

VI EDICIÓN

del 29
de noviembre
al 8 de diciembre
de 2002

www.festivalubedaybaeza.org

festival música antigua

úbeda y baeza

colabora organiza



JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Cultura



DIPUTACIÓN
PROVINCIAL DE JAÉN



AYUNTAMIENTO
DE ÚBEDA



AYUNTAMIENTO
DE BAEZA



CAJA DE JAÉN



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
CULTURA Y DEPORTE

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

Artes Gráficas publímax, s.l. - BAEZA



El Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, que está organizado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Diputación Provincial de Jaén y los Ayuntamientos de Úbeda y Baeza, se ha consolidado como evento de referencia cultural dentro de Andalucía y como uno de los festivales especializados de todo el país. Este hecho ha sido motivado por la capacidad de mostrar el patrimonio musical andaluz y relacionarlo con los acontecimientos culturales de las diversas épocas en que se fraguó.

A la iniciativa original de las Administraciones que organizan el Festival, se ha unido también la colaboración de instituciones como Caja de Jaén y el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes (INAEM) , propiciando que el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza se convierta en un punto de encuentro entre culturas, con el fin de que pueda erigirse en un atrio incomparable donde se dejen ver las manifestaciones culturales propias de una nueva Edad de Oro.

Consejería de Cultura
Diputación Provincial de Jaén
Ayuntamiento de Úbeda
Ayuntamiento de Baeza



El **Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza** se caracteriza por integrar en su programación una serie de acontecimientos culturales, científicos y educativos que tienen en común la recuperación y transmisión del patrimonio musical. Estas actividades abarcan desde la programación de conciertos hasta la realización de cursos de investigación e interpretación, pasando por el acercamiento de la música antigua a todos los públicos mediante la programación de actividades divulgativas de carácter didáctico. Para la organización de las diversas actividades que conforman el Festival se han coordinado los proyectos relacionados con la recuperación del patrimonio musical que lleva a cabo la Consejería de Cultura. Asimismo se han realizado colaboraciones con las instituciones más relevantes de Andalucía especializadas en la recuperación y transmisión del patrimonio cultural.

La labor musicológica que realiza el Centro de Documentación Musical de Andalucía, plasmada en la edición crítica de textos y partituras, se continúa en el **Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza** mediante la programación de las obras recuperadas en los conciertos y se perpetúa con la grabación de los mismos para la serie *Documentos sonoros del patrimonio musical de Andalucía*. Al mismo tiempo, la colaboración entre el Festival y la Universidad Internacional de Andalucía pone de manifiesto el rigor científico inherente a la interpretación del patrimonio musical y vincula la investigación a la interpretación de la música, ofreciendo un espacio común a los intérpretes que participan en el Festival y a eminentes profesores especialistas. Ello ha dado lugar a que cada edición se configure y diseñe entorno a un tema específico, que sirve como hilo conductor del Festival y que relaciona intrínsecamente la programación de los conciertos con la labor docente que se lleva a cabo en el curso de la Universidad Internacional de Andalucía.

De este modo, la VI edición del **Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza** está dedicada a una época específica, muy poco conocida, de la música española: el siglo XVII, más concretamente el período comprendido entre los reinados de Felipe III y Felipe IV, lo que motiva que esta edición pueda definirse como "La música en tiempos de Velázquez". Por ello, los conciertos han sido programados para que el público pueda comprobar la especificidad de la música que se empleaba en cada momento y lugar: música para la corte, para la iglesia o para el teatro. Autores como Bartolomé de Selma y Salaverde, Andrea Falconieri, Pablo Bruna o el Maestro Capitán, ponían la música a los espacios que Diego Velázquez reflejó en sus obras.

No obstante, el concierto inaugural se dedicará a un genuino músico andaluz, que brilló en su época pero que la fama actual de los grandes polifonistas ha impedido que se conozca adecuadamente: Rodrigo de Ceballos (Aracena ca. 1530, Granada 1581). Este concierto es fruto del trabajo realizado por el profesor Robert J. Snow, publicado por el Centro de Documentación Musical de Andalucía, y constituirá un acontecimiento histórico, puesto que se interpretarán algunas de las obras del Maestro de la Capilla Real de Granada por primera vez desde su muerte. Este concierto se grabará para la serie *Documentos sonoros del patrimonio musical de Andalucía*.

