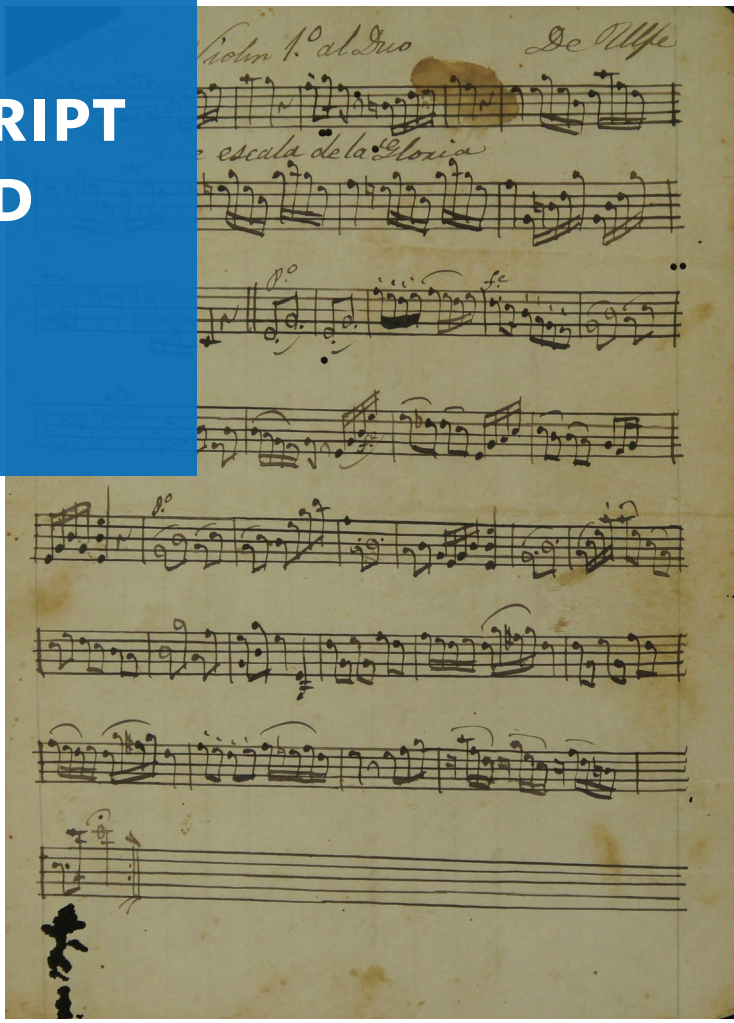
Universität Hamburg
DER FORSCHUNG | DER LEHRE | DER BILDUNG

HFMT HAMBURG

CENTRE FOR THE STUDY OF MANUSCRIPT CULTURES

FROM MANUSCRIPT TO SOUND

COLONIAL DYNAMICS IN PERUVIAN MUSICAL MANUSCRIPT CULTURE (17TH–19TH CENTURY)



FREITAG, 14. JUNI 2024

19:00 UHR

IM KLEINEN MICHEL

CLUSTER OF EXCELLENCE
UNDERSTANDING WRITTEN ARTEFACTS

Gefördert durch
DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

EINFÜHRUNG

Das Konzert *From Manuscript to Sound* wird vom Exzellenzcluster „Understanding Written Artefacts“ (UWA) des Centre for the Study of Manuscript Cultures (CSMC) der Universität Hamburg organisiert. Im Rahmen der Forschung mit Musikhandschriften aus den Archiven Lateinamerikas untersucht das Projekt „Archiving Colonialism: The Collections of Musical Manuscripts from Peru“ die Verflechtung von Musikarchiven und Kulturgeschichte. Wir untersuchen darin, wie die Herstellung und die Bewahrung von Musikmanuskripten durch die Bewertung von Musik vor und nach dem kolonialen Kontext in Lateinamerika geprägt wurden, und stellen Fragen nach nationaler Identität und nach (musik)kulturellen Praktiken, im Hinblick auf postkoloniale Diskurse stets ausgehend von der materialen Evidenz der geschriebenen Artefakte. Bei dieser Arbeit stößt man auf eine Vielfalt von musikalischen Praktiken, die sich während der Geschichte stets veränderten und die zugleich wichtigen Resultate für die musikwissenschaftliche Forschung liefern.

An diesem Abend werden die Resultate dieser Forschung in Form eines Konzertes einem größeren Publikum präsentiert und die Musik aus den untersuchten lateinamerikanischen Archiven zum Erklingen gebracht. Um das Konzert zu realisieren, hat die Universität Hamburg mit der Hochschule für Musik und Theater (HfMT) und insbesondere mit Isolde Kittel-Zerer kooperiert, die das Konzert mit Musiker:innen der HfMT durchführt. Das Programm des Abends wurde von Daniel Kudó Tovar, der am Projekt „Archiving Colonialism“ mitarbeitet, gemeinsam mit Isolde Kittel-Zerer zusammengestellt.

Matteo Nanni

MITWIRKENDE

ZHUOLING LIU, ANTONIA BRINKERS, Sopran

ISIS RIBEIRO PENIDO, Alt

ZHE HAO YEO, Bariton

FLORIAN STÜRMER, Bass

HAWON MUN, TAMI KIHARA, Flöten

MATS WULFF, MALINA WITH, Oboen

GIJEONG KO, Klarinette

ROXANA MONDRAGON GUILLEN, Horn

MALTE WAGENER, Fagott

VASYL HANHAL, Posaune

SOYOUNG PARK, HELENA KNAPP, Violinen

ADRIANO DA SILVA TRARBACH, Violoncello

FINJA MARZAHN, Kontrabass

AMJAD GIRALDO SERNA, Gitarren

SIMONE DI MEO, Cembalo

ADRIANA SOARES, Percussion

ISOLDE KITTEL-ZERER, Leitung und Orgel

ÜBERSICHT

JUAN PÉREZ DE BOCANEGRA, *Hanac pachap* (1631)

JUAN DE ARAUJO, *Al arma, al arma, valientes* (spätes 17. Jahrhundert)

THOMÁS DE TORREJÓN Y VELASCO, *Loa* aus *La púrpura de la Rosa* (1701)

ROQUE CERUTI, *¿Quién no se muere de amor?* (ca. 1740)

ESTEBAN ZAPATA Y ESPINA, *Hoy el Sol y el aire (Corderito)* (ca. 1730)

JOSÉ DE OREJÓN Y APARICIO, *Mariposa* (ca. 1760)

BALTASAR JAIME MARTÍNEZ DE COMPAÑÓN Y BUJANDA, *Dennos lecencia, señores* (1785)

ANONYM, *Minuet del Conde de las Torres* (spätes 18. Jahrhundert)

MATHÍAS JOSÉ MAESTRO ALEGRÍA, *Sonata en Re mayor* (1786)

PEDRO XIMÉNEZ DE ABRIL TIRADO, *Minuet* Nr. 74 (1844)

