union.
Guaitinaje que sota caramba,

Guaitinaje que mi amor me llama,
Guaitinaje y luego responde
Guaitinaje que estoy en la cama,
Guaitinaje Guaitinaje
Señor Don Felix de Soto....

TONADA DEL CHIMO

Jayallúnch, Jayallóch
in poc chatan muisle pecan,
muisle pecan enecam.
Jayallúnch, Jayallóch
emens pocchi fama legui

Jayallúnch, Jayallóch
emens locun munon chi perdonar
moitin Rocchondo colomec chec
jesu christo.
Jayallúnch, Jayallóch
poque si famali muisle cuerpo lem
lo que es mucho perdonar
me ñe fechêtas.
Jayallúnch, Jayallóch

Guaitinaje, der schönen Zweisamkeit
Guaitinaje, Donnerwetter!
Was für eine Dame,
Guaitinaje, meine Liebe ruft mich
Guaitinaje, und antwortet dann
Guaitinaje, ich bin im Bett,
Guaitinaje, Guaitinaje,
Herr Don Felix de Soto...

TONADA DEL CHIMO

*Die Sprache Mochica, in der diese
Tonada verfasst wurde, existiert
nicht mehr. Eine Übersetzung
wurden nicht überliefert.*

Guaitinaje, of the beautiful union.
Guaitinaje, Oh!
what a woman,
Guaitinaje, my love calls for me,
Guaitinaje, and then answers
Guaitinaje, I'm in bed,
Guaitinaje, guaitinaje
Mr. Don Felix de Soto...

TONADA DEL CHIMO

*The Mochican language in which
this Tonada was written no longer
exists. Translations have
not survived.*



Original	Deutsch	English
ADAGIO TONADA EL TUPPAMARO	ADAGIO TONADA EL TUPPAMARO	ADAGIO TONADA EL TUPPAMARO
De los baños donde estuve Luego vine a tu llamada Sintiendo yo tu venida confuso de tu llegada	In den heißen Quellen weilte ich als mich dein Ruf erreichte. Dein Kommen vorausahndend, stürzte mich deine Ankunft in Verwirrung.	From the hot springs where I rested, I heard at your call. Anticipating your coming, confused of your arrival.
TONADA EL DIAMANTE	TONADA EL DIAMANTE	TONADA EL DIAMANTE
Infelices ojos míos Dejad ya de atormentarme con el llanto Que raudales los que viertes Son espejos en que miro mis agravios	Meine unglücklichen Augen, quält mich nicht länger mit eurem Weinen. In den Tränenströmen, die ihr vergießt, spiegelt sich all das Unrecht, das ich dir tat.	Unhappy eyes of mine stop tormenting me with your tears. The streams of tears you shed are mirrors reflecting all of my wrongs.
TONADILLA EL PALOMO	TONADILLA EL PALOMO	TONADILLA EL PALOMO
Fragancia de los jardines samba Reyna de todas las flores Aves, peses y animales Samba ingrata Te rindan adoraciones	Duft der Gärten, Samba, Königin aller Blumen, Vögel, Fische und alle Tiere, undankbare Samba, beten dich an.	Fragrance of the gardens samba, Queen of all flowers, Birds, fish and all animals, ungrateful samba, they adore you.
Soy del aroma palomo Tiendele el ala palomo Soy del mosquito palomo No soy sugeto palomo	Ich gehöre der Mimose, Täuberich, reiche ihm deinen Flügel, Täuberich, ich gehöre der Zaunrose, Täuberich, ich bin mein eigener Herr, Täuberich.	I belong to the mimosa tree, dove, give him your wing, dove, I belong to the eglantine rose, dove I am my own master; dove.

Original	Deutsch	English
CACHUA NIÑO IL MIJOR	CACHUA NIÑO IL MIJOR	CACHUA NIÑO IL MIJOR
Niño il mijor que logrado alma mia mi songuito por lo mucho qui te quiero mis amores te y trajido. Ay Jisos que lindo mi niño lo está Ay Jisos mi Padre Mi Dios achalay.	Du, süßestes aller Kinder, meine Seele, mein Liebling! So sehr liebe ich dich, dass ich dir all' meine Liebe geschenkt habe. Oh Jesus, wie hübsch du bist, mein Kind! Oh Jesus, mein Vater, mein Gott, Achalay!	You, the sweetest of all children, my soul, my darling! I love you so much, that I gave you all my love. Oh Jesus, how pretty you are, my child! Oh Jesus, my Father, my God, achalay!
CACHUA DENNOS LECENCIA	CACHUA DENNOS LECENCIA	CACHUA DENNOS LECENCIA
Dennos lecencia Señores, supuesto ques Nochebuena, para cantar y bailar al uso de nuestra tierra. Quillalla quillalla quillalla...	Erlaubt uns, ihr Herren, weil heute der Weihnachtsabend ist, zu singen und zu tanzen wie es in unserem Land Brauch ist. Quillalla quillalla quillalla...	Allow us, gentlemen, this Christmas Eve, to sing and dance in the customs of our land. Quillalla quillalla quillalla...