Por otro lado, con la finalidad de divulgar la afición por la música entre los habitantes de las localidades donde se celebra el Festival, Úbeda y Baeza, se han puesto en marcha desde la pasada edición otros proyectos de colaboración entre el Festival y los centros educativos de ambas ciudades. De este modo, las Escuelas Municipales de Música y Danza de Úbeda y Baeza colaboran con el Festival en la organización del Taller de danzas del Renacimiento y los Institutos de Enseñanza Secundaria se incorporan desde este año al Festival mediante la asistencia de sus alumnos a los dos Conciertos Didácticos que se han programado bajo el título "Música y literatura en el Renacimiento".

Otra novedad que se presenta en esta edición del Festival es el "Curso de técnica vocal" que imparten los prestigiosos contratenores Carlos Mena y Lambert Climent, con el que se pretende dinamizar el ámbito de la interpretación y sentar las bases de una formación vocal profesional que se dedique a la interpretación de la música del Renacimiento y del Barroco. Para tal fin, se han realizado audiciones encaminadas a seleccionar voces adecuadas y se han preparado cuatro períodos formativos a lo largo del presente año, coincidiendo el cuarto encuentro con el **Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza**.

Esta edición consiste así en una serie de actividades que van más allá de una mera sucesión de conciertos y que tendrán lugar ininterrumpidamente durante diez días, del 29 de noviembre hasta el 8 de diciembre, convirtiéndose de este modo en un verdadero festival de sensaciones que tienen en común el acercamiento y comprensión de nuestro patrimonio musical a todos los públicos. El **Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza** quiere contribuir con ello a que ambas ciudades sean conocidas por la vocación de sus gentes de cuidar y difundir el legado histórico y artístico de una forma rigurosa y actual.

Rodrigo Checa Jódar
Director del Festival

SÁBADO 30

20.30 H.

úbeda

Ensemble Gilles Binchois
Dominique Vellard, director

P
R
O
G
R
A
M
A

Lamentaciones

Et factum est / Aleph Quomodo sedet sola
In monte olivetti
Aleph-Quomodo obtexit caligine

Motete

Posuerunt super caput ejus.

Missa Tertii toni

Kyrie-Gloria-Credo-Sanctus-Agnus.

Motete

Salve Regina.

Vispèras de Domingo

Deus in Adjuvium

Salmo

Dixit Dominus-4º tono.

Salmo

Laudate Pueri-8º tono.

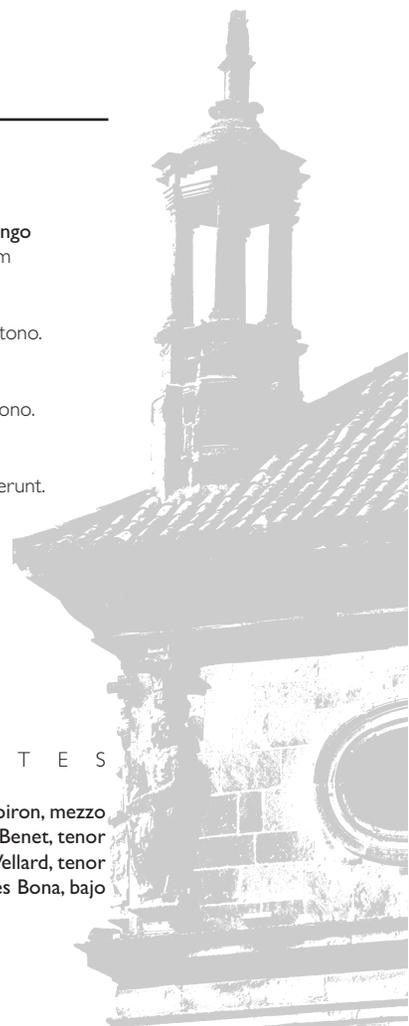
Himno

Conditor alme siderunt.