PEDRO XIMÉNEZ DE ABRIL TIRADO, *Divertimento concertante* op. 17 (frühes 19. Jahrhundert)

MELCHOR TAPIA Y ZEGARRA, *Misa a Santa Rosa* (Auszug) (1817)

EUSEBIO ULFE, *Salve escala de la Gloria* (1851)

PEDRO GUARRO Y TORRES, *Dixit Dominus* (spätes 19. Jahrhundert)

JOSÉ BERNARDO ALZEDO, *Motete penitencial* Nr. 4 (Mitte des 19. Jahrhunderts)

JUAN PÉREZ DE BOCANEGRA

Hanac Pachap

1631

Hanac Pachap ist ein Prozessionsgesang an die Jungfrau Maria und ein seltener Fall von mehrstimmiger Musik in Quechua, der Sprache des Inka-Reiches. Die Noten befinden sich im Buch *Ritual formulario* von Juan Pérez de Bocanegra (ca. 1560–1645) aus dem Jahre 1631, das Anweisungen für die Sakramentenspendung an die Andenbevölkerung enthält. Sowohl der Franziskaner- als auch der Jesuitenorden begannen unmittelbar nach der Eroberung mit einer umfassenden Missionsarbeit. Um eine erfolgreiche Evangelisierung der Indianer zu erreichen, lernten sie Quechua und predigten in dieser Sprache. Musik und Kunst wurden zu wichtigen Instrumenten für diesen Zweck. In dieser Phase der Kolonisierung spielte die Kirche eine wichtige Rolle beim Schutz der Bevölkerung und bei der Anprangerung des ständigen Missbrauchs durch die Kolonialbehörden, die sie grausam ausbeuteten, um sich zu bereichern. Die Kenntnis ihrer Sprache und Kultur ermöglichte es den Missionaren, die Eingeborenen als vollwertige menschliche Seelen darzustellen, die des Mitgefühls und des Heils würdig sind.

Pérez de Bocanegra war ein Diözesanpriester, der Sympathie für die Franziskaner und die Jesuiten hegte. Er wurde Pfarrer in Andahuaylillas, 40 Kilometer südöstlich von Cusco, einer indianischen Reducción, d. h. einer Stadt, in der Indianer aus einem größeren Gebiet angesiedelt wurden, um ihre Kontrolle durch die Behörden und ihre Indoktrination durch die Kirche zu erleichtern. Bocanegra beauftragte den Maler Luis de Riaño (1596–1667), die Kirche mit kunstvollen Wandmalereien auszuschmücken, darunter Porträts der Musen an den Seitenwänden in der Nähe des Eingangs. Dies zeigt, dass für ihn die Evangelisierung der Eingeborenen auch darin bestand, sie durch die Vermittlung ihrer kulturellen Traditionen und Werte an die westliche Zivilisation heranzuführen.

Hanaq pachap kusikuynin
Waranqakta much'asqayki
Yupay ruru puquq mallki
Runakunap suyakuynin
Kallpannaqpa q'imikuynin
Waqyasqayta.

Hanacpachap callasanan
Canchac punchau tutayachec
Quilla pacsa raurayachec
Angelcunap cochocunan
Hinantimpa rirpucunan
Cauçac pucyu.

Cammicanqui Capac tanpu
Mai maicamapas uyaylla
Catequeiquipac munailla
Hatun soncopas hairampu
Cumuicoccunapac llanpu
Huacchaicuya.

Cori collca, collquechahuai
Titu yachac, huacaichanca
Capac micui aimuranca
Muchuncaita, amachahuai.
Allin caipiça machihuai.
Quespincaipac.

Gloria cachun Dios yayapac
Dios churipac hinallatac
Sancto Espiritu pac huantac
Cachun gloria, viñaillapac
Cauçaicunap, cauçainimpac
Cussicachun. Amen.

Glückseligkeit des Himmels,
ich werde dich tausendfach verehren,
verehrte Frucht eines reifen Baumes,
lang erwartet von deinem Volk,
Schutz der geistigen Kraft,
erhöre meinen Ruf.

Uraltes Geschlecht des Himmels,
das den strahlenden Tag verdunkelt,
das den Mond hell leuchten lässt,
die Scharen von Engeln
steigen also auf,
lebendige Quelle des Wassers.

Du bist das königliche Lagerhaus,
wo immer du bist, mein Blick
wird dir liebevoll folgen.
Großes Herz, rot wie die Kaktusblüte,
für die Sanftmütigen, die sich vor dir verneigen.
Wir werden verwaist.

Erhöhe meinen Vorrat an Gold und Silber.
Da ich gut versorgt bin, wird es aufbewahrt werden,
es wird große Ernten geben.
Schütze mich vor Hungersnot,
lass mich hier gut ruhen
für mein Seelenheil.

Möge dem Herrn Ruhm zuteil werden,
und auch für seinen Sohn,
und auch für den Heiligen Geist,
möge es Ruhm für alle Ewigkeit geben,
Nahrung für das Leben aller,
möge überall Wonne sein. Amen.

JUAN DE ARAUJO

Al arma, al arma, valientes

SPÄTES 17. JAHRHUNDERT

Die *jácara*, ein Genre des komödiantischen Theaters, das normalerweise zwischen den Akten aufgeführt wird, ist der Figur des prahlerischen Kriegers (*Il Capitano* in der *Commedia dell'arte*) gewidmet. Dieses Stück aus dem Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia erzählt das Leben des heiligen Ignatius von Loyola (1491–1556) und verbindet ihn durch die Wahl des Musikgenres spielerisch mit dem oben genannten Thema, denn er war ein tapferer Soldat, der den weltlichen Vergnügungen zugeneigt war, bis er bei der Verteidigung von Pamplona durch eine Kanonenkugel schwer am Bein verletzt wurde. Während seiner Rekonvaleszenz vertiefte er sich in religiöse Lektüre und entdeckte seine Berufung zum Priestertum. Nach mehr als 20 Jahren des Reisens und Studierens gründete er die Gesellschaft Jesu und verlieh ihr einen militärischen und gelehrten Charakter.

Der in Spanien geborene Juan de Araujo (1646–1712) reiste schon in jungen Jahren mit seinem Vater nach Indien und erhielt den größten Teil seiner musikalischen Ausbildung in Lima, wahrscheinlich bei Tomás de Torrejón y Velazco. Offenbar zog er sich die Abneigung des Vizekönigs Fernández de Castro zu, sodass er einige Jahre in Panama und wahrscheinlich in Guatemala verbrachte. Nach dem Tod des Vizekönigs kehrte er zurück und wurde Sänger an der Kathedrale und einige Jahre später, im Jahr 1674, ihr Kapellmeister. Schon zwei Jahre später übte er seinen Beruf in Cusco und schließlich 1680 in der Kathedrale von La Plata, der heutigen Stadt Sucre, aus, wo der Großteil seiner Werke noch heute aufbewahrt wird.

Alarma valientes
que los muros de Pamplona
se hallan hoy muy de caída
porque cayó su Loyola.