TONADA LA DONOSA

A ti donosa te quiero
Por ti sola e de morir.
No reuses el mandarme
Chinita,
Donozita,
Parientita.

No reuses el mandarme
Que te pretendo servir

Adiós chinita,
Adiós hermoza,
Adiós lindita,
Adiós donosa.

Arandé, arandé chinita,
Arandé arandé Señora,
Arandé que en el campo llora,
Arandé la reyna mora.

TONADA LA SELOSA

Alla voi a ver si puedo
Decir lo quel
Alma siente.
Lo demás lo
Dejo al tiempo
Para el que
Fuere prudente.



TONADA LA DONOSA

Ich liebe dich so sehr, Donosa,
Ich sterbe allein für dich,
Zögere nicht, mir zu befehlen,
Mein Indio-Mädchen,
Meine kleine Donosa,
Meine Liebste.

Zögere nicht, mir zu befehlen,
Denn ich will nur dir dienen.

Leb wohl, kleines Indio-Mädchen,
leb wohl, meine Hübsche,
leb wohl, meine Süße,
leb wohl, kleine Donosa.

Arandé, arandé, Indio-Mädchen,
Arandé, arandé, meine Dame,
Arandé, in den Feldern weint,
Arandé, die dunkelhäutige Königin.

TONADA LA SELOSA

Nun werde ich sehen,
ob ich aussprechen kann,
was die Seele fühlt.
Für die Vernünftigen
überlasse ich
alles Übrige
der Zeit.



TONADA LA DONOSA

I love you so much, Donosa
for you alone I would die.
Don't hesitate to command me
my little native girl,
my little Donosa,
my love.

Don't hesitate to command me,
for I only want to serve you.

Farewell, little native girl,
farewell, my pretty one,
farewell, my sweet one,
farewell, little Donosa.

Arandé, arandé little native girl,
Arandé, arandé, dear lady
Arandé, weeping in the fields,
Arandé, the dark-skinned queen.

TONADA LA SELOSA

I will see
if I can express
what the soul feels.
For the sensible
I leave
all the rest
to time.



TONADA EL CONGO

A la mar me llevan
sin tener razón
Dejando a mi madre
de mi corazón
Ay que dice el congo
Lo manda el congo
En su cu van ve estan
Cu su cu va ya esta
No hay novedad
Quel palo de la geringa
Derecho derecho va a su lugar

CACHUA LA DESPEDIDA

De bronze devo de ser
De diamante, o de rubí,
O a mi me teme la muerte
O no hay muerte para mi.

TONADA LA BRUGITA

Desengañado esta ya
Ojala no lo estuviera
Pues engañado viviera
Con un quisá no será

TONADA EL CONGO

Übers Meer brachten sie mich
ohne jegliches Recht
Und ich musste meine Mutter,
mein Herz, zurücklassen.
Ach, was der Kongo will,
bestimmt der Kongo.
En su cu van ve estan
Cu su cu va ya esta
Alles bleibt gleich.
Der Stock des Moringa-Baumes
wird ohnehin seinen Weg finden.

CACHUA LA DESPEDIDA

Ich muss wohl aus Bronze sein,
Ein Diamant oder Rubin,
Entweder der Tod selbst fürchtet mich
Oder es gibt keinen Tod für mich.

TONADA LA BRUGITA

Er wurde der Illusion beraubt,
Ach, wäre er es nur nicht!
Dann würde er in dieser
Täuschung leben,
Mit einem "vielleicht" wird er es nicht.

TONADA EL CONGO

They brought me across the sea
without any right.
Leaving behind my mother,
my heart.
Ah, what the congo wants,
the congo demands
En su cu van ve estan
cu su cu va ya esta
Nothing will change
The cane of the margin tree
will anyway find its way.

CACHUA LA DESPEDIDA

I must be made of bronze,
diamond or ruby,
Either am I afraid of death,
Or there is no death for me.

TONADA LA BRUJITA

Already disillusioned
Oh, if only he wasn't!
Deceived he lived,
With a 'maybe' he won't.



