

ANTONIO LITERES

(1673-1747)

# SACRED CANTATAS FOR ALTO



Carlos Mena | Concerto 1700 | Daniel Pinteño



Carlos Mena, *countertenor*  
Concerto 1700  
Daniel Pinteño, *director*



Ricard Casañ, *trumpet*  
Jacobó Díaz, *oboe*  
Daniel Pinteño, *violin*  
Pablo Prieto, *violin*  
Ester Domingo, *violoncello*  
Ismael Campanero, *violone*  
Pablo Zapico, *theorbo*  
Ignacio Prego, *harpsichord & organ*



Sound engineer: Jesús Trujillo | Artistic supervisor: Bart Vandewege

Edited by Bart Vandewege, Jesús Trujillo & Daniel Pinteño | Producer: Daniel Pinteño

Design: Rosa Tendero | Photos: Jaime Massieu | Organ & harpsichord tuning: Diego Fernández

Edition & transcription: Antoni Pons (Asociación Ars Hispana) | Booklet notes: Antoni Pons

Translation: Maria Bayley (ENG), Olivier Fourés (FRA) and José Julián Lavado Quiles (DEU)

Special thanks to Hiro Kurosaki & José Máximo Leza

Recorded in San Lorenzo de El Escorial, Spain. July 2020

Project supported by a 2019 Leonardo Grant for Researchers and Cultural Creators, BBVA Foundation

ANTONIO LITERES  
(1673-1747)

## SACRED CANTATAS FOR ALTO



*Ya por el horizonte. Cantada al Santísimo con violines, oboe y clarín (1728)*

- |   |       |
|---|-------|
| 1. Recitado: <i>Ya por el horizonte</i>           | 00:50 |
| 2. Aria (Vivo): <i>Suene el alborada</i>          | 07:04 |
| 3. Grave: <i>Ay, que si yo pudiera</i>            | 01:00 |
| 4. Coplas (Airoso): <i>Si a gozar solo aspiro</i> | 00:45 |
| 5. Recitado: <i>Repite, ave canora</i>            | 01:08 |
| 6. Aria (Vivo): <i>De su aplauso en el empleo</i> | 07:16 |

*Si el viento. Cantada al Santísimo con violines y oboe (ca. 1725)*

- |   |       |
|---|-------|
| 7. Recitado: <i>Si el viento busca el ave placentera</i>      | 00:51 |
| 8. Aria (A medio aire): <i>Es el divino centro del hombre</i> | 05:44 |
| 9. Recitado: <i>Por eso ha descendido</i>                     | 00:50 |
| 10. Aria (Vivo): <i>Como alegres placenteros</i>              | 05:09 |

*Cuando a pique, Señor. Cantada al Santísimo con violines (1733)*

- |  |       |
|--|-------|
| 11. Recitado: <i>Cuando a pique, Señor</i>           | 00:53 |
| 12. Aria (Alegre): <i>Va zozobrando la navecilla</i> | 04:44 |
| 13. Recitado: <i>¿Qué tiene que temer?</i>           | 00:56 |
| 14. Aria (Alegre): <i>Llegue ansioso tu cuidado</i>  | 05:53 |

*De aquel fatal bocado. Cantada al Santísimo con violines y oboe (1730)*

- |   |       |
|---|-------|
| 15. Recitado: <i>De aquel fatal bocado</i>          | 00:45 |
| 16. Aria (Amorosa): <i>Pan de llanto y de dolor</i> | 05:17 |
| 17. Recitado: <i>Tanto transforma al hombre</i>     | 00:30 |
| 18. Aria (Vivo): <i>Elévate a ese velo</i>          | 05:43 |



Carlos Mena

“*Don Antonio Literes, compositor de primer orden, y acaso el único que ha sabido juntar toda la majestad y dulzura de la música antigua con el bullicio de la moderna.*”

*Benito Jerónimo Feijoo, Teatro crítico universal (1726)*



Con estas palabras hacía referencia el Padre Feijoo a uno de los compositores españoles más importantes del siglo XVIII: Antonio Literes y Carrión. Nacido en 1673 en la localidad mallorquina de Artá, Literes se trasladó hacia 1686 a Madrid, donde ingresó en el Real Colegio de Niños Cantores, institución en la que llegó a ejercer como maestro de música interino entre 1692 y 1694. En 1693 fue nombrado «músico de violón» de la Real Capilla, cargo que ocupó hasta su muerte en 1747. A partir de 1709, tres años después de que el maestro Sebastián Durón se exiliara a Francia, se encomendó a Antonio Literes y a José de Torres la composición de música para la Real Capilla, una labor que continuó realizando Literes tras el ascenso de Torres en 1720 al magisterio de dicha institución.

El proceso de recuperación de la obra musical de Antonio Literes es relativamente reciente. El recitado y aria «Confiado jilguerillo - Si de rama en rama» de la zarzuela *Acís y Galatea* (1708), editada por primera vez a finales del siglo XIX por Felipe Pedrell (1841-1922), pasó a formar parte de varias antologías de música española a lo largo del siglo XX. El nombre de Literes era ya, por tanto, conocido dentro del ámbito lírico español. Esto sirvió como punto de partida para la recuperación de la obra de Antonio Literes,

centrada a partir de los años 90 del siglo pasado en su música escénica, que comprende la mencionada zarzuela *Acís y Galatea*, la zarzuela *Júpiter y Semele* (ca. 1713), la comedia mitológica *Júpiter y Danae* (1700) y la *Ópera armónica al estilo italiano* (ca. 1710), conocida actualmente con el título de *Los elementos*. Sin embargo, tras la grabación de estas obras y de una pequeña selección de su música sacra, la recuperación de la obra de Literes quedó en un punto muerto.

Las composiciones sacras de Antonio Literes, menos conocidas pero de un nivel comparable a la de su producción escénica, se conservan principalmente en Madrid, San Lorenzo de El Escorial, Toledo y Guatemala. Precisamente al conjunto de obras conservadas en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, que custodia los fondos musicales de la catedral, pertenecen las cuatro cantadas al Santísimo para alto de Literes grabadas en este disco. Es probable que estas obras estuvieran destinadas en su origen a la función de «las cuarenta horas» que se celebraba en la Real Capilla. Esta ceremonia consistía en la exposición del Santísimo una vez al mes durante cuarenta horas, que representaban, según San Agustín, el tiempo que transcurrió entre la muerte y la resurrección de Jesucristo. Durante la adoración de la Hostia consagrada se interpretaban diversos villancicos, cantadas y piezas instrumentales.

Poniendo la obra de Literes en perspectiva, esto es, comparando sus primeras obras, más cercanas a la práctica musical hispana del siglo XVII, con sus obras más tardías –como son las presentes cantadas–, observamos una clara evolución en su forma de componer. De Literes sorprende su excepcional capacidad para asimilar el estilo compositivo de otros países, en particular el francés y el italiano,

que empezaban a imponerse en el mundo hispánico. Si rastreamos los puestos que ocupó a lo largo de su carrera, podemos hacernos una idea de las fuentes musicales de las que pudo beber el compositor mallorquín. Como «violón» principal, Lliteres debía asistir a las comedias y demás festejos palaciegos, a los que ponían música, además del propio Lliteres, nombres bien conocidos como Sebastián Durón, Juan de Navas o José de Torres. Por otra parte, la llegada a la corte de Madrid de músicos y compositores de procedencia italiana era constante. Entre ellos cabe destacar figuras tan importantes como Jaime Facco, Antonio Duni, Felipe Falconi, Francisco Corradini, Francisco Corselli o Juan Bautista Mele. Sabemos, además, que Lliteres formó parte del conjunto de músicos que participaban en las comedias que representaban los Trufaldines, una compañía de actores italianos pertenecientes a la llamada *Commedia dell'arte* que contrató Felipe V en 1702. Por otra parte, la vinculación de Antonio Lliteres con distintas casas de la alta nobleza madrileña, como los duques de Osuna o los duques de Medina Sidonia, aficionados a la música italiana, debió de propiciar también su acceso a música extranjera.