Mas así caigamos todos
que será cosa graciosa
caer para levantar
que es corona de coronas.

Dicen que le derribó
el golpe de una pelota
pero que hizo pie en su pie
la bala por más vittoria.

Dizen se quedó inmóbil
como si fuera una roca
haciendo piernas al tiro
aún estando la una rota.

Dizen que le apartaron
del puesto algunas personas
que un vizcaíno solo tiene
su puesto solo en la honra.

Dizen que a curarle estubo
su queja tan a la sorda
que decir no habló palabra
le vino a pedir de boca.

Dizen que cuando sanó
aspirando a mayor gloria
formó a lo soldado esperto
una compagnia sola.

Zu den Waffen, ihr Tapferen,
denn die Mauern von Pamplona
sind heute sehr verfallen,
weil ihr Loyola gefallen ist.

Doch selbst wenn wir alle fallen,
wird es eine Sache der Gnade sein
zu fallen, um dann aufzustehen.
Das ist die Krone der Kronen.

Sie sagen, dass ihn der Schlag eines Balls
niedergestreckt hat,
aber die Kugel traf seinen Fuß
zum größeren Sieg.

Sie sagen, dass er regungslos blieb,
als wäre er ein Fels,
und weiter schoss,
obwohl einer seiner Füße gebrochen war.

Sie sagen, dass einige Leute ihn
von seinem Posten entfernt haben,
denn ein Baske hat seinen Platz
nur der Ehre wegen.

Sie sagen, dass keine Klage
von ihm zu hören war,
als er gepflegt wurde,
dass er kein Wort sagte,
er es perfekt machte.

Sie sagen, dass er, als er gesund war,
nach größerem Ruhm strebte
und als erfahrener Soldat
eine einzige Kompanie
wie keine andere formte.

Pero dizen la dispuso
con tal arte y tal forma
que alcanza siempre que quiere
en un Jesús las vitorias.

Vítor resuene Pamplona
pues merece un Marte
como lo es Loyola.
Vítor en quien los aceros
son de tanta monta
que retira escuadras
con sola una hoja.

Aber sie sagen, dass er sie mit solcher Kunst
und Geschicklichkeit aufgestellt hat,
dass er im Namen Jesu
immer den Sieg erringt.

Sieg, Sieg, er töne in Pamplona, Sieg!
Denn ein Märtyrer wie Loyola verdient ihn.
Sieg, Sieg, in dem der Stahl so viel wert ist
wie Loyola, der mit einer einzigen Klinge
Schwadronen zurückschlägt.

TOMÁS DE TORREJÓN Y VELAZCO

Loa aus *La púrpura de la Rosa*

1701

Tomás de Torrejón y Velazco (1644–1728) war der dienstälteste Kapellmeister in der Geschichte der Kathedrale von Lima und übte diese einflussreiche Funktion 52 Jahre lang, von 1676 bis zu seinem Tod, aus. Zuvor war er in Spanien in den Dienst des Grafen von Lemos, Pedro Antonio Fernández de Castro, getreten und reiste mit ihm 1667 nach Lima, als der Graf zum Vizekönig ernannt wurde. Ihm wird die Komposition der ersten Oper in der Neuen Welt, *La púrpura de la Rosa*, zugeschrieben. Das Libretto von Pedro Calderón de la Barca, einem der größten Schriftsteller des spanischen „Goldenen Zeitalters“, war bereits 1659 von Juan Hidalgo vertont worden, aber das Werk ist verlorengegangen. Es basiert auf der Geschichte von Venus und Adonis aus den Metamorphosen von Ovid.

Die Fassung von Torrejón wurde 1701 im Palast des Vizekönigs Melchor Portocarrero uraufgeführt, der das Werk zur Feier des 18. Geburtstags von König Phillip V. und des ersten Jahrestags seiner Krönung in Auftrag gegeben hatte. Zu diesem Anlass fügte Torrejón diesen einleitenden Teil hinzu, in dem die Musen, die Zeit und Spanien den König preisen, der als Apollo, die Sonne, dargestellt ist. Für den Vizekönig, der vom vorherigen König ernannt worden war, muss es von entscheidender Bedeutung gewesen sein, sich bei einem neuen König aus einem anderen Haus einzuschmeicheln (er war der erste König Spaniens aus dem Hause Bourbon), und zu diesem Zweck bot er eine ernsthafte Oper an. Die Tatsache, dass sie auf einem klassischen Thema basierte, verlieh ihr einen Status, der der Majestät des Königs angemessen war.

Ah del coro de las nueve ninfas
cuya dulce voz es al oído y al gusto
armónica suspensión.

Los velos corred al templo de Apolo;
veréis la atención
con que Uriania consagra a su culto
cuanto al compás y a la esfera debió.

Ya del monte en que habita
dejando el esplendor
del templo a los umbrales
Calíope su influjo destinó.

Ya de la cumbre sacra
pináculo del sol
la altiva cumbre deja
Terpsícore al impulso de tu voz.

Pues al descender al templo
sacra víctima formó
de los aromas de oriente
nuestra humilde adoración.

De la esfera luciente del fuego
los rayos dorados, anuncios del sol
sin incendios que abrasan
alumbran el día que nace
el planeta mayor.

Ah del sagrado templo
cuyo retiro halló Urania
tan propicio que la sombra
reduce a resplandor

Oh, des Chors der neun Nymphen
süße Stimme ist dem Ohr und dem
Geschmack harmonische Erfüllung.

Eilt mit Schleiern zum Tempel des Apollo,
dann werdet ihr die Sorgfalt sehen
mit der Urania ihrem Kult widmet,
was sie Kompass und Sphäre verdankt.

Schon vom Berg, den sie bewohnt,
die Pracht hinterlassend
an der Schwelle des Tempels.
sandte Kalliope ihren Einfluss.

Schon vom heiligen Gipfel,
Zinne der Sonne,
verlässt die stolze Höhe Terpsichore,
auf den Impuls deiner Stimme hin.

Denn beim Abstieg in den Tempel
bildete sie ein heiliges Opfer
aus den Düften des Orients,
unsere demütige Anbetung.

Die goldenen Strahlen aus der glänzenden
Feuerkugel, Boten der Sonne
ohne brennende Glut,
erhellen den Tag,
an dem der größte Planet geboren wird.

Oh, vom heiligen Tempel,
in dem Urania Zuflucht fand -
so günstig, dass Schatten
sich in Strahlen verwandeln:

El quinto planeta Marte
de dos mundos superior se digna
de que tu vista admire
su perfección.

¿Quién hace a mis inquietudes
la injuria de que yo divierta
la tarea que, peregrina,
imprime mi atención?

Oh tú, apacible lisonja del aire
que enigmas persuade
a mi confusión
deja libre el sentido a mis dudas
o deja sin alma el concepto y la voz

Ya el Tiempo a tu duda ofrece
clara luz que incierta vio
antes de que fuese una vida
término a su esplendor

La siempre invencible España
la corona le ofreció
porque a su obediencia diese
quilates su obligación.