Magnificat

C O M P O N E N T E S

Anne-Marie Lablaudea, soprano - Christel Boiron, mezzo
Jose Hernández Pastor, alto - Josep Benet, tenor
Giuseppe Maletto, tenor - Dominique Vellard, tenor
Joel Frederiksen, bajo - Jaques Bona, bajo



Javier Marín López

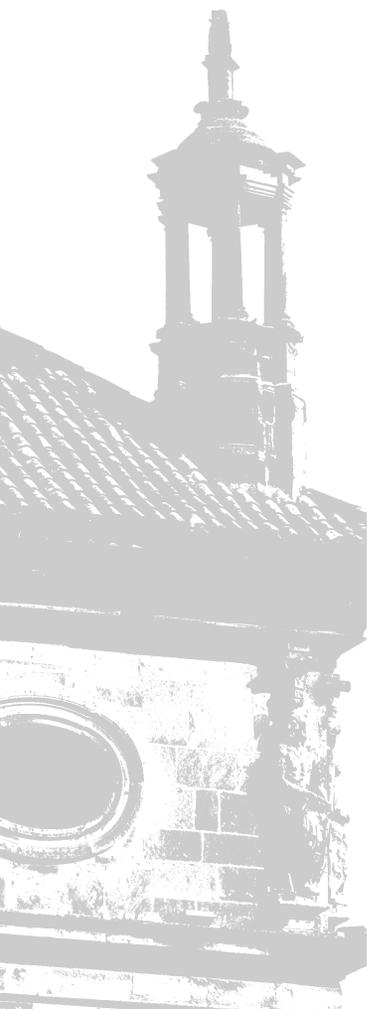
"Estaba el gran Ceballos, cuyas obras dieron tal resplandor en toda España".

En estos elogiosos términos se refirió el poeta Vicente Espinel en sus *Diversas rimas* (Madrid: Luis Sánchez, 1591) a este compositor sevillano (Aracena, ca. 1530; Granada, 1581). La fama de Ceballos no sólo queda acreditada por el encomiástico testimonio de Espinel, sino por la circunstancia misma de que su obra se halle dispersa por numerosos archivos españoles, portugueses e hispanoamericanos, rivalizando en fama con Cristóbal de Morales o el mismísimo Francisco Guerrero. El concierto de esta noche, dedicado íntegramente a la producción de este singular músico, nos permitirá deleitarnos con algunos ejemplos de polifonía sacra del siglo XVI, época conocida con el nombre de "Siglo de Oro" de la música española y comprobar, conjuntamente, si Ceballos fue tan 'grande' como Espinel y sus contemporáneos lo advirtieron.

La carrera musical de Ceballos, conocida gracias a los sistemáticos trabajos de Robert Stevenson y Robert Snow, puede considerarse prototípica de la movilidad de un músico catedralicio en el Andalucía moderna. Conviene aclarar primeramente que hubo varios compositores activos durante el siglo XVI apellidados Ceballos e integrantes de una misma familia. Rodrigo 'el joven' (para distinguirlo así de un homónimo, 'el viejo', activo de Burgos como maestro de capilla a principios de ese siglo) fue el más importante de todos ellos. Su carrera, inicialmente ligada a la catedral de Burgos, se desarrolló íntegramente en cuatro catedrales andaluzas: Sevilla (copista de libros de música, 1553; cantor tiple, 1554-56), Málaga (opositor a maestro de capilla por la muerte de Morales y la renuncia de Guerrero, 1554), Córdoba (maestro

de capilla, 1556-61) y Granada (maestro de capilla en la Capilla Real, 1561-81). En todos estos archivos se conservan obras suyas. Desde el punto de vista compositivo, la producción de Ceballos no es de las mayores, pero alcanza la nada despreciable cantidad de unas 80 obras (treinta y nueve motetes, tres misas, ocho salmos, seis himnos, nueve magnífats y siete obras seculares). La edición de sus obras completas está afortunadamente a punto de completarse gracias al Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Sin embargo, lo más curioso de Rodrigo de Ceballos no fue su vida, ni más ni menos anecdótica que la de cualquiera de sus colegas contemporáneos, sino la inexplicable difusión que alcanzó su música. Casi cincuenta manuscritos musicales conservan la producción del hispalense, conocida no sólo en catedrales andaluzas (Baeza, Jaén, Sevilla, Málaga, Granada, Guadix, colegial de Baza y Córdoba), sino también en otros puntos geográficamente más alejados como Toledo, Valladolid, Ávila, Segovia, Huesca, Santiago de Compostela, Pamplona, Zaragoza, en la vecina Vila Viçosa (Portugal) e incluso en las posesiones españolas de ultramar: Puebla (México), Santiago de Guatemala (Guatemala) y Bogotá (Colombia), fundamentalmente. Por esta circunstancia, Ceballos fue uno de los escasos compositores españoles de la segunda mitad del siglo XVI que pudo hacer sombra a la popularidad de Francisco Guerrero, contando con la notable desventaja de que toda su producción se difundió de forma manuscrita y no con la ayuda de impresos, como ocurre con Guerrero y otros compositores.