Sin embargo, en la obra de Lliteres se aprecia, más que en ningún otro compositor cortesano de la época, la influencia de la música francesa, que podemos observar en algunas de sus melodías en compás ternario, inspiradas en los minués franceses, que gozaron de gran popularidad en la corte madrileña. Hay que decir que la música francesa ya estaba presente en Madrid en la segunda mitad del siglo XVII. Sabemos, por ejemplo, del aprecio que la primera esposa del rey Carlos II, María Luisa de Orleans, tenía por la música de su tierra natal, puesto que llegó a contratar a un conjunto de músicos franceses para la corte. El cambio de dinastía producido en 1701 tras la muerte del último Habsburgo y la consecuente subida al trono de Felipe V

de Borbón, nieto del rey Luis XIV de Francia, propició, al menos en un principio, el auge de la música francesa en la corte de Madrid, música que tanto Lliteres como Durón y Torres trataron de imitar con el objetivo de agradar al nuevo monarca. Otro hecho importante fue la contratación en 1701 del compositor francés Henry Desmarest, que pasó a dirigir la Dancería de la Reina, donde tocaba el propio Lliteres. Aunque dicha institución se disolvió en 1702, Desmarest continuó liderando a un conjunto de músicos franceses que habían sido enviados a Madrid tras la boda de Felipe V con María Luisa Gabriela de Saboya en Cataluña, creándose para él el título de «Maestro de la música francesa». Sin embargo, los gastos que ocasionó la llamada Guerra de Sucesión (1701-1714) abocaron a la desintegración de este conjunto de músicos en 1703. Por su parte, Desmarest terminaría por abandonar definitivamente la corte de Madrid en diciembre de 1706.

La faceta compositiva de Lliteres fue muy estimada ya en vida del músico mallorquín. El Padre Feijoo, en un conocido ensayo recogido en el primer tomo de su *Teatro crítico universal* (1726), destacó la forma en que Lliteres asimilaba las nuevas modas musicales, sin renunciar a la tradición musical hispana del XVII, afirmando que:

*...en el manejo de los puntos accidentales es peculiar, pues casi siempre que los introduce dan una energía a la música correspondiente al significado de la letra, que arrebató. Esto pide ciencia y numen, pero mucho más numen que ciencia.*

Aunque ciertamente Lliteres fue cambiando su forma de componer a lo largo de los años, su particular destreza en la elaboración de bellísimas melodías se mantuvo constante en toda su producción. No en vano el Padre Feijoo llegó a afirmar lo siguiente:

*...no puedo excusarme de hacer segunda vez memoria del suavisimo Lliteres, compositor verdaderamente de numen original, pues en todas sus obras resplandece un carácter de dulzura elevada, propia de su genio.*

La música sacra de Lliteres no solo sonó en espacios como la Real Capilla o los reales monasterios de Madrid, sino que se difundió por toda la Monarquía Hispánica, tanto en la Península Ibérica como en los territorios americanos. Es precisamente en la catedral de Guatemala, en cuyo archivo se ha conservado gran parte de la obra de Lliteres, donde tenemos documentadas las últimas interpretaciones de su música sacra, algunas de ellas fechadas en las últimas décadas del siglo XVIII.

Siguiendo una tradición conceptista bien asentada en la literatura sacra española del Siglo de Oro, los textos de las cantadas de Lliteres descansan en la técnica alegórica que identifica a Cristo, al creyente y a la salvación con diversos objetos y escenas. La maestría del compositor se manifiesta en cómo traduce musicalmente las diversas imágenes y afectos a los que se alude en los poemas.

El bucolismo es uno de los temas recurrentes en las cantadas sacras de la época, hecho que se relaciona con las cantadas humanas de temática arcádica que se compusieron a principios del siglo XVIII. Así, en la cantada *Ya por el horizonte* (1728) el texto alude a las aves que festejan el Santísimo Sacramento –aquí simbolizado por el Sol–, comparando su canto matutino con el clarín anunciador del día, un instrumento que se asocia también a la alegoría de la Fama. En la última aria Lliteres opta por una música de carácter marcial, en consonancia con el tono bélico de los versos «suene a lid, suene a combate». Esta cantada sigue todavía el esquema habitual de la cantada

hispánica de las primeras décadas del siglo XVIII, combinando secciones de recitados y arias con otras de tradición hispana, como son las coplas y los graves.

La cantada *Si el viento* (ca. 1725) es la única de las cuatro obras que no está fechada en la fuente. Sin embargo, la forma de cadenciar empleada en los recitados permite proponer una fecha cercana a la de la cantada *Ya por el horizonte* (1728). En este caso, el texto hace alusión al hombre ferviente que anhela el amor de Dios. Las referencias al pecado original, según la conocida escena del Génesis de la serpiente y el fruto prohibido, son frecuentes en los poemas de los villancicos y cantadas sacras. Un ejemplo de esto lo encontramos en la cantada *De aquel fatal bocado* (1730), donde se presenta al Pan consagrado como vía de salvación para el hombre penitente.

La cantada *Cuando a pique, Señor* fue compuesta en 1733, un año antes del fatídico incendio que asoló el Real Alcázar de Madrid. Se trata de la cantada más tardía que conservamos de Antonio Lliteres. En ella se nos presenta una nave luchando por sobrevivir a la tormenta, imagen que simboliza al creyente guiado por la gracia de Dios en medio de la tentación del pecado. El estado agitado del creyente queda de manifiesto en los motivos rápidos y nerviosos de los instrumentos, destacando un virtuosístico solo de violín en la segunda aria.

Antoni Pons Seguí



Daniel Pinteño

[ENG]

“*Don Antonio Literes, a most exquisite composer, and perhaps the only one who has managed to combine all the majesty and sweetness of old music with the bustle of the modern.*”

*Benito Jerónimo Feijoo, Teatro crítico universal (1726)*



These were the words used by Friar Feijoo to refer to one of the most important Spanish composers of the 18th-century: Antonio Literes y Carrión. Born in 1673 in Artá (Majorca, Spain), Literes moved to Madrid in 1686 and entered the Real Colegio de Niños Cantores, where he was an interim music teacher from 1692 to 1694. In 1693, he became «músico de violón» (cellist) of the *Real Capilla* (the Royal Chapel), a position he held until his death in 1747. From 1709 on, António Literes and José de Torres were entrusted with the composition of music for the Real Capilla, a task that Literes kept carrying out after Torres's promotion to professor of that institution in 1720.

Only relatively recently did Antonio Literes's work start to be recovered. The recitative and aria «Confiado jilguerillo – Si de rama en rama» from the zarzuela *Acis y Galatea* (1708), first published in the late 19th-century by Felipe Pedrell (1841-1922), became part of several Spanish music anthologies throughout the 20th-century. Literes's name was, thus, already known within the opera singing world. This served as a starting point for the recovery of Antonio Literes's work, focused since the 90s of the last century on his theater music, which includes the afore-

mentioned zarzuela *Acis y Galatea*, the zarzuela *Júpiter y Semele* (ca. 1713), the mythological comedy *Júpiter y Danae* (1700) and the *Ópera armónica al estilo italiano* (ca. 1710), currently known as *Los elementos*. However, after the recording of these works and a small selection of his sacred music, the recovery of Literes's work was at a standstill.

The sacred works of Antonio Literes, less known but of a quality comparable to that of his theater music, can be mainly found in Madrid, San Lorenzo de El Escorial, Toledo, and Guatemala. The four cantatas for alto to the Blessed Sacrament recorded in the present album belong to the Historical Archive of the Archdiocese of Guatemala, which holds the cathedral's music collections. Likely, these works were originally meant to be performed at the "forty hours" devotion that was held in the Real Capilla. This ceremony consisted of the exposition of the Blessed Sacrament once a month for forty hours, which represented, according to Saint Augustine, the time that elapsed between the death and resurrection of Jesus Christ. During the devotion of the consecrated host, several villancicos, cantatas and instrumental works were performed.

Putting Literes's work in perspective, as in comparing his first works, closer to the Spanish musical practice of the 17th-century, with his later works – such as the here recorded cantatas –, one can see a clear evolution in his manner of composing. Literes stands out for his exceptional ability to assimilate the composing styles of other countries, especially those of France and Italy, which started to prevail in the Hispanic world. Tracing the positions he held throughout his career, one can have an idea of the musical sources that the Majorcan composer could have drawn inspiration from. As first «violón» (cello), Literes

was expected to attend comedies and other celebrations at the palace, for which music was written not only by Literes but by other famous composers such as Sebastián Durón, Juan de Navas and José de Torres. On the other hand, the arrival of Italian musicians and composers to the Madrid court was constant. Among them, we must highlight names such as Jaime Facco, Antonio Duni, Felipe Falconi, Francisco Corradini, Francisco Corselli and Juan Bautista Mele. We also know that Literes was part of the group of musicians that took part in the comedies presented by the *Trufaldines*, a company of Italian actors that belonged to the so-called *Commedia dell'arte* hired by Philip V in 1702. Literes's connection to several high nobility Madrid houses, such as the dukes of Osuna or the dukes of Medina Sidonia, Italian music enthusiasts, must have also helped his access to foreign music.