Viva Filipo, viva
viva el sucesor del imperio
que, puesto a sus plantas,
seguro afianza su eterno blasón.

Todo el coro de las musas
su influencia dedicó
a dar asunto a la fama
con la pluma y con la voz.

Der fünfte Planet Mars,
der zwei höheren Welten ist es wert,
dass man ihn in seiner Vollkommenheit
bewundert.

Wer tut meinen Unruhen das Unrecht,
dass ich ablenken solle von der Aufgabe,
die meine Aufmerksamkeit
als Pilgerin fesselt?

Oh, du, friedliche Schmeichelei der Lüfte
die die Rätsel meiner Verwirrung überredet,
lass den Weg für meine Zweifel offen
oder lass den Begriff
und das Wort ohne Seele.

Schon bietet dir die Zeit
helles Licht, das sie unsicher sah,
bevor ein Leben war
und ein Ende seiner Pracht.

Das stets unbesiegbare Spanien
bot ihm die Krone an,
denn auf seinen Gehorsam legte
seine Verpflichtung Gewicht.

Es lebe Phillip, er lebe!
Lang lebe der Nachfolger des Reiches
der, zu seinen Füßen gelegt,
sein ewiges Wappen sichert.

Der ganze Chor der Musen
widmete seinen Einfluss,
um der Sache Ruhm zu geben
mit der Feder und mit der Stimme

Viva Filipo, viva, y su nombre aclame
el clarín de la fama veloz
por invencible, por justo y benigno,
desde el oriente de su formación.

Viva, viva, y nuestro afecto
rendido a la superior majestad
de su grandeza
merezca aplauso y perdón

Es lebe Phillip, er lebe,
sein Name sei gepriesen
vom schnellen Horn des Ruhmes
als unbesiegbar, gerecht und barmherzig
seit der Entstehung seines Reiches.

Er lebe, er lebe, und unsere Zuneigung,
die sich der überlegenen Majestät
seiner Größe hingibt,
verdiene Lob und Gnade.

ROQUE CERUTI

¿Quién no se muere de amor?

CA. 1740

Der Mailänder Roque Ceruti (ca. 1683–1760) kam 1707 mit der Hofkapelle des Vizekönigs Manuel de Oms y Santa Pau, Markgraf von Castelldosrius, nach Lima und diente sowohl in dessen privater Musikkapelle als auch in den Kapellen seiner nächsten beiden Nachfolger. Nach dem Tod des Vizekönigs Carmíneo Nicolás Caracciolo, Fürst von Santo Buono, wurde er zwischen 1721 und 1728 Kapellmeister der Kathedrale von Trujillo und bekleidete anschließend bis zu seinem Tod die gleiche Position in Lima.

Ceruti brachte einen starken italienischen Einfluss nach Lima, der sich vor allem in der auffälligen Einführung der Violinen, immer als Paar, in der Musikkapelle und auch in der Änderung der Notenschrift zeigte. Während Araujo und Torrejón noch in der überkommenen Mensuralnotation der Renaissance schrieben, führte Ceruti die Taktstriche und festen Proportionen der rhythmischen Werte der modernen Standardnotation ein. In dieser Komposition *Quién no se muere de amor*, die der Gattung des *Villancico* angehört und die dem Allerheiligsten (der Hostie in der Eucharistie) gewidmet ist, finden wir auch die Verwendung von Rezitativen, die aus der italienischen Oper stammen. Der Einfluss Italiens, das Spanien aus politischen und religiösen Gründen sehr nahestand, sollte in der peruanischen Kultur weiter spürbar sein.

Quién no se muere de amor
mi Dios, al ver tus finezas
pues para que yo te goce
tu inmensidad en ese pan se estrecha.

Mares, vientos, selvas,
hombres, cielo, tierra,
alabad, bendecid, celebrad
de Dios las excelencias

Sea bendito y alabado sea
quien por favorecer las humildades
en lo aparente ostenta
su grandeza.

Sea alabado el santísimo sacramento
que ostenta en el altar
hostia cándida
para alimentar su Iglesia.

En este cáliz purísimo
por ostentar su fineza
generosamente pródigo
la sangre da de sus venas.

Wer stirbt nicht vor Liebe
mein Gott, beim Anblick deiner Zartheit!
Denn für mich,
um dich zu genießen,
konzentriert sich deine Unermesslichkeit
in diesem Brot.

Meere, Winde, Wälder,
Menschen, Himmel, Erde,
preist, segnet, feiert
die Vortrefflichkeiten Gottes.

Gesegnet sei und gepriesen sei,
wer, um die Demut zu begünstigen,
ohne Prahlerei
seine Größe zeigt.

Gepriesen sei das heilige Sakrament
das auf dem Altar steht,
weiße Hostie,
um seine Kirche zu speisen.

In diesem reinsten Kelch,
seine Erhabenheit zeigend,
großzügig und verschwenderisch
gibt er das Blut seiner Adern.

ESTEBAN ZAPATA Y ESPINA

Hoy el Sol y el aire (Corderito)

CA. 1730

Im Gegensatz zur liturgischen Musik waren die *Villancicos* nicht in Latein, sondern in der Volkssprache verfasst und erfreuten sich daher großer Beliebtheit beim einfachen Volk. Seit ihrem Erscheinen bei religiösen Feiern gegen Ende des 15. Jahrhunderts waren sie umstritten, und es wurden mehrere Ermahnungen und regelrechte Verbote ausgesprochen, weil der musikalische Ausdruck als ungehalten und als nicht genügend achtsam erschien. Dennoch setzte sich die Tradition des Villancico durch, da diese Gattung Publikum und Kirchenbesucher anzog, was von der Kirche begrüßt wurde.

Esteban Zapata y Espina (1706–1736) ist ein weniger bekannter Komponist, der wahrscheinlich ein Schüler sowohl von Torrejón als auch von Ceruti war. In diesem *Villancico*, das wie das vorhergehende dem Allerheiligsten Sakrament gewidmet ist, können wir als eine Mischung aus Elementen beider Traditionen lesen, der spanischen und der italienischen. Auf dem Titelblatt steht unter dem Titel, der wie üblich dem Incipit entnommen ist, in einer anderen Tinte „Corderito“ (Lämmchen) als Alternative. Das ist der Anfang des Chorteils, und so müssen sich die Sänger daran erinnert haben, was beweist, dass es ein beliebtes und oft gespieltes Stück gewesen sein muss.

Hoy el Sol y el aire
atiendan mi voz
verán que más brilla
que el aire y el Sol.

Mas será si encuentro
la alta perfección
del que es en las aras
Cordero y pastor.

A llamarle todos
me acompañen hoy
y sea escuchando
mi acento veloz.

Corderito que estás en la nieve
no te me alejes
que no te me alejes
porque lloraré si me faltas.

Y ausentes los dos
quedaremos con ansia
tú de mi pecho
y yo de tu gracia.