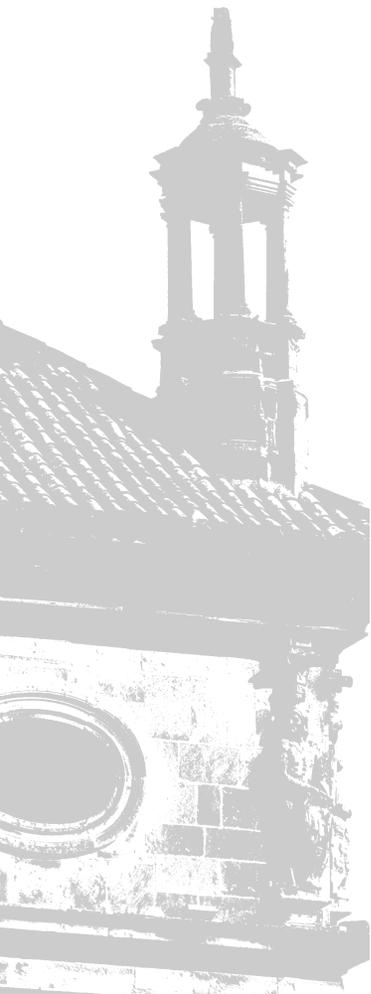
La velada de hoy se inicia con dos lamentaciones copiadas ambas en un manuscrito de la catedral de Valladolid y compuestas para interpretarse en el primer nocturno de los Maitines del Jueves y Viernes Santo respectivamente. El texto de las lamentaciones polifónicas consiste en una selección del extenso poema elegíaco de Jeremías, conservando en su traducción latina el nombre original de las letras en hebreo. En ellas se narra la necesaria redención de Cristo de los pecados de la humanidad. Hasta el momento sólo se conocen estas dos lamentaciones de Ceballos (*Et factum est postquam* y *Aleph. Quomodo obtexit*), ambas a cuatro voces y ambas con ciertos rasgos compartidos pero no exclusivos del autor: incorporación las letras Aleph, Beth, Ghimel, que son tratadas con un estilo melismático más elaborado que el resto del texto; reducción ocasional de la textura, siempre contrapuntística, a tres voces (SAT), tal y como ocurre en las frases *Migravit Juda propter afflictionem* en el caso de la primera lamentación y *Confregit in ira furoris* en la segunda; y empleo de las melodías características de tradición hispana que se apartan de la escuela romana.

El motete, al igual que ocurre en Guerrero, ocupó una posición central en la obra de Ceballos, pues la mitad aproximadamente de su producción conservada son motetes. Como ejemplo arquetípico del estilo musical que exhiben sus motetes, escucharemos *Posuerunt super caput ejus*. El motete se interpreta en el Domingo de Ramos y el texto es, en realidad, una laudatoria aclamación a "Jesús de Nazaret, rey de los Judíos" (*Iesus Nazarenus Rex Judaeorum*), palabras insistentemente

repetidas en la sección central del mismo, y a continuación de las cuales se presenta una contrastante sección homofónica de carácter dramático donde se rubrica que "en el nombre del Señor todos se arrodillan". La obra es perfectamente arquetípica del estilo musical que exhiben sus motetes.

Pocas obras alcanzaron en el siglo XVI la popularidad de la siguiente obra que hoy escucharemos de Ceballos, la *Misa Tertii toni*, o así al menos parece acreditarlo unas trece copias que de ella se conservan, la más cercana en la catedral de Jaén, y la más lejana en un manuscrito copiado en la parroquia indígena de Jacaltenango, en la esquina noroeste de la actual Guatemala (antiguo Virreinato de la Nueva España). Como es tradicional desde el Renacimiento, se ponen en polifonía las cinco partes del Ordinario (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* y *Agnus Dei*). La misa se ajusta perfectamente a lo que modernamente se considera como 'misa cíclica', esto es, una composición cuyos diversos movimientos aparecen unificados por un motto o motivo de cabeza que emana al inicio de cada uno de ellos. El motivo, parece que fruto de la invención del propio Ceballos y sin relación alguna con una melodía preexistente, se compone de las notas *mi-fa-mi-do-re-mi*, aparece insistentemente a lo largo de los movimientos, con ligeras variantes rítmicas. Las entonaciones que preceden al *Gloria* y al *Credo* están tomadas de un cantoral monódico de la Capilla Real de Granada, donde Ceballos ejerció su magisterio veinte años y compuso seguramente esta misa. Esta misa es una de las tres que hasta el momento se han localizado del autor, aunque debió componer más.