However, in Literes's work, one can appreciate, more than in the works of other court composers of the time, the influence of French music, which can be observed in some of his melodies in triple time, based on the French minuet, which was a very popular genre in the Madrid court. It must be said that French music was already present in Madrid during the second half of the 17th-century. We know, for example, that king Charles II's wife, Marie Louise d'Orléans, favored the music of her home country, as she even hired a group of French musicians for the court. The dynastic change that took place in 1701, after the death of the last Hapsburg and the ascension to the throne of Philip V of Bourbon, grandson of Louis XIV of France, led, at least initially, to the rise of French music in the Madrid court, music that Literes, as well as Durón and Torres, tried to imitate to please the new monarch. Another important element was the hiring of the French composer Henry Desmarest in 1701, who became the di-

rector of the *Danceria de la Reina* (the queen's dance), where Literes himself performed. Although this institution ended in 1702, Desmarest kept directing a group of French musicians that had been sent to Madrid after the wedding of Philip V to María Luisa Gabriela of Savoy in Catalonia, and the title *Maestro de la música francesa* (maestro of French music) was created for him. Nonetheless, the expenses that the so-called War of Succession (1701-1714) created led to the dissolution of this group of musicians in 1703. Desmarest would finally abandon the Madrid court in December 1706.

Literes was praised as a composer already in his lifetime. In a well-known essay collected in the first volume of Friar Feijoo's *Teatro crítico universal* (1726), the author highlighted how Literes assimilated new musical trends without renouncing to 17th-century Spanish traditions, stating that:

*...he is unique in the handling of accidentals, since every time he adds them they give the music an energy equivalent to the meaning of the lyrics, which is captivating. This calls for knowledge and skill, but much more skill than knowledge.*

Although Literes certainly changed his way of composing over the years, his great skill in the composition of beautiful melodies remained constant throughout his work. It is not by chance that Friar Feijoo said that:

*...I cannot refrain from mentioning the great Literes for the second time, a composer of truly uncommon skill, as in all his works shines a sense of refined sweetness, characteristic of his genius.*

Literes's sacred music was performed not only in places like the Real Capilla or the royal monasteries in Madrid,

but also spread throughout the whole Hispanic Monarchy, both in the Iberian Peninsula and in the American territories. It is precisely in the cathedral of Guatemala, in whose archive a great part of Literes's work is preserved, that we find documented the last performances of his sacred music, some of them dated in the last decades of the 18th-century.

Following a well-established conceptual tradition rooted in the sacred Spanish literature of the Golden Age, the texts of Literes's cantatas are based on the allegorical technique that identifies Christ, the believer, and salvation with different objects and scenes. The composer's mastery can be seen in the way he translates musically the various images and affects alluded to in the poems.

Bucolic themes were recurring in sacred cantatas of the time, a fact that is related to the arcadian themed *cantatas humanas* composed in the early 18th-century. As such, in the cantata *Ya por el horizonte* (1728), the text alludes to birds that celebrate the Blessed Sacrament – symbolized by the sun –, comparing their morning song to the trumpet that announces the day, an instrument that is also associated to the allegory of Fame. In the last aria, Literes chooses to write music with a martial nature, fitting with the warlike tone of the verses «suena a lid, suena a combates» (may it sound like a fight, like combat). This cantata still follows the usual form of the Spanish cantata of the first decades of the 18th-century, combining recitative and aria sections with other typically Spanish ones, such as the coplas and the graves.

Of the four cantatas in the source, *Si el viento* (ca. 1725) is the only undated one. However, the types of cadences used in the recitatives allow us to suggest a date close to

that of *Ya por el horizonte* (1728). In this piece, the text refers to the devout man who longs for God's love. The references to the original sin, following the well-known Genesis scene of the serpent and the forbidden fruit, are frequent in the poems of villancicos and sacred cantatas. An example can be found in the cantata *De aquel fatal bocado* (1730), where the consecrated Bread is presented as a path to salvation for the penitent man.

The cantata *Cuando a pique, Señor* was composed in 1733, one year before the devastating fire that engulfed the Real Alcázar of Madrid. It is the latest cantata by Antonio Literes preserved until our days. It presents a ship struggling to survive a storm, an image that symbolizes the believer who is guided by God amid the temptation of sin. The frenzied condition of the believer is shown through quick and nervous motifs in the instruments, with a virtuoso violin solo in the second aria.

Antoni Pons Seguí  
Translation: Maria Bayley



Ricard Casañ

[FRA]

“ Don Antonio Literes, espagnol et compositeur de premier ordre, peut-être même le seul qui a su marier la majesté et la douceur de la musique ancienne avec le bruit tumultueux de la nouvelle. ”

Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal* (1726)



C'est avec ces mots que le Père Feijoo faisait référence à l'un des compositeurs espagnols les plus importants du XVIII<sup>e</sup> siècle : Antonio Literes y Carrión. Né en 1673 à Artá (Majorque), Literes part à Madrid vers 1686, où il intégra le Collège des *Niños Cantorcicos* (Petits Chanteurs), institution dans laquelle il travailla comme maître de musique auxiliaire entre 1692 et 1694. En 1693, il fut nommé *músico de violón* (violoncelliste) de la Chapelle Royale de Madrid, charge qu'il occupa jusqu'à sa mort en 1747. À partir de 1709, trois ans après que le maître Sebastián Durón s'était exilé en France, on commanda à Antonio Literes et José de Torres des compositions de musique pour la Chapelle Royale, un travail que Literes poursuivit après que Torres fut nommé maître de cette institution en 1720.

La récupération de la musique d'Antonio Literes est assez récente. Le récitatif et air *Confiado jilguerillo - Si de rama en rama* de la zarzuela *Acis y Galatea* (1708), édité pour la première fois à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par Felipe Pedrell (1841-1922), fut intégré dans plusieurs anthologies de musique espagnole pendant le XX<sup>e</sup> siècle. Le nom de Literes était donc déjà connu dans le domaine lyrique

espagnol. Ceci fut le point de départ de la récupération d'Antonio Literes, centrée, à partir des années 90 du dernier siècle, sur sa musique scénique, qui comprend la zarzuela déjà mentionnée *Acis y Galatea*, la zarzuela *Júpiter y Semele* (ca. 1713), la comédie mythologique *Júpiter y Danae* (1700) et la *Ópera armónica al estilo italiano* (ca. 1710), actuellement connue au travers du titre *Los elementos*. Toutefois, après l'enregistrement de ces œuvres et d'une petite sélection de sa musique sacrée, la récupération de son œuvre resta au point mort.

Les compositions sacrées d'Antonio Literes, moins connues mais d'une qualité comparable à celle de sa production scénique, se conservent principalement à Madrid, San Lorenzo de El Escorial, Toledo et Guatemala. C'est justement parmi l'ensemble des œuvres conservées dans l'Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, qui préserve les fonds musicaux de la cathédrale, que l'on trouve les quatre cantates au Très-Saint-Sacrement pour alto de Literes enregistrées sur ce disque. Il est probable que ces œuvres furent destinées à l'origine pour la cérémonie des Quarante-Heures qui se célébrait dans la Chapelle Royale. Cette cérémonie consistait dans l'exposition du Saint-Sacrement une fois par mois pendant quarante heures, qui représentaient, selon Saint-Augustin, le temps passé entre la mort et la résurrection de Jésus. Pendant l'adoration de l'Hostie consacrée on interprétait divers *villancicos*, cantates et pièces instrumentales.