Bien sé, Pastor divino,
que amor te ha puesto
porque el alma te busque
hecho un cordero

Que allí manso te ostentes
no es cosa extraña
si eres, por lo amoroso,
de buena masa.

Heute lauschen Sonne und Luft
meiner Stimme,
ihr werdet sehen, dass sie heller leuchtet
als Luft und Sonne.

Aber es wird nur sein,
wenn ich die hohe Vollkommenheit finden werde
desjenigen, der auf dem Altar ist
Lamm und Hirte.

Alle sollen mich heute begleiten,
um ihn zu rufen,
und hören auf
meinen schnellen Akzent.

Lämmchen, das du im Schnee liegst,
geh nicht weg von mir
geh nicht weg von mir,
denn ich werde weinen, wenn ich du mir fehlst.

Und wenn wir beide abwesend sind,
werden wir sehnsüchtig bleiben,
du nach meiner Brust
und ich nach deiner Gnade.

Ich weiß wohl, göttlicher Hirte
dass die Liebe dich dazu gebracht hat,
dass die Seele dich sucht,
zu einem Lamm geworden.

Dass du dich dort sanft zeigst,
ist nicht verwunderlich
wenn du, vor Liebe,
aus gutem Teig bist.

Al redil de esta forma
en que apacientas
va, de humilde, mi dicha
como una oveja.

Y si al puro vellón
hoy me traslado
habrá aún tiempo, Cordero,
pastor y pasto

Auf diese Weise, zur Herde
in der du weidest,
geht mein Glück, demütig,
wie ein Schaf.

Und wenn ich mich heute
zum reinen Vlies wende,
wird noch Zeit sein, Lamm,
Hirte und Weide.

JOSÉ DE OREJÓN Y APARICIO

Mariposa

CA. 1760

José de Orejón y Aparicio (1706–1765) war der erste einheimische und der erste Mestize Kapellmeister der Kathedrale von Lima, von 1760 bis zu seinem Tod. Obwohl er Schüler des italienischen Komponisten Ceruti war, stellte sich gegen den seiner Meinung nach übermäßigen italienischen Einfluss in der Musikkapelle der Kathedrale und vertrat eine mehr an die Tradition Spaniens gebundene Musik.

Orejón hatte jedoch nicht nur die italienische Technik und das spanische Musikempfinden tief in sich aufgenommen, sondern sie zu einem Höhepunkt barocker Raffinesse geführt. In dieser Kantate für Solostimme werden die sehr tiefgründigen metaphorischen Bilder durch eine ausgeklügelte Syntax weiter verschleiert und verstärkt. Die beiden Violinen beschränken sich nicht darauf, parallel zu laufen und die Lücken zu füllen, die die Hauptmelodie hinterlässt, sondern flattern wie die Flügel eines Schmetterlings und unterhalten sich mit der Stimme, die sich hebt und senkt, während sie die Spannung zwischen Hoffnung und Verzweiflung besingt und sich scheinbar dem sogenannten empfindsamen Stil nähert.

Ya que el Sol misterioso
sale embozado con la blanca nube
a ser enigma a la piedad patente
mi afecto reverente
se niega a los sentidos
mientras sube a contemplar
el cerco luminoso
que le estrecha glorioso,
pues de mis ojos no podrá el desvelo
registrar tanta luz
sin luz del cielo.

Mariposa de sus rayos
ronde el alma fervorosa
esa esfera prodigiosa
con las alas de la fe.

Y aunque sienta los demayos
que el dolor causarle pueda
del fervor no retroceda
cuando más doliente esté.

Da die geheimnisvolle Sonne aufgeht,
verborgen von der weißen Wolke,
um ein Rätsel zu sein
für die geduldige Frömmigkeit,
verweigert sich
meine ehrfürchtige Zuneigung
den Sinnen, während sie aufsteigt,
um zu betrachten den leuchtenden Kreis,
der sich glorreich um sie spannt,
denn meine Augen werden nicht fähig sein
so viel Licht zu registrieren
ohne das Licht des Himmels.

Wie ein Schmetterling seiner Strahlen,
umkreise die inbrünstige Seele
diese wundersame Sphäre
mit den Flügeln des Glaubens.

Und obwohl sie die Ohnmacht spürt,
die der Schmerz ihr zufügen kann,
soll sie vom Eifer nicht abweichen
wenn sie am meisten leidet.

BALTASAR JAIME MARTÍNEZ DE COMPAÑÓN Y BUJANDA

Dennos lecencia, señores

1785

Der Codex Trujillo del Perú, auch bekannt als Codex Martínez Compañón, wurde zwischen 1782 und 1785 vom Bischof von Trujillo, Baltasar Jaime Martínez de Compañón y Bujanda (1737–1797), zusammengestellt und König Karl IV. zum Geschenk gemacht. Die neun Bände enthalten mehr als 1400 Aquarelle, die versuchen, jeden Aspekt der Geografie, Flora und Fauna seiner weitläufigen Diözese, ihrer Bewohner und ihrer Bräuche darzustellen, sowie Karten, statistische Diagramme, Beschreibungen der Sprachen und 20 Musikstücke, die wahrscheinlich von Pedro José Solís, dem Kapellmeister der Kathedrale von Trujillo, aus dem mündlichen Volksrepertoire transkribiert wurden.

Die Stücke im Kodex sind ein sehr frühes Beispiel für Musikethnographie, und die meisten von ihnen sind schnelle Skizzen, die darauf abzielen, nur die Melodie innerhalb der Grenzen des Schriftsystems und des Hörvermögens des Schreibers zu erfassen. Einige der Aquarelle illustrieren jedoch Musiker und ihre Instrumente und liefern Anhaltspunkte für die kreative Rekonstruktion ihrer Darbietung. Im Text von *Dennos lecencia* bitten die Indianer (was durch das falsch ausgesprochene Wort „licencia“ unterstrichen wird) ihre Herren um die Erlaubnis, Weihnachten zu feiern, indem sie nach ihren Traditionen singen und tanzen, die zu jeder anderen Zeit des Jahres verboten waren – ein Versuch der Kirche, die Bevölkerung zu christianisieren.