Aunque el *Salve Regina* es, en sentido estricto, una de las cuatro antifonas para la Virgen María, la mayoría de los compositores renacentistas, incluido Ceballos, le dieron un tratamiento motetístico. Sus cuatro secciones polifónicas alternan con cinco monódicas, en el característico alternatim de parte del repertorio polifónico en latín. El canto monódico empleado por Ceballos es, al igual que en el caso de las lamentaciones, de tradición hispana. La popularidad de esta pieza alcanzó Nuevo Mundo, pues se copió en un libro de polifonía de la catedral de Bogotá.

Las obras que restan forman parte del servicio de *Vísperas* para los Domingos, tal y como pudo haber sonado cualquier Domingo al atardecer en la Capilla Real de la cercana Granada. El servicio se iniciaba con el versículo monódico *Deus in adiutorium* seguido del responso (en este caso también monódico, aunque su musicalización polifónica fue también frecuente) *Domine ad adiuvandum me*. El grueso del servicio estaba constituido por un número variable de salmos con sus antifonas. En este caso escucharemos dos de los más compuestos por los polifonistas andaluces, con once versos cada uno de ellos: *Dixit Dominus* (salmo 109) de 4º tono y *Laudate Pueri* (salmo 112) de 8º tono, si bien hoy los oiremos desprovistos de las tradicionales antifonas. También solían formar parte del servicio del *Vísperas* los himnos; de entre los seis himnos conocidos de Ceballos, se ha escogido el *Conditor alme siderum*, interpretado en Adviento. El *magnificat* era otra pieza indispensable que no podía faltar en el servicio de *vísperas* de cualquier catedral hispana. Su importancia fue tan grande que muchos compositores pro-

dujeron ciclos de *dieceiseis magnificats* (ocho con polifonía en los versos pares y monodía en los impares, y otros ocho al revés, con polifonía en los versos impares y monodía en los pares). El primer compositor realmente internacional que compuso (y además imprimió) un ciclo de estas características fue Cristóbal de Morales, gracioso al cual el género se convirtió en inevitable para los que querían ser considerados 'grandes'. Ceballos también participó de esta moda renacentista de la composición de ciclos de *magnificats* y produjo su propio ciclo, conservado íntegramente y en copia única en la catedral de Bogotá. El servicio de *vísperas*, y también el concierto de esta noche, se cerrará con otro motete, el *Deo dicamus gratias*, que es, en realidad, una versión polifónica que hace las veces de respuesta del versículo "*Benedicamus Domino*" (*Bendigamos al Señor*). Lo usual en el Renacimiento es localizar piezas polifónicas precisamente del *Benedicamus Domino*, y no de la respuesta (*Demos Gracias a Dios*), reservada al canto monódico.

Terminaremos estas notas como las iniciamos, con una cita, en este caso del erudito Robert Stevenson, quien afirmó: "*Morales supo ser más profundo, Guerrero más suave y sensual, Victoria más elevado. Pero ninguno de ellos supo ser tan ingenuamente encantador como lo fue Ceballos*". Ojalá el concierto de esta noche nos cautive con su encanto y también con su grandeza.

DOMINGO I

12.30 H.

baeza

Hopkinson Smith
Laúd y guitarra barroca

P
R
O
G
R
A
M
A

PRIMERA PARTE
(Laúd)

Anthony Holborne (? - 1602)

Fantasy
Galliard
Mad Dog

Pavan
Galliard
Muy Linda

John Jonson (? - 1594)

Pavan
Carman's Whistle

John Dowland (1562 - 1626)

The King of Denmark's Galliard
Lachrimae
The Earl of Essex, his Galliard

SEGUNDA PARTE

La guitarra española en el siglo XVII
(Guitarra barroca)

Gaspar Sanz (ca. 1640 - 1710)