Si on met en perspective l'œuvre de Literes, c'est à dire en comparant ses premières compositions, plus proches de la pratique musicale hispanique du XVII<sup>e</sup> siècle, avec ses œuvres plus tardives –comme les présentes cantates–, nous observons une claire évolution dans sa façon de composer. On est surpris de l'exceptionnelle capacité de

Literes à assimiler les styles de compositions d'autres pays, en particulier le français et l'italien, qui commençaient à s'imposer dans le monde hispanique. En passant en revue les postes qu'il occupa au long de sa carrière, on peut se faire une idée des sources musicales qui purent inspirer le compositeur majorquin. En tant que *violón* (violoncelle) principal, Literes devait assister aux comédies et autres festivités de palais, mis en musique, en plus du propre Literes par des noms bien connus comme Sebastián Durón, Juan de Navas ou José de Torres. D'autre part, l'arrivée à la cour de musiciens et compositeurs de provenance italienne était constante. Entre eux il faut distinguer des figures aussi importantes que Jaime Facco, Antonio Duni, Felipe Falconi, Francisco Corradini, Francisco Corselli ou Juan Bautista Mele. Nous savons, de plus, que Literes fit partie de l'ensemble de musiciens qui participaient dans les comédies que représentaient les *Trufaldines*, une compagnie d'acteurs italiens appartenant à la *Commedia dell'arte* que Philippe V engagea en 1702. D'autre part, les liens qu'entretenait Antonio Literes avec différentes maisons de la haute noblesse madrilène, comme les ducs d'Osuna ou les ducs de Medina Sidonia, amateurs de musique italienne, a dû l'aider à être en contact avec la musique étrangère.

Toutefois, dans l'œuvre de Literes, on apprécie, bien plus que chez les autres compositeurs courtois de l'époque, l'influence de la musique française ; on l'observe notamment dans certaines de ses mélodies de mesure ternaire, inspirées par les menuets français, qui jouissaient d'une grande popularité dans la cour madrilène. Il faut dire que la musique française était déjà présente à Madrid dès la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. On sait, par exemple, combien la première épouse du roi Charles II d'Espagne, Marie Louise d'Orléans, appréciait la musique de sa terre natale au point d'engager un ensemble de musiciens français à

la cour. Le changement de dynastie en 1701, conséquence de la mort du dernier Habsbourg et de l'arrivée au trône de Philippe V de Bourbon, petit-fils de Louis XIV, provoqua, au moins au début, le pinacle de la musique française dans la cour de Madrid, musique que Literes mais aussi Durón et Torres essayèrent d'imiter avec l'objectif de plaire au nouveau monarque. Un autre point important fut l'engagement en 1701 du compositeur français Henry Desmarest, qui vint diriger la *Danceria* de la Reine, où jouait Literes. Même si cette institution fut dissoute en 1702, Desmarest continua à diriger un ensemble de musiciens français qui avaient été envoyés à Madrid pour le mariage de Philippe V avec Marie-Louise-Gabrielle de Savoie en Catalogne, ce qui fut l'occasion de créer pour lui le titre de *Maestro de la música francesa* (Maître de la musique française). Toutefois, les coûts que généra la Guerre de Succession (1701-1714), obligèrent à démanteler l'ensemble en 1703. De son côté, Desmarest finit par abandonner définitivement la cour de Madrid en Décembre 1706.

Literes fut très apprécié comme compositeur déjà pendant sa vie. Le Père Feijoo, dans un fameux essai inclus dans le premier tome de son Théâtre critique universel (1726), soulignait la façon avec laquelle Literes assimilait les nouvelles modes musicales, sans renoncer à la tradition musicale hispanique du XVIII<sup>e</sup> siècle :

*...Il est surtout admirable dans la distribution des points accidentels. Presque toutes les fois qu'il s'en fert, il donne à la musique une énergie convenable à la signification des paroles, et qui ravit. Il faut pour cela de la science et du goût, mais beaucoup plus l'un que d'autre.*

Bien que Literes ait évolué dans sa façon de composer au cours du temps, son habileté pour élaborer de magnifiques

mélodies fut constante dans toute sa production. Ce n'est pas par hasard que le Père Feijoo arriva à affirmer ceci :

*...De ce nombre est le fameux Literes, dont je ne puis m'empêcher de faire une seconde mention, compositeur d'une imagination vraiment singulière, puisqu'on voit briller dans tous ses ouvrages, un caractère de douceur élevée, propre à son génie.*

La musique sacrée de Literes n'a pas seulement résonné dans des endroits comme la Chapelle Royale ou les monastères royaux de Madrid, elle s'est propagée par toute la Monarchie hispanique, autant sur la péninsule ibérique que sur les territoires américains. C'est justement de la cathédrale de Guatemala, dont l'archive comprend une grande partie de l'œuvre de Literes, que nous connaissons les derniers témoignages d'interprétations de sa musique sacrée, certains d'entre eux datés des dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle. Suivant une tradition conceptuelle bien ancrée dans la littérature sacrée espagnole du Siècle d'Or, les textes des cantates de Literes reposent sur la technique allégorique qui identifie le Christ, le croyant et le salut avec diverses scènes et objets. La maîtrise du compositeur transparait à sa façon de traduire musicalement les diverses images et affects présentés dans les poèmes.

Le « bucolisme » est un des thèmes récurrent dans les cantates sacrées de l'époque, tendance que l'on retrouve dans les cantates humaines arcadiennes composées au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, dans la cantate *Ya por el horizonte* (1728) le texte fait allusion aux oiseaux qui fêtent le Saint Sacre –ici symbolisé par le soleil–, en comparant leur chant matinal avec la trompette annonçant la journée, un instrument que l'on associe aussi à l'allégorie de la Renommée. Dans le dernier air, Literes opte pour une musique de caractère martial, en accord avec le ton belliqueux des vers

« *suene a lid, suene a combate* » (sonne à lutte, sonne à combat). Cette cantate suit encore le schéma habituel de la cantate hispanique des premières décades du XVIII<sup>e</sup> siècle, combinant sections de récitatifs et airs avec d'autres de tradition hispanique, somme les coplas et les graves.

La cantate *Si el viento* (ca. 1725) est la seule des quatre œuvres dont la source n'est pas datée. La façon de construire les cadences dans les récitatifs permet néanmoins de proposer une date proche à celle de la cantate *Ya por el horizonte* (1728). Ici, le texte fait allusion à l'homme fervent qui aspire à l'amour de Dieu. Les références au péché original, d'après la célèbre scène de la Génèse du serpent et du fruit interdit, sont fréquentes dans les poèmes des *villancicos* et cantates sacrées. Nous en trouvons un exemple dans la cantate *De aquel fatal bocado* (1730), où l'on présente le Pain consacré comme moyen de salut pour l'homme pénitent.

La cantate *Cuando a pique, Señor* fut composée en 1733, une année avant le fatidique incendie qui dévasta le Real Alcazar de Madrid. Il s'agit de la cantate la plus tardive que nous conservons d'Antonio Literes. On nous y présente une embarcation luttant pour survivre à la tourmente, image qui symbolise au croyant guidé par la grâce de Dieu au milieu de la tentation du péché. L'état agité du croyant est manifeste dans les motifs rapides et nerveux des instruments, le second air utilise un solo virtuose de violon.

Antoni Pons Seguí  
Traduction : Olivier Fourès





Pablo Zapico, Jacobo Díaz, Ignacio Prego, Ester Domingo, Daniel Pinteño, Pablo Prieto, Carlos Mena, Ismael Campanero et Ricard Casañ

“Herr Antonio LITERES, Komponist ersten Ranges, und vielleicht der einzige, dem es gelungen ist, die ganze Majestät und Süße der alten Musik mit der Hektik der modernen zu verbinden.”

Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal* (1726)



Mit diesen Worten bezieht sich Feijoo auf einen der wichtigsten spanischen Komponisten des 18. Jahrhunderts: Antonio Literes y Carrión. Literes wurde im Jahr 1673 in Artá (Mallorca) geboren und ließ sich um 1686 in Madrid nieder, wo er in den *Real Colegio de Niños Cantores* (Königliche Schule für Sängerknaben) eintrat, an dem er noch zwischen 1692 und 1694 als stellvertretender Kapellmeister tätig war. Im Jahr 1693 wurde er zum Cellisten der *Real Capilla* (Hofkapelle) ernannt, dessen Amt er bis zu seinem Tod im Jahr 1747 bekleidete. Ab dem Jahre 1709, drei Jahre nachdem der Meister Sebastián Durón ins Exil nach Frankreich ging, wurden Antonio Literes und José de Torres mit der Aufgabe beauftragt, Musik für die *Real Capilla* zu komponieren. Diese Arbeit wurde von Literes fortgeführt, nachdem Torres im Jahr 1720 zum Kapellmeister dieser Institution befördert wurde.