Dennos lecencia, señores	*Erlaubt uns, meine Herren,*
supuesto que es nochebuena	*da es angeblich Weihnachten ist,*
para cantar y bailar	*zu singen und zu tanzen*
al uso de nuestra tierra.	*nach dem Brauch unseres Landes.*
Quillallá, quillallá, quillallá.	*Kiyaya, kiyaya, kiyaya.*

ANONYM

Minuet del Conde de las Torres

SPÄTES 18. JAHRHUNDERT

Das *Libro de Zifra* (Buch der Ziffern) ist ein kleines, in Pergament gebundenes Taschenbuch im Querformat, das mehrere kurze Stücke für Vihuela oder Gitarre enthält. Es befindet sich im Archiv des Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Über dessen Geschichte ist nur wenig bekannt, abgesehen von den Spuren, die das Objekt selbst hinterlassen hat. Es trägt zwei Namen, die zwei aufeinanderfolgenden Besitzern entsprechen müssen, die es mit ihrer Handschrift versehen haben. Der erste, Jorge Tambini, der seinen Namen auf der ersten Seite eintrug, hielt sorgfältig die Musik in Tabulaturnotation, einer spezifisch für Zupfinstrumente verwendeten Notenschrift, für ein Instrument mit fünf Saitenchören (einzelne Saiten oder Paare davon) fest. Der zweite Besitzer, Francisco García, Oberstleutnant des königlichen Ingenieurkorps, benutzte die letzte Seite des Notizbuchs, um seinen Namen, seine Zugehörigkeit und ein Datum einzutragen: 1805. Er benutzte die bereits benoteten Fünfliniensysteme, um sie mit der modernen Standardnotation für ein Instrument mit sechs Saitenchören zu notieren. Er transkribierte sogar einige der Stücke, die der Vorbesitzer aufgezeichnet hatte. Beide scheinen sich nicht um Zuschreibungen gekümmert zu haben und benutzten allgemeine Namen für die Stücke mit wenig zusätzlichen Informationen. Das *Libro de Zifra* ist besonders interessant, weil es den Geschmack der Besitzer widerspiegelt, aber auch einen Übergangszeitpunkt in der Entwicklung eines populären Instruments und seiner Notation.

Dieses Menuett scheint Nicolás Dávalos de Ribera (1682–1710), Graf von Santa Ana de las Torres, gewidmet oder zugeschrieben worden zu sein, einem Militäroffizier und direkten Nachkommen eines der „berühmten Dreizehn“ von Pizarro, der der erste Bürgermeister von Lima wurde. Der Graf selbst war auch zweimal Bürgermeister von Lima (1677 und 1684).

MATHÍAS JOSÉ MAESTRO ALEGRÍA

Sonata en Re mayor

1786

Mathías José Maestro Alegría (1766–1835) war ein baskischer Maler, Bildhauer, Architekt und Musiker, der um 1785 als Kaufmann nach Lima kam. Nachdem er 1793 zum Priester geweiht worden war, fand er unter der Schirmherrschaft des Erzbischofs González de la Reguera Arbeit als Künstler, der Gemälde und Altarbilder anfertigte und Fassaden entwarf. Am bekanntesten ist er für die Gestaltung des 1808 eingeweihten allgemeinen Friedhofs von Lima, der später nach ihm benannt wurde. Der Friedhof, der außerhalb der Stadtmauern als Ersatz für Kirchengelände und zum Schutz der öffentlichen Gesundheit angelegt wurde, war ein Produkt des Rationalismus des aufgeklärten Absolutismus, der auch den enzyklopädischen Kodex des Bischofs Martínez de Compañón sowie die ehrgeizige wissenschaftliche Expedition Malaspinas (1789–1794) inspirierte.

Ein interessantes Notenbuch von Maestro, das sich heute in einer Privatsammlung befindet, enthält etwa zwanzig Stücke für Gitarre, einige kurze Übungen für die Flöte und einige Zeichnungsskizzen. Auf der stark verzierten Titelseite steht: „Quaderno / de Musica para / Guitarra / Mathias José Maestro / Lima 1º de Enero de / 1786“ (Musikheft für Gitarre / Mathias José Maestro / Lima 1. Januar / 1786). So wie Maestro barocke Altarbilder abreißen ließ, um sie durch klassizistische Bilder zu ersetzen, zeugt auch seine Musik von der späten Ankunft des europäischen frühklassischen Musikstils in Lateinamerika.

PEDRO XIMÉNEZ DE ABRIL TIRADO

Minuet Nr. 74

1844

Bis in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts in einer alten Truhe eine große Anzahl seiner Manuskripte gefunden wurde, war Pedro Ximénez de Abril Tirado (1784–1856) nur durch Hinweise auf seinen Ruhm und einige wenige Werke bekannt, die er im Druck veröffentlichte, darunter eine Sammlung von 100 Menuetten für Gitarre, sein bevorzugtes Instrument, aus der das vorliegende Stück stammt. Obwohl er aus einer wohlhabenden Familie der Stadt Arequipa im Süden Perus stammte, waren seine Aussichten als unehelicher Sohn begrenzt. Er fand soziale Anerkennung durch seine Musik, die ihn schließlich über die gut etablierte Südroute, die Arequipa mit der Andenhochebene verbindet, ins heutige Bolivien führte, wo er Kapellmeister der Kathedrale von La Plata, dem heutigen Sucre, wurde.

Arequipa hatte einen hohen Anteil an spanisch-kreolischer Bevölkerung und war über den Hafen von Mollendo sowie über den bereits erwähnten südlichen Landweg, der nach Buenos Aires führte, mit den internationalen Handelswegen verbunden. Zur Zeit von Ximénez‘ Jugend kämpfte eine Strömung der Moderne und des Kosmopolitismus, die sich nach der Unabhängigkeit noch verstärkte, gegen den stolzen Lokalpatriotismus Arequipas. Dieser Kampf lässt sich auch in Ximénez‘ Werk ablesen. Mit einem privilegierten Hintergrund, aber einem verleugneten väterlichen Erbe, identifizierte er sich manchmal als Sohn der Stadt, indem er sich ihrer charakteristischen lokalen Musikgenres bediente, und dann wieder als Weltbürger, der mitteleuropäischen Modellen nacheiferte.

PEDRO XIMÉNEZ DE ABRIL TIRADO

Divertimento concertante op. 17

FRÜHES 19. JAHRHUNDERT

Beispiele für ausschließlich instrumentale Musik in der spanischen Tradition sind in den Musikarchiven Lateinamerikas eher selten. Die Entdeckung des reichhaltigen Œuvres von Pedro Ximénez de Abril Tirado in den Archiven von Perus und Boliviens war eine Offenbarung. Sein Werkverzeichnis umfasst viele Kompositionen für Soloinstrumente, Streichquartette, Divertimenti und Sinfonien. Eine weitere Überraschung war der Fund einer Abschrift des ersten Satzes eines seiner Werke im Archiv der Franziskaner in Lima, die großzügig bearbeitet, verändert und gekürzt wurde, um den begrenzten Mitteln des Aufführungsortes, einer nicht näher identifizierbaren kleinen, aber wohlhabenden Stadt an der Nordküste, gerecht zu werden. Dieser Fund ist auch deshalb besonders wichtig, da die Originalhandschrift dieses Werks verlorengegangen ist und die Einzelstimmen der Violine und der Oboe, die sich im Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia befinden, es möglich machten, das Werk zu rekonstruieren.

Hier wird eine Bearbeitung von Eusebio Ulfe gespielt, der Sohn eines Friedensrichters in San Pedro de Lloc war und häufig die Rückseite von ausrangierten juristischen Dokumenten benutzte, um Musik für die Stadt zu schreiben. Er schrieb die Urheberschaft des Werks korrekt zu, aber der Titel wurde in Obertura geändert, was die starke Assoziation von Instrumentalwerken mit den einleitenden Sätzen von Opern zeigt.