CACHUA SERRANITA

No ai entendimiento humano
Que diga
tus glorias hoy,
Y solo basta desir
Que eres la Madre de Dios.
A na na na na na na...

Una eres en la substancia,
Y en advocaciones barias ;
Pero en el Carmen Refugio,
Y consuelo de las Almas.
A na na na na na na...

No tiene la criatura
Otro auxilio si no clama,
Pues por tus Ruegos se libra
De la Sentencia mas Santa.
A na na na na na na...

El devoto fervoroso
Que a celebrarte se inclina,
Lleva el premio mas seguro,
Como que eres madre pia.
A na na na na na na...

CACHUA SERRANITA

Es gibt keinen menschlichen Verstand,
der fähig wäre,
heute deine Herrlichkeit zu verkünden;
Und so genügt es kundzutun,
dass Du die Mutter Gottes bist.
A na na na na na na...

Eins bist Du in Deinem Wesen,
und Namen hast du viele.
Doch im Kloster El Carmen
bietest Du Schutz, und den Seelen Trost.
A na na na na na na...

Keinen anderen Beistand hat das Kind
wenn es nicht weint.
Durch Dein Beten wird es befreit
vom alten Bund.
A na na na na na na...

Der hingebungsvoll Betende,
der sich neigt, um Dich zu rühmen,
wird seinen Dank erhalten,
so sicher, wie Du Mutter Gottes bist.
A na na na na na na...

CACHUA SERRANITA

There is no human understanding
that can proclaim
your glory today,
and so it suffices to say
that you are the Mother of God.
A na na na na na na...

You are one being
and you have many names,
but in the Carmen cloister
you give refuge, and comfort to souls.
A na na na na na na...

No child receives aid
if it does not cry for it.
Through your prayers he is freed
from the holy Judgment.
A na na na na na na...

The devout worshipper
who praises you
will receive his gratitude,
because you are the Mother of God.
A na na na na na na...

ALEGRO TONADA EL TUPAMARO

Quando la pena en el centro,
Se encuentra con el sentido,
Suspiro es aquel sonido
Que resulta
del encuentro.

TONADA LA LATA

Oficiales de marina
la no toman la casaca
Porque se salen de noche
A darle sevo a la lata.

Toma que toma, toma mulata,
Tu que le davas sevo a la lata;
Toma que toma, toma payteña,
Tu que le davas sevo a la leña;

Toma que toma, toma Señora,
Tu que le davas a mi amor gloria.

Como eres mi china,
Como eres mi samva,
Como eres hechiso
De todas mis ancias.

ALEGRO TONADA EL TUPAMARO

Wenn der Schmerz im Innersten
des Wesens, auf die Vernunft trifft,
ist der Klang, der aus diesem
Zusammentreffen entsteht,
ein Seufzer.

TONADA LA LATA

Die Offiziere der Marine
tragen nicht mehr ihr Jackett,
denn sie gehen nachts aus,
um ihre Schwerter wohl zu betten.

Nimm, nimm nur, Mulattenmädchen,
du, die mein Schwert polierte;
nimm nur, nimm, Mädchen aus Paita,
die das Holz polierte.

Nimm nur, nimm, meine Dame,
die meiner Liebe Ehre machte.

Denn du bist meine Liebste,
du bist mein dunkles Mädchen,
du hast den Zauber gewebt,
der mir meine Probleme bescherte.

ALEGRO TONADA EL TUPAMARO

When the soul's
innermost pain meets reason,
The sound that emerges
from this encounter
is a sigh.

TONADA LA LATA

Naval officers
no longer wear their uniforms
because they go out at night
to lay their swords.

Take, just take, Mulatto girl,
you, who polished my sword;
take, just take, girl from Paita,
who polished the wood.

Take, just take, my lady
who honoured my love.

For thou art my love
you are my dark girl,
who has woven the spell
that gave me all my troubles.



Arande que soy soldado,
Pero no matriculado.
Arande que soy sargento,
Pero no deste aposento.

Arande que soi alferes,
Pero no de las mugeres.
Arande que soy teniente,
Pero no de las de enfrente.

Tina, tina, favores,
Tina, tina, ya nadie;
Tina, la sota, tina,
Tina, tina el cavallo;

Corra la espada y al oro,
Corra la copa al vasto.

Arande, ich bin Soldat,
doch bin ich nicht auf der Liste
Arande, ich bin Sergeant,
doch nicht an diesem Ort.

Arande, ich bin Kommandant,
doch nicht der Frauen.
Arande, ich bin Leutnant,
doch nicht derer von gegenüber.