Der Prozess der Wiederherstellung der Werke Literes ist relativ neu. Das Rezitativ und die Arie „Confiado jilguerrillo – Si de rama en rama“ aus der *Zarzuela Acis und Galatea* (1708) wurde zum ersten Mal gegen Ende des 19. Jahrhunderts von Felipe Pedrell (1841–1922) herausgegeben und im Laufe des 20. Jahrhunderts Teil mehrerer Anthologien der spanischen Musik. Der Name Literes war

also bereits im Bereich der spanischen Lyrik bekannt. Dies diente als Ausgangspunkt für die Wiederherstellung der Werke Antonio Literes, die ab den 1990er Jahren auf seine Bühnenmusik beschränkt war, darunter die bereits erwähnte *Zarzuela Acis y Galatea*, die *Zarzuela Júpiter y Semele* (ca. 1713), die mythologische Komödie *Júpiter y Danae* (1700) und die *Ópera armónica al estilo italiano* (ca. 1710), die heute unter dem Namen *Los elementos* bekannt ist. Nach der Aufnahme dieser Werke und einer kleinen Auswahl seiner geistlichen Musik kam die Wiederherstellung der Werke Literes jedoch zum Stillstand.

Die geistlichen Kompositionen Antonio Literes, die weniger bekannt sind, aber ein mit seiner Bühnenproduktion vergleichbares Niveau haben, sind hauptsächlich in Madrid, San Lorenzo de El Escorial, Toledo und Guatemala erhalten. Zu den Werken, die im *Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala* (Historischen Archiv der Erzdiözese Guatemala) aufbewahrt werden, in dem auch die musikalischen Sammlungen der Kathedrale verwahrt werden, gehören Literes vier Kantaten zum Heiligen Sakrament für Alt, die in dieser CD aufgenommen wurden. Es ist wahrscheinlich, dass diese Werke ursprünglich für das Fest der „cuarenta horas“ (vierzig Stunden) in der *Capilla Real* gedacht waren. Diese Feierlichkeit bestand in der Aussetzung des Allerheiligsten Sakraments einmal im Monat für vierzig Stunden, die nach dem Heiligen Augustinus die Zeit darstellte, die zwischen dem Tod und der Auferstehung Jesu Christi verging. Während der Anbetung der geweihten Hostie wurden verschiedene *Villancicos*, Kantaten und Instrumentalstücke vorgetragen.

In der Rückschau lässt sich eine deutliche Entwicklung seiner Kompositionsweise beobachten, indem man sei-

ne frühen Werke, die der hispanischen Musikpraxis des 17. Jahrhunderts näher standen, mit seinen späteren Werken – wie den vorliegenden Kantaten – vergleicht. Bei Literes überrascht seine außergewöhnliche Fähigkeit, sich dem Kompositionsstil anderer Länder, insbesondere Frankreichs und Italiens, der sich in der hispanischen Welt durchzusetzen begann, anzugleichen. Wenn wir die Posten zurückverfolgen, die er während seiner gesamten Karriere innehatte, können wir uns ein Bild davon machen, aus welchen musikalischen Quellen der mallorquinische Komponist schöpfen konnte. Als Hauptcellist musste Literes an den Komödien und anderen Palastfestlichkeiten teilnehmen, die neben Literes selbst von bekannten Komponisten wie Sebastián Durón, Juan de Navas oder José de Torres vertont wurden. Auf der anderen Seite kamen ständig Musiker und Komponisten italienischer Herkunft am Hof von Madrid an. Unter ihnen sind wichtige Persönlichkeiten wie Jaime Facco, Antonio Duni, Felipe Falconi, Francisco Corradini, Francisco Corcelli oder Juan Bautista Mele zu nennen. Wir wissen auch, dass Literes zu der Gruppe von Musikern gehörte, die an den Komödien der *Trufaldines* teilnahmen, eines Ensembles italienischer Schauspieler, das zur so genannten *Commedia dell'arte* gehörte und welches 1702 von Philipp V. engagiert wurde. Andererseits haben sicherlich auch die Verbindungen Antonio Literes zu verschiedenen Häusern des Madrider Hochadels, wie den Herzögen von Osuna oder den Herzögen von Medina Sidonia, die der italienischen Musik zugetan waren, für einen verstärkten Zugang zur ausländischen Musik gesorgt.

Bei Literes können wir jedoch, mehr als bei jedem anderen Hofkomponisten dieser Zeit, den Einfluss der französischen Musik beobachten: Dieser zeigt sich anhand seiner Melodien im Dreiertakt – Einfluss des französischen Menuetts,

das sich am Hof von Madrid großer Beliebtheit erfreute. Es muss auch gesagt werden, dass die französische Musik bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Madrid präsent war. Wir wissen zum Beispiel von der Wertschätzung, welche die erste Gemahlin von König Karl II., Maria Luisa de Orléans, für die Musik ihres Heimatlandes hatte, sodass sie sogar eine Gruppe französischer Musiker für den Hof engagierte. Der Dynastiewechsel im Jahr 1701 nach dem Tod des letzten Habsburgers und die damit verbundene Thronbesteigung Philipps V. von Bourbon, des Enkels von König Ludwig XIV. von Frankreich, führte zumindest anfangs zum Aufstieg der französischen Musik am Hof von Madrid. Sowohl Literes als auch Durón y Torres versuchten, diese Musik zu imitieren, um dem neuen Monarchen zu gefallen. Ein weiteres wichtiges Ereignis war die Anstellung des französischen Komponisten Henry Desmarest im Jahr 1701, der später die Leitung der *Danceria de la Reina* übernahm, in der Literes selbst spielte. Obwohl diese Institution 1702 aufgelöst wurde, leitete Desmarest weiterhin eine Gruppe französischer Musiker, die nach der Heirat Philipps V. mit Maria Luisa Gabriela de Saboya in Katalonien nach Madrid geschickt worden waren, und schuf für ihn den Titel „Meister der französischen Musik“. Die durch den sogenannten Erbfolgekrieg (1701–1714) verursachten Kosten führten jedoch 1703 zur Auflösung dieser Musikergruppe. Desmarest seinerseits würde im Dezember 1706 den Hof von Madrid endgültig verlassen.

Die Kompositionen Literes waren bereits zu Lebzeiten des mallorquinischen Musikers hoch angesehen. Feijoo hat im ersten Band des *Teatro Crítico Universal* (1726) die Art und Weise hervorgehoben, in der Literes die neuen musikalischen Moden aufnahm, ohne die hispanische Musiktradition des 17. Jahrhunderts aufzugeben, in dem er behauptete:

...Er ist einzigartig in der Handhabung der Chromatik, indem er anhand derer der Musik eine Energie verleiht, die der Bedeutung des Textes gerecht wird. Dazu ist es notwendig, die Regeln der Musikkunst zu kennen, aber auch der Phantasie freien Lauf zu lassen, denn Phantasie und Vorstellungskraft taugen mehr als die bloße Beherrschung der Regeln.

Obwohl LITERES seine Art des Komponierens im Laufe der Jahre sicherlich verändert hat, blieb seine besondere Fähigkeit, schöne Melodien zu schaffen, während seiner gesamten Produktion konstant. Nicht umsonst hat PATER FEIJOO folgendes festgestellt:

...Ich kann nicht umhin, ein zweites Mal an den sehr sanften LITERES zu erinnern, einen Komponisten von wahrem originellem Genie, denn in all seinen Werken strahlt ein Charakter von großer Süße, typisch für schöpferische Begabung.

Die geistliche Musik von LITERES wurde nicht nur an Orten wie der *Capilla Real* oder den königlichen Klöstern von Madrid gespielt, sondern sie verbreitete sich in der gesamten hispanischen Monarchie, sowohl auf der Iberischen Halbinsel als auch in amerikanischen Gebieten. Gerade in der Kathedrale von Guatemala, in deren Archive in großer Teil des Werkes von LITERES aufbewahrt wird, sind die neuesten Interpretationen seiner geistlichen Musik dokumentiert, von denen einige aus den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts stammen.