MELCHOR TAPIA Y ZEGARRA

Misa a Santa Rosa (Auszug)

1817

Diese Messe des Komponisten und Organisten Melchor Tapia (ca. 1755–1818) ist der Heiligen Rosa von Lima (1586–1617) gewidmet, der ersten Heiligen, die in der Neuen Welt geboren und heiliggesprochen wurde. Ihr frommes und selbstkasteiendes Leben kann nur im Zusammenhang mit den mystischen Alumbrados („Erleuchteten“) verstanden werden, die gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Spanien auftauchten und Ende des 17. Jahrhunderts Lima erreichten. Diese religiöse Gruppierung glaubte, dass die Seele durch tiefe Meditation und Hingabe einen Zustand der Gnade erreichen konnte, wodurch eine Verbindung mit dem Göttlichen und ein Verständnis seiner Geheimnisse ermöglicht wurde.

Für die weiblichen alumbradas von Lima könnte die Hingabe an Gott außerhalb eines Klosters als Flucht aus der bedrückenden Sphäre der männlichen Kontrolle verstanden worden sein. Die Heilige Rosa gehörte zu einer Gruppe frommer Frauen, die ähnliche Vorlesungen hielten und ähnliche Praktiken verfolgten, wobei sie auf Anregung einiger derselben Beichtväter Visionen und angebliche Wunder erlebten. Paradoxerweise könnte ihr früher Tod sie davor bewahrt haben, sich zu weit vom katholischen Dogma zu entfernen, im Gegensatz zu ihren Altersgenossinnen, die, anstatt gefeiert zu werden, der Inquisition ausgesetzt waren und gezwungen wurden, sich öffentlich zu widersetzen. Die Heiligsprechung der Heiligen Rosa im Jahre 1671 bedeutete auch eine politische Eingliederung der Kolonien in die christliche Welt, was noch gegen Ende der Kolonialzeit sehr begrüßt wurde, wie die Messe Melchor Tapias, die kurz vor der Unabhängigkeit komponiert wurde, bezeugt.

Et incarnatus est	*Und er ist Fleisch geworden*
de Spiritu Sancto	*durch den Heiligen Geist*
ex Maria Virgine,	*von der Jungfrau Maria,*
et homo factus est.	*und ist Mensch geworden.*
Crucifixus etiam pro nobis	*Er wurde für uns gekreuzigt*
sub Pontio Pilato,	*unter Pontius Pilatus;*
passus et sepultus est,	*litt und wurde begraben.*
et resurrexit tertia die,	*Am dritten Tag ist er auferstanden*
secundum Scripturas,	*wie es in der Schrift steht;*
et ascendit in caelum,	*Er ist aufgefahren in den Himmel*
sedet ad dexteram Patris.	*und sitzt zur Rechten des Vaters.*
Et iterum venturus est cum gloria,	*Und er wird wiederkommen in Herrlichkeit*
iudicare vivos et mortuos,	*um zu richten die Lebenden und die Toten,*
cuius regni non erit finis.	*und seines Reiches wird kein Ende sein.*
Et in Spiritum Sanctum,	*Und (ich glaube an) an den Heiligen Geist,*
Dominum et vivificantem,	*den Herrn und Spender des Lebens,*
qui ex Patre Filioque procedit.	*der von dem Vater und dem Sohn ausgeht,*
Qui cum Patre et Filio simul	*der mit dem Vater und dem Sohn,*
adoratur et conglorificatur:	*angebetet und verherrlicht wird:*
qui locutus est per prophetas.	*Der durch die Propheten gesprochen hat.*
Et unam, sanctam, catholicam	*Und (ich glaube an) eine heilige, katholische*
et apostolicam Ecclesiam.	*und apostolische Kirche.*
Confiteor unum baptisma	*Ich bekenne mich zu einer Taufe*
in remissionem peccatorum.	*zur Vergebung der Sünden.*
Et expecto resurrectionem mortuorum,	*Und ich erwarte die Auferstehung der Toten,*
et vitam venturi saeculi.	*und das Leben in der kommenden Zeit.*
Amen.	*Amen.*

EUSEBIO ULFE

Salve escala de la Gloria

1851

Der Hafen von Pacasmayo, 600 Kilometer nördlich von Lima und 100 Kilometer nördlich von Trujillo gelegen, wurde 1785 gegründet, um den Export des in den nahegelegenen Tälern erzeugten Tabaks nach Chile zu erleichtern. Tabak musste bis dahin auf dem Landweg zum Hafen von Callao in der Nähe von Lima transportiert werden. Dies löste einen wirtschaftlichen Aufschwung aus, von dem vor allem die Grundbesitzerfamilien in der benachbarten Stadt San Pedro de Lloc profitierten.

Es ist immer noch ein Rätsel, wie die in dieser Region produzierte Musik in das Archiv der Franziskaner in Lima gelangte, aber es zeigt deutlich, dass diese Stadt einige Musiker engagieren konnte, die erfahren genug waren, um Musik mit europäischen Instrumenten zu spielen. Es handelte sich primär um Bearbeitungen von Ouvertüren aus Opern und Operetten, die in Lima gespielt wurden, sowie Musik für religiöse Feiern. Musikalische Raffinesse könnte auch ein Mittel gewesen sein, um eine durch wirtschaftliche Mittel erworbene höhere soziale Stellung zu bestätigen. Der Komponist Eusebio Ulfe kopierte und arrangierte nicht nur Musik für die Stadt, sondern komponierte auch einige Originale, wie beispielsweise die hier aufgeführte Hymne *Salve escala de la Gloria*, deren Text für unterschiedliche Adressat:innen hatte: Maria als Schmerzensmutter und den gekreuzigten Christus.

Salve y madre de Jesús
que estando en la cruz sagrada
sus dolores fueron tuyos
según superiores causas.

Salve, afligida princesa
de dolores traspasada
que en la pasión de su hijo
casi os vieron desmayada.

Salve, aurora de dolores
de amarguras tan colmada
que fueron de nuestros vicios
medicina soberana.

Salve, escala de la gloria
que nos das entrada franca
siendo tus grandes dolores
de nuestro dolor la causa.

Gegrüßt seist du, Mutter Jesu
als er am heiligen Kreuz war
waren seine Schmerzen deine,
einer höheren Bestimmung folgend.

Sei gegrüßt, betrübte Prinzessin,
durchbohrt von Schmerzen,
die bei den Leiden ihres Sohnes
fast ohnmächtig wurde.

Sei gegrüßt, Morgenröte der Schmerzen,
der Bitterkeit so voll,
die für unsere Sünden
wertvolle Medizin wurde.

Gegrüßt seist du, Treppe der Herrlichkeit,
die uns freien Eintritt gewährt,
da deine großen Schmerzen
der Grund unseres Kummers sind.