Tina, Tina, Trumpf
Tina, niemand mehr?
Tina, Tina, der Bube,
Tina, Tina, der Kavallier,

Das Schwert soll zum Gold
der Kelch zum Stock.

Arande, I am a Soldier
but not on the payroll.
Arande, I am a Sergeant
but not in this place.

It is said I am a Commander
but not of women.
It is said I am a Lieutenant
but not the one over there.

Tina, Tina, trump,
Tina, Tina, no one else?
Tina, Tina, the boy,
Tina, Tina, the Cavalier

The sword shall go to the gold,
The calyx to the stick.



Los Temperamentos



Unser herzlicher Dank gilt allen, die an der Realisierung dieser CD beteiligt waren, insbesondere

*der Tesdorpf'schen gemeinnützigen Stiftung,
Gudrun und Eckart Tesdorpf, Richard und Brigitte Frühstück,
Peter und Elke Mier, Axel Wendt, Dr. Monika Thiele, Luis Miguel Pinzón Acosta,
Reiner Kornberger, César Humberto Vega Zavala, Caroline Bruker-Freier,
Nora Köhler und der Gemeinde St. Pauli Bremen.*

Producer/Sound engineer/Editing Fabian Frank
Executive producer Fabian Frank, Martin Nagorni

Recording Bremen, Kirche St. Pauli, May 2022
Bremen, Kirche St. Pauli, July 2019
Bremen, Kirche St. Pauli, January 2015

Photo Marco Moog
Layout Mustergültig Design
Text Los Temperamentos

Translation Reiner Kornberger,
Nadine Remmert (Deutsch)
Caroline Bruker (English)

Images: CODEX: TRUJILLO DEL PERÚ
Real Biblioteca de Palacio, Madrid, Patrimonio Nacional

VOLUMEN 2 (II/344)
E. 141 Ydem de negros
E. 142 Negros tocando Marimba y bailando
E. 145 Ydem de los Diablicos
E. 152 Ydem otra de Pallas
E. 173 Ydem de la misma Degollación

VOLUMEN 3 (II/345)
EST. XI Choloque
EST. XV Fresno o Ada
EST. XXI Yndano
EST. XXVII Laurel
EST. XLI Pumaparan o Ajonjoli
EST. LIII Tutumo
EST. LXIII Chirisanango
EST. LXX Huairaquero
EST. LXXXV Ailampu

BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA
https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/89042/0
Codex Trujillo del Perú / Primer Tomo/
Pag. 9, Carta Topografica de la Provincia de Trujillo del Perú,
Pag. 126, Carta Topografica de las converciones de Hivitos y Cholones



arcantus

Verwendete Audiotechnik:

Mikrofone von Georg Neumann und DPA
Mikrofonvorverstärker von RME
Magix Sequoia Schnittsystem
Digitale Lautsprecher von dynaudioacoustics
Kopfhörer von Sennheiser
Aufnahmeformat: 24 bit / 96 kHz

APPENDIX - APÉNDICE

ORIGINAL AQUARELLE - ACUARELAS ORIGINALES -
ORIGINAL WATERCOLOUR PAINTING
CÓDICE MARTÍNEZ COMPAÑÓN



VOLUMEN 2 (II/344) _ E. 141 Ydem de negros



VOLUMEN 2 (II/344) _ E. 142 Negros tocando Marimba y bailando



VOLUMEN 2 (II/344) _ E. 145 Ydem de los Diablicos



VOLUMEN 2 (II/344) _ E. 152 Ydem otra de Pallas



VOLUMEN 2 (II/344) _ E. 173 Ydem de la misma Degollación



VOLUMEN 3 (II/345) _ EST. XI Choloque

Fresno, ò Ada.

EST. XV.



VOLUMEN 3 (II/345)_EST. XV Fresno o Ada

Yndano.

EST. XXI



VOLUMEN 3 (II/345)_EST. XXI Yndano

Laurel

EST. XXVII.



VOLUMEN 3 (II/345) _ EST. XXVII Laurel

Pumaparan o Ajonjolí

EST. XLI



VOLUMEN 3 (II/345) _ EST. XLI Pumaparan o Ajonjolí



VOLUMEN 3 (II/345) _ EST. LIII Tutumo



VOLUMEN 3 (II/345) _ EST. LXIII Chirisanango

Huairaquero

EST. LXX



VOLUMEN 3 (II/345)_EST. LXX Huairaquero

Ailampu

EST. LXXXV



VOLUMEN 3 (II/345)_EST. LXXXV Ailampu