In Anlehnung an eine gut etablierte konzeptualistische Tradition in der spanischen sakralen Literatur des Goldenen Zeitalters beruhen die Texte der Literaturgesänge auf der allegorischen Technik, die Christus, den Gläubigen und die Erlösung mit verschiedenen Objekten und Szenen verbindet. Die Meisterschaft des Komponisten zeigt sich

in der Art und Weise, wie er die verschiedenen Bilder und Affekte, auf die in den Gedichten Bezug genommen wird, musikalisch umsetzt.

Der Bukolismus ist eines der wiederkehrenden Themen in den geistlichen Kantaten der damaligen Zeit, und hängt mit den *Cantadas humanas* mit arkadischem Ideal zusammen, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts komponiert wurden. So bezieht sich der Text in der Kantate *Ya por el horizonte* (1728) auf die Vögel, die das Allerheiligste – hier symbolisiert durch die Sonne – feiern, und vergleicht ihren Morgengesang mit der den Tag ankündigenden Trompete; ein Instrument, das auch mit der Allegorie des Ruhmes in Verbindung gebracht wird. In der letzten Arie entscheidet sich LITERES für eine Musik mit martialischem Charakter, entsprechend dem kriegerischen Ton der Verse *«Lass den Kampf ertönen, lass die Schlacht erschallen»*. Diese Kantate folgt noch immer dem üblichen Muster der hispanischen Kantate der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts, in dem sie Abschnitte von Rezitativen und Arien mit anderen Teilen der hispanischen Tradition, wie *Coplas* (Strophen) und *Graves* (ernste Weisen), kombiniert.

Die Kantate *Si el viento* (ca. 1725) ist das einzige der vier Werke, welches in der Quelle nicht datiert ist. Die verwendete Form der Kadenz in den Rezitativen erlaubt es uns jedoch, ein Datum anzunehmen, das jenes der Kantate *Ya por el horizonte* (1728) nahe kommt. In diesem Fall spielt der Text auf den insbrünstigen Mann an, der sich nach der Liebe Gottes sehnt. Die Hinweise auf die Erbsünde, nach der bekannten Szene aus der *Genesis* der Schlange und der verbotenen Frucht, sind in den Gedichten der *Villancicos* und geistlichen Kantaten wiederkehrende Motive. Ein Beispiel dafür findet sich in der Kantate *De aquel fatal bocado* (1730), in dem das ge-

weichte Brot als Weg der Erlösung für den reuigen Menschen dargestellt wird.

Die Kantate *Cuando a pique, Señor* wurde 1733 komponiert, ein Jahr vor dem zerstörerischen Brand, der den *Real Alcázar* in Madrid verwüstete. Es handelt sich um die neueste Kantate von Antonio LITERES, die uns erhalten geblieben ist. Darin wird uns ein Schiff präsentiert, das um das Überleben im Sturm kämpft, ein Bild, das den Gläubigen symbolisiert, der inmitten der Versuchung der Sünde, von Gottes Gnade geführt wird. Die Beunruhigung des Gläubigen zeigt sich in den schnellen und nervösen Motiven der Instrumente, wobei ein virtuoses Violinsolo in der zweiten Arie hervorsteht.

Antoni Pons Seguí  
Deutsche Übersetzung: José Julián Lavado Quiles



Pablo Zapico

[ESP]



*Ya por el horizonte. Cantada al Santísimo con violines, oboe y clarín*

[1] *Recitado*

Ya por el horizonte  
de aquel de gracias encumbrado monte,  
sacro sol resplandece.

Ya dora el día y el pensil florece,  
ya formando a la noche sus desmayos,  
piélago ardiente el mar es a sus rayos,  
ilustrando a la tierra, el golfo, el viento,  
el esplendor del sol del Sacramento.

[2] *Aria*

Suene el alboreada  
ave matizada,  
clarín en el viento,  
en la tierra trompa  
y en el mar sirena.

Para que, imitada  
de mi acorde acento,  
vago el aire rompa  
salva al sacramento  
de alegría llena.

[3] *Grave*

Ay, que si yo pudiera,  
en tus alas volara  
hacia la esfera.

[4] *Coplas*

Si a gozar solo aspiro  
del sol reflejos,  
aunque tan lejos,  
mis alcanzo en las aras  
de mis deseos.  
Blanca nube delante

le pone un velo,  
pero mi anhelo  
hará que le descubra  
por verle ciego.

[5] *Recitado*

Repite, ave canora,  
tu salva y tu armonía,  
porque la voz del pecho que le adora  
te imite en la cadencia y la armonía,  
y a un tiempo en los dos sea  
uno el acento, que en su honor se emplea.

[6] *Aria*

De su aplauso en el empleo,  
uno el trino y el gorjeo  
ha de ser la aclamación.  
Suene a lid, suene a combate,  
y clarín hoy se dilate  
la voz en su imitación.

*Si el viento. Cantada al Santísimo con violines y oboe*

[7] *Recitado*

Si el viento busca el ave placentera,  
el salado cristal, pez argentado,  
el seno más inculto, adusta fiera,  
el fénix singular, clima abrasado,  
también el hombre busca enamorado  
solo el centro en un Dios, de quien recibe  
el ser, la vida, el alma, si en él vive.

[8] *Aria*

Es el divino  
centro del hombre,  
para que asombre,  
Dios peregrino  
que le crió.  
Así le llama  
porque en él viva  
y fiel reciba

el don que fino  
su amor le dio.

[9] *Recitado*

Por eso ha descendido  
en ese breve círculo estrechado,  
a que en él viva el hombre enamorado,  
porque Dios en él viva reducido,  
con que por sacro modo  
llegan a ser hoy uno nada y todo.

[10] *Aria*

Como alegres placereros  
los raudales van ligeros  
presurosos hacia el mar,  
mis deseos van gozosos  
de prodigios misteriosos  
a ese centro singular.

*Cuando a pique, Señor. Cantada al Santísimo con violines*

[11] *Recitado*

Cuando a pique, Señor, se va la nave,  
que en el alma creó la omnipotencia,  
dispone tu piedad y tu amor sabe,  
con sabia providencia,  
hacer que ese fanal la guíe al puerto,  
que en Hostia tu fineza  
la puse con inmensa fortaleza,  
para que el rumbo cierto  
la lleve comedida,  
donde halle salvamento y acogida.

[12] *Aria*

Va zozobrando  
la navecilla  
hasta que dando  
fondo en la orilla  
logra su acierto,  
serenidad.  
Así es el alma

que fiel navega,  
y en fina calma  
gozosa llega  
donde halla el puerto  
de esa beldad.

[13] *Recitado*

¿Qué tiene que temer, alma, tu anhelo,  
si al puerto llegas como debes, fina,  
viendo que te encamina  
el aura dulce de su amante celo?  
Corre ligera, vuela cuidadosa,  
que su bondad, en todo generosa,  
en el mismo afirmar tu salvamento,  
te asegura de gracia el alimento.

[14] *Aria*

Llegue ansioso tu cuidado,  
corra amante su desvelo,  
tome puerto tu fiel celo  
que asegura tu placer.  
Sigue rumbo asegurado,  
alma, en todo venturosa,  
logra el centro, que dichosa  
te promete su poder.

*De aquel fatal bocado. Cantada al Santísimo con violines y oboe*

[15] *Recitado*

De aquel fatal bocado  
primero para el hombre, en la amargura,  
en la muerte, ocasión de su pecado,  
ya mi Dios, con piedades, me asegura  
que halló su desempeño enamorado,  
puesto que en ese Pan sacramentado,  
al hombre le convida  
a renacer con él eterna vida.

[16] *Aria*

Pan de llanto y de dolor,

el primero hizo el horror,  
que fue puerta a nuestro mal.  
Mas el Pan que da el Señor  
es segundo y superior,  
que hace eterno al que es mortal.

[17] *Recitado*  
Tanto transforma al hombre  
este Pan peregrino,  
que por que al cielo y a la tierra asombre,  
elevado el humano a ser divino,  
aun el ángel envidia le tuviera,  
sí de tener envidia capaz fuera.

[18] *Aria*  
Elévate a ese velo,  
pues en el mismo cielo,  
mortal, tan alta gloria  
no se alcanza.  
Aliéntese el desvelo  
a el pan, que es tu consuelo,  
que amor esta victoria  
te afianza.