PEDRO GUARRO Y TORRES

Dixit Dominus

SPÄTES 19. JAHRHUNDERT

Die Bewegung des Cäcilianismus entstand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Reaktion auf den Einfluss der Oper in der Kirchenmusik, war aber nur der jüngste Ausdruck einer konservativen kirchenmusikalischen Wende. Die Vertreter des Cäcilianismus plädierten dafür, den Musikstil der Klagelieder und der Polyphonie der Renaissance als ideale Vorbilder für die Kirchenmusik zu nehmen und erklärten die Orgel als das geeignetste Instrument dafür. Anstelle des vorherrschenden romantischen Überschwangs und Individualismus sollte die Musik des Cäcilianismus durch eine Einschränkung und Zurückhaltung die Meditation fördern.

Pater Pedro Guarro (1823–1910) unterbrach in den 1870er Jahren auf mysteriöse Weise seine Karriere als Organist in Katalonien, um den Ozean zu überqueren und in einem Franziskanerkloster in Lima ein Leben in Abgeschiedenheit zu führen. Dort setzte er sein lebenslang erworbenes Wissen unbemerkt von der Außenwelt als Lehrer und Komponist ein. Sein Dixit Dominus (nach dem Psalm 109/110) muss für eine besondere Feier geschrieben oder arrangiert worden sein, da es neben Stimmen und Orgel auch ein kleines Orchester enthält. Die Musikmanuskripte zeigen, wie bei vielen seiner Werke, mehrere Schreiberhände neben seiner eigenen, was auf einen kollektiven Umgang mit diesem Repertoire innerhalb des Klosters hinweist.

Dixit Dominus Domino meo:
Sede a dextris meis,
donec ponam inimicos tuos
scabellum pedum tuorum.

Virgam virtutis tuae emittet
Dominus ex Sion:
dominare in medio
inimicorum tuorum.

Tecum principium in die virtutis tuae
splendoribus sanctorum.
Ex utero ante luciferum genui te.

Juravit Dominus
et non poenitebit eum:
Tu es sacerdos in aeternum
secundum ordinem Melchisedech.

Dominus a dextris tuis,
confregit in die irae suae reges.

Judicabit in nationibus,
Implebit ruinas,
conquassabit capita
in terra multorum.

De torrente in via bibet,
propterea exaltabit caput.

Der Herr sagte zu meinem Herrn:
Setze dich an meine rechte Seite,
bis ich deine Feinde
zu einem Schemel für dich mache.

Der Herr wird dein mächtiges Zepter
von Zion aus ausstrecken.
und du wirst unter deinen Feinden
herrschen.

Wenn du dein Heer aufbietest, wird dir
dein Volk willig folgen in heiligem
Schmuck. Aus dem Schoß der Morgenröte
habe ich dich geboren wie den Tau.

Der Herr hat einen Eid geschworen
und wird ihn nicht zurücknehmen:
Du bist ein Priester für immer
genau wie Melchisedek.

Der Herr ist zu deiner Rechten;
er wird die Könige zermalmen
am Tag seines Zorns.

Er wird die Völker richten,
Leichen aufhäufen;
er wird die Führer
in der ganzen Welt zermalmen.

Aus dem Bach am Wegesrand
wird er trinken;
dann wird er sein Haupt erheben.

JOSÉ BERNARDO ALZEDO

Motete penitencial Nr. 4

MITTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Obwohl José Bernardo Alzedo (1788–1878) schon vor seinem Tod als Autor der peruanischen Nationalhymne zu einem berühmten Komponisten wurde, ist sein musikalisches Schaffen relativ unerforscht geblieben. Nachdem er im Dominikanerkloster in Lima ausgebildet worden war, musste er auf das Priesteramt verzichten, da seine Mutter schwarz war – eine Tatsache, die er in seinem späteren Leben offenbar zu verbergen versuchte. Kurz nach der Ausrufung der Unabhängigkeit trat er als Kapellmeister in die Armee ein und strebte anscheinend nach sozialem Aufstieg. Doch er wurde er aus der Armee entlassen und konnte eine beachtliche musikalische Karriere machen, die ihn bis ins Amt des Kapellmeisters der Kathedrale von Santiago de Chile führte.

Auf der Suche nach Anerkennung in seinem Heimatland versuchte er mehrmals, sich in Lima niederzulassen, wo er jedoch nicht die Mittel fand, um seinen Lebensunterhalt durch seinen Musikberuf zu bestreiten, da er mit den beliebten europäischen Kollegen konkurrieren musste, die einen attraktiven Hauch von Modernität ausstrahlten. Seine jugendliche Sehnsucht nach einem großen sozialen Wandel scheint erloschen zu sein, da er sich mühsam durch dieselben Strukturen hochgearbeitet hat, die ihn unten hielten. Seine Bußmotetten, von denen im Archiv der Biblioteca Nacional de Perú nur die erste und vierte erhalten sind, weisen auf ihren Deckblättern darauf hin, dass sie in separaten Stimmen ohne Partitur geschrieben wurden. Die Stimmung der Reue und der Ausdruck seiner Werke entspricht Alzedos konservativer Vorstellung von frommer Tugend und spiegelt die heraufbeschworene Bescheidenheit wider, mit der er stets über sich selbst in seiner Autobiographie schrieb.

Acabe ya mi penitencia
de borrar para siempre mi pecado
y en este reducirme a nuevo estado
se conozca, Señor, tu gran clemencia.

Rebelde te ofendí
de tu paciencia mil veces me burlé
torpe y osado
mas ya a tus pies
contrito y humillado
aún hallaré contraria la sentencia

Oh, mi Dios
no vacile en su esperanza,
ni vea despreciar
su tierno llanto.

Quien ocurre a un poder que es infinito
suspéndase el rigor de tu venganza
y más se ensalzará tu nombre santo
mientras fue más horrendo mi delito.

Lass meine Buße enden,
um meine Sünde für immer zu tilgen,
und indem du mich
in einen neuen Zustand verwandelst,
lass mich erkennen, Herr,
deine große Barmherzigkeit.

Widerspenstig habe ich dich beleidigt,
deine Geduld habe ich tausendmal
verspottet, töricht und kühn,
aber jetzt zu deinen Füßen,
zerknirscht und gedemütigt,
werde ich noch
dein barmherziges Urteil finden.

Oh, mein Gott, lass meine Hoffnung
nicht schwanken, und verachte nicht
mein zärtliches Weinen.

Wer zu einer unendlichen Macht flieht,
der möge die Härte Deiner Rache
aufheben, und dein heiliger Name
soll umso mehr gepriesen werden,
je abscheulicher mein Verbrechen war.

DANK

Texte:
DANIEL KUDÓ TOVAR

Übersetzungen:
MATTEO NANNI (Begleittexte)
ISOLDE KITTEL-ZERER (Liedtexte)
AMJAD GIRALDO (Liedtexte)

Gestaltung der Poster und Flyer:
LINUS WEILEPP

Dank an das
ARCHIV VON SAN FRANCISCO DE LIMA
für die Rechte an der Cover-Abbildung

Dank an die
PFARREI ST. ANSGAR
und die
KATHOLISCHE AKADEMIE HAMBURG