Pavanas con partida al aire español
Folías
Canción
Marizápalos
Tarantela

Francisco Guerau

Canarios

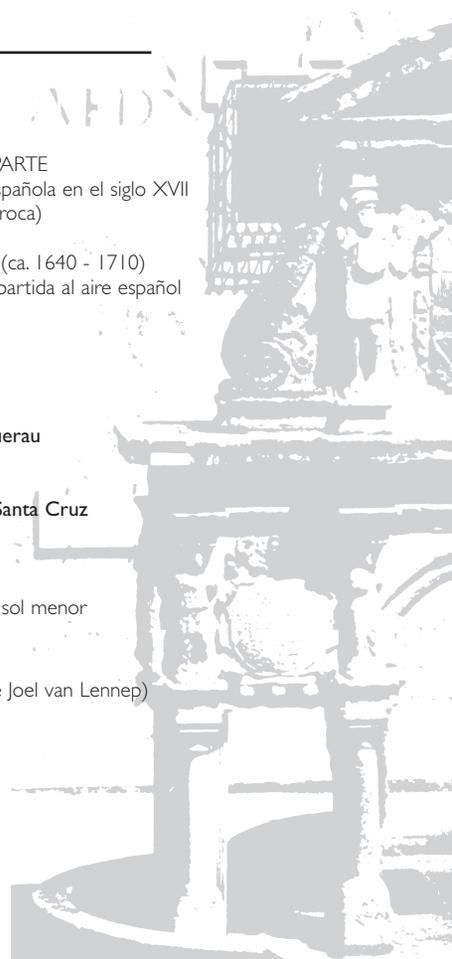
Antonio de Santa Cruz

Jácaras

Gaspar Sanz

Pascalles en sol menor
Canarios

(Los instrumentos son obra de Joel van Lennep)



Juanjo Monroy



Durante el siglo XVI, la producción de música para laúd en Inglaterra, fue mucho más tardía que en el resto de Europa, sin embargo, la calidad de sus composiciones así como el alto nivel alcanzado por sus intérpretes, suponen uno de los mayores pilares de la música escrita para este instrumento. Será precisamente con los laudistas ingleses, cuando el que actualmente denominamos "laúd renacentista", llegaría a su cenit, dejando paso a un nuevo instrumento con una afinación distinta, con un mayor número de ordenes, y que definitivamente lo terminaría desplazando a lo largo del XVII, el cual conocemos en la actualidad como "laúd barroco".

Los tres autores que componen la primera parte de este programa, están cronológicamente encuadrados dentro del reinado de Isabel I, y a todos les influiría decisivamente este hecho. Anthony Holborne fue ayudante de cámara de la reina, y aunque no perteneciera a los músicos de la corte, sí que tuvo mucha relación tanto con los músicos de palacio como con los cortesanos. John Jonson ocupó el cargo de laudista de la reina desde 1581 hasta su muerte en 1595, en un momento en el que ser músico de la corte representaba lo máximo profesionalmente hablando a que podía aspirar un tañedor de este instrumento. Algo que siempre ambicionó John Dowland y que a pesar de sus esfuerzos, no consiguió, hecho éste, que influyó aún más en el carácter melancólico de sus composiciones.

Las piezas de danza serán ya a partir de éste periodo y bien entrado el barroco, las más características de las utilizadas en la música escrita para laúd. Las formas contrastantes: Pavana

y Gallarda serían el germen de la futura suite. Las fantasías tan utilizadas desde comienzos del XVI, siguen siendo usadas aunque de manera más compleja, así como las piezas con títulos descriptivos como por ejemplo: "Muy Linda" o "Mad Dog de Holborne.

Dowland por su parte, resulta tan imaginativo o más que sus colegas en esto de nombrar sus composiciones, y es muy proclive a dedicar sus obras a los aristócratas, cortesanos y reyes, hasta el punto de utilizar a veces la misma pieza cambiándole el título, dependiendo de la necesidad del momento. En donde sí que encontramos a un Dowland original y creador, es en su famosa *Lachrimae*, la cual utilizó para toda una serie de piezas, tanto para laúd sólo, como para conjunto de violas y laúd, o como canción con acompañamiento de mismo, y que tanta aceptación y repercusión tuvo entre algunos autores del momento.

Representa Dowland también la cumbre más alta de una estética que ya en ese momento, al igual que más tarde sucedería con Bach estaba considerada por sus coetáneos como pasada de moda.

La guitarra Barroca, que en su tiempo era conocida generalmente con el nombre de guitarra española, comenzó su