• • •

[ENG]



*Already on the horizon. Cantata to the Blessed Sacrament  
with violins, oboe and trumpet*

[1] *Recitative*  
Already on the horizon  
of that hill adorned by graces  
a sacred sun shines,  
it already gilds the day and the garden blooms,  
already making the night faint,  
the sea is a burning expanse under its rays,  
the land, the gulf, the wind  
enlightened by the sun of the Sacrament.

[2] *Aria*  
May it sound,  
the graceful bird at dawn,  
a trumpet in the wind,  
a horn on the ground,  
a mermaid in the sea.  
So that imitated  
by my powerful chord  
roughly breaks the air  
the salute to the Sacrament,  
full of joy.

[3] *Grave*  
Oh, if I could,  
I would fly in your wings  
towards the skies.

[4] *Coplas*  
If I only aspire to enjoy  
the sun's reflections,  
even so distant  
I reach them in the shrines  
of my longings.  
A white cloud

puts a veil before it,  
but my longings  
will let me find it  
as they see it in my blindness.

[5] *Recitative*  
Repeat, songbird,  
your salutes and your harmony,  
so that the voice of the chest who loves him  
imitates you in cadence and harmony,  
and in tempo may the two be one  
in the accent used in his honor.

[6] *Aria*  
Worthy of applause,  
united the trill and the song  
the salutation must be.  
May it sound like a fight, like combat,  
and the trumpet shall today amplify  
its voice in its imitation.

*If the wind. Cantata to the Blessed Sacrament  
with violins and oboe*

[7] *Recitative*  
If the wind is sought by the gracious bird,  
the salty crystal by the silver fish,  
the most ignorant bosom by the vile beast,  
and the rare fenix seeks the blazing weather,  
man also seeks, lovingly,  
its center in a God from which it receives  
being, life, soul, if he lives in Him.

[8] *Aria*  
It is the divine  
center of man,  
so that it amazes,  
Lord, unique,  
who created him.  
That's how he calls him  
so that he lives in him

and, faithful, receives  
the gift that, timely,  
his love gave him.

[9] *Recitative*  
For that reason, he has descended  
through that brief narrow circle,  
so that in him lives the loving man,  
and that the Lord lives inside him,  
as by sacred way  
they now become one, nothing and everything.

[10] *Aria*  
Like joyful pleasures  
the stream goes lightly  
rushing towards the sea,  
my wishes go, cheerful  
with mysterious wonders  
to that singular center.

*Lord, when the ship sinks. Cantata to the  
Blessed Sacrament with violins*

[11] *Recitative*  
Lord, when the ship sinks,  
that which the omnipotence created in the soul,  
extend your mercifulness, and your love will know,  
with wise providence,  
how to have that lantern guide it to the harbor,  
that in the Host, your artifice  
I have put with immense strength,  
so that the right course  
takes it, restrained,  
to where it may find salvation and shelter.

[12] *Aria*  
It slowly overturns  
the little boat  
until, reaching  
the bottom on the shore,  
its achievement brings

serenity.  
So is the soul  
that, faithful, sails,  
and in fine calm  
arrives, joyful,  
where it finds the harbor  
of that beauty.

[13] *Recitative*  
Soul, what must your longing fear  
if you arrive at the harbor as you should, fine,  
seeing that you are guided by  
the sweet semblance of its loving jealousy?  
Run lightly, fly carefully,  
that in its kindness, in all generous,  
in the same guarantee of your salvation,  
the nourishment assures you of grace.

[14] *Aria*  
May your care arrive anxiously,  
its loving diligence run,  
may your faithful zeal find its harbor,  
that which ensures your pleasure.  
Stay on a sure path  
soul, in everything fortunate,  
achieve the center that, happily  
promises you its power.

*Since that deadly bite. Cantata to the  
Blessed Sacrament with violins and oboe*

[15] *Recitative*  
Since that deadly bite,  
the first for man in bitterness,  
in death, caused by his sin,  
my Lord comforts me, mercifully,  
as he found his actions loving,  
since the sacramental bread invites man  
to be reborn with it in eternal life.

[16] *Aria*  
Bread of weep and pain,  
the first made the mistake  
that was the door to our evil.  
But the Bread given by the Lord  
is the second and superior,  
it makes eternal that which is mortal.

[17] *Recitative*  
Man is so transformed  
by this unique Bread,  
that, amazing both heaven and earth,  
as man is raised from human to divine,  
even the angel would be envious,  
if it were capable of feeling envy.

[18] *Aria*  
Raise up to that veil,  
for in heaven itself,  
mortal, such high glory  
cannot be reached.  
May your diligence be encouraged  
by the Bread, that is your comfort,  
as Love is the guarantee  
of this victory.

• • •

[FRA]



*Déjà à l'horizon. Cantate au Très-Saint-Sacrement avec  
violons, hautbois et trompette*

[1] *Récitatif*  
Déjà à l'horizon  
de ce mont élevé de grâces,  
resplendit le soleil sacré.  
Déjà le jour se dore et la flore s'épanouit,  
préparant déjà ses évanouissements pour la nuit,  
la mer brille ardemment à ses rayons,  
illustrant la terre, le golfe, le vent,  
la splendeur du soleil du Sacrement.

[2] *Aria*  
Que sonne le subtil  
oiseau des bois,  
clairon dans le vent,  
trompette sur terre  
et sirène en mer.  
Pour qu'imité  
de mon accent favorable,  
l'air vague porte  
au sacrement  
des salves pleines d'allégresse.

[3] *Grave*  
Ha! combien, si je pouvais,  
en tes ailes je volerais  
vers la sphère.

[4] *Coplas*  
Si je n'aspire qu'à jouir  
des reflets du soleil,  
bien que si lointains,  
je les atteins avec  
mes désirs.  
Un nuage blanc devant

lui met un voile,  
mais mon souhait  
fera que je le découvre  
pour le voir aveugle.

[5] *Récitatif*  
Répète, oiseau chanteur,  
ta salve et ton harmonie,  
car la voix de la poitrine qui les adore  
t'imité dans la cadence et l'harmonie,  
et qu'ensemble il n'y ait plus  
qu'un accent, que l'on emploie en son honneur.

[6] *Aria*  
À la manière de son applaudissement,  
il faut que l'union du trille et du gazouilli  
en soit l'acclamation.  
Qu'elle sonne à lutte, qu'elle sonne à combat,  
et que la trompette aujourd'hui se dilate  
la voix en l'imitant.

*Si le vent. Cantate au Très-Saint-Sacrement avec violons et hautbois*

[7] *Récitatif*  
Si le vent cherche l'oiseau heureux,  
le cristal salé, le poisson argenté,  
le sein le plus ingénu, le robuste fauve,  
le singulier phoenix, le climat de braise,  
l'homme cherche aussi avide, seul,  
l'équilibre en un Dieu, de qui, s'il vit en lui  
il reçoit l'être, l'âme et la vie.

[8] *Aria*  
C'est la divinenature  
de l'homme,  
pour qu'il surprenne,  
Dieu pèlerin qui l'éleva.  
Ainsi, il l'appelle pour  
vivre en lui fidèle,  
il reçoit le don que pur  
son amour lui donna.

[9] *Récitatif*

Pour cela il est descendudans  
ce cercle étroit,  
pour qu'en lui vive l'homme amoureux,  
car Dieu en lui vivait réduit,  
afin que d'une manière sacréerien  
et tout ne forment qu'un.

[10] *Aria*

Comme d'allègres plaisirs  
les flots courent légers  
rapides vers la mer,  
mes désirs vont en profitantde  
mystérieux prodigesà  
cet endroit singulier.

*Quand à pic, Seigneur. Cantate au Très-Saint-Sacrement  
avec violons*

[11] *Récitatif*

Quand à pic, Seigneur, sombre le navire,  
qui dans l'âme créa l'omnipotence,  
prépare ta pitié, et ton amour sait,  
avec sage providence,  
faire que ce phare l'amène au port,  
que dans l'Hostie ta pureté  
le mis avec grande force,  
pour que le bon cap  
le porte sans encombre,  
où il trouve l'accueil et le salut.

[12] *Aria*

En zézayant  
va le petit navire  
jusqu'à ce qu'en touchant  
fond près de la berge,  
il arrive à son but,  
la sérénité.  
C'est ainsi qu'est l'âme  
qui navigue fidèle,  
dans un calme subtil

elle arrive avec plaisir  
où se trouve le port  
de cette beaut.

[13] *Récitatif*

Qu'a à craindre, âme, ton souhait,  
si au port tu arrives pure comme tu dois,  
sachant que te guide  
l'aura douce de son aimante feurveur?  
Elle court légère, elle vole attentive,  
sa bonté, toute généreuse,  
en même temps que d'affirmer ton salut,  
te remplit le repas de grâce.

[14] *Aria*

Que ton attention soit vive,  
que son éveil glisse favorablement,  
que ton fidèle désir, qui assure ton plaisir,  
atteigne le port.  
Suis un cap solide,  
âme, toujours aventureuse,  
arrive à l'équilibre, que bonheur  
te promet son pouvoir.

*Par cette bouchée fatale. Cantate au Très-Saint-Sacrement  
avec violons et hautbois*

[15] *Récitatif*

Par cette bouchée fatale  
d'abord pour l'homme, dans l'amertume,  
dans la mort, occasion de son pêché,  
mon Dieu miséricordieux m'assure  
qu'il trouva sa mission d'amour,  
vu que dans ce Pain sacré,  
il invite l'homme  
à renaitre avec lui dans la vie éternelle.

[16] *Aria*

Pain de pleur et de douleur,  
le premier provoqua l'horreur,  
qui fut la porte de nos maux.

Mais le Pain que donne le Seigneur  
est second et supérieur,  
et rend éternel celui qui est mortel.

[17] *Récitatif*

Il transforme tant l'homme  
ce Pain pèlerin,  
que, en émerveillant le ciel et la terre,  
en élevant l'humain au divin,  
même l'ange en serait envieux,  
si d'envie il était capable.

[18] *Aria*

Élève-toi jusqu'à ce voile,  
car dans le ciel même,  
mortel, une si haute gloire  
ne peut être atteinte.  
Que s'attise le réveil  
dans le pain, qui est ton réconfort,  
vu que l'amour t'assure cette victoire.

• • •

[DEU]



*Über den Horizont. Kantate zum heiligen Sakrament mit  
Violinen, Oboe und Trompete*

[1] *Rezitative*

Über den Horizont  
Des höchsten Berges voller Gnade  
Strahlt eine heilige Sonne.  
Die goldene Stunde kommt und der liebliche Garten blüht.  
Die Nacht wird ohnmächtig  
Und die der aufgehenden Sonne Strahlen  
erleuchten das tiefe heiße Meer.  
Über Erde, Bucht und Wind  
Scheint die Sonne des Sakraments.

[2] *Arie*

Lass den bunten Vogel singen,  
Lass die Trompete durch den Wind erschallen,  
Lass das Horn auf der Erde ertönen,  
Lass die Meerjungfrau im Ozean singen.  
Die fröhlichen Gesänge  
Wie ich, alle im gleichen Ton,  
Durchbrechen den trägen Wind  
Im Lob des Sakraments.

[3] *Grave*

Ach, könnte ich fliegen  
Mit deinen Flügeln  
In die Himmelskugel.

[4] *Coplas*

Wenn ich im Genuss  
Nur der Sonne Widerschein erstrebe,  
Erreiche ich sie trotz der Ferne  
im Altar meiner Wünsche.  
Eine weiße Wolke  
Verschleiert sie,  
Doch mein Erstreben

Entschleiert sie  
Und kann sie auch blind noch sehen.

[5] *Rezitative*

Ertöne, singender Vogel, wieder  
Dein Lied und deine Harmonie,  
Denn die ihn lobende Stimme der Brust  
Soll mit dir in Einklang und Harmonie singen,  
Und gleichzeitig mit dir eins werden,  
Die Stimme, die ihn verehrt.

[6] *Arie*

Ihn lobend  
Jauchzen  
Der Vogelgesang und das Gezwitscher  
Lass den Kampf ertönen, lass die Schlacht erschallen,  
Lass die Trompete Ihren Schall verbreiten  
Ihre Stimmen sollen ihm gerecht werden.

*Der beglückte Vogel sucht den Wind. Kantate zum Heiligen  
Sakrament mit Violinen und Oboe*

[7] *Rezitative*

Der beglückte Vogel sucht den Wind,  
Wie der silberne Fisch das salzige Glas,  
Wie das raue Tier die wildeste Höhle,  
Wie der absonderliche Phönix die segende Hitze,  
So sucht der Mensch – in Liebe –  
Den Mittelpunkt in Gott,  
Vom dem er das Wesen, das Leben und die Seele bekommt,  
Wenn Gott in ihm wohnt.

[8] *Arie*

Des Menschen himmlischer Kern  
ist der wundersame Gott.  
Welt, wundere dich!  
Er hat ihn geschaffen.  
So ruft er ihn  
In ihm soll er leben,  
Und die Gabe seiner vollkommenen Liebe  
Treu empfangen.

[9] *Rezitative*

Er ist also gekommen  
In diesen kleinen engen Kreis.  
In ihm soll in Liebe der Mensch ewig leben  
Denn Gott ist darinnen gegenwärtig,  
Durch das heilige Mysterium  
Werden sie nun eins, nichts und alles zugleich.

[10] *Arie*

Wie die fröhlichen Ströme  
Geschwind und eilig  
Ins Meer fließen,  
Fliegen meine Wünsche voll heimlicher Wunder,  
Zu jenem Mittelpunkt ohne gleichen.

*Wenn das Schiff, mein Herr, zu Grunde geht. Cantate zum  
heiligen Sakrament mit Violinen*

[11] *Rezitative*

Wenn das Schiff, mein Herr, zu Grunde geht,  
Das deine Allmächtigkeit in der Seele schuf,  
Dein Erbarmen lenkt und deine Liebe weiß,  
Mit all wissender Vorsehnung,  
Dass dieses Fanal sie zum Hafen führt.  
Denn deine Vollkommenheit  
In Hostie verwandelt,  
Bringt sie mit großer Kraft  
Auf den rechten Kurs,  
Wo sie Rettung und Zuflucht findet.

[12] *Arie*

Das kenternde kleine Schiff  
Ankert am Ufer  
Und erreicht sein Ziel,  
Wo es seinen Frieden findet.  
Treu segelnde Seele  
In vollkommener Ruhe und Frohsinn  
Steuert es den Hafen der Schönheit an.

[13] *Rezitative*

Was fürchtet sich dein Verlangen,  
O Seele.  
Landest du heil am Hafen  
In Vollkommenheit,  
Siehst du, der sanfte Wind des Geliebten Streben  
Möge dich lenken.  
Lauf schnell, flieg bedacht.  
Seine allzugroß zügige Güte  
Deine Erlösung bekräftigt  
Und sorgt sich um das Gnadensbrot.

[14] *Arie*

Komme deine Sorge begierig,  
Laufe sein liebevoller Eifer,  
Komme dein Streben zum Hafen,  
Der soll dein Vergnügen festigen.  
Geh, o Seele voller Glück, den festigen Weg.  
Erreiche, freudig, das Ziel  
Das Seine Macht verheißt.

*Vom unseligen Apfelbiss. Kantate zum Heiligen Sakrament  
mit Violinen und Oboe*

[15] *Rezitative*

Vom unseligen Apfelbiss  
Erste Sünde des Menschen  
Im Leid und Tod  
In vollkommener Liebe,  
Schützt mich voller Gnade mein Gott.  
Offenbar ist im geweihten Brot  
Gottes Einladung zum ewigen Leben.

[16] *Arie*

Brot des Klagens und des Schmerzes.  
Das Erste war der Schrecken  
Denn es war das Tor zum Bösen.  
Aber das Brot, das uns Gott gibt,  
Ist das Zweite und Überlegene  
Und macht den Sterblichen ewiglich.

[17] *Rezitative*

Dieses einzigartige Brot  
Verwandelt den Menschen so sehr,  
Dass Himmel und Erde  
Über Ihre Erhöhung zum Göttlichen staunen.  
Doch fräße die Engel der Eifer  
Wenn sie tauglich wären.

[18] *Arie*

Geh unter diesen Schleier,  
Denn keine Herrlichkeit lässt sich nicht im Himmel finden,  
die du sehen wirst.  
Finde das Brot,  
Das ist dein Trost,  
Denn die Liebe behält die Siege.

• • •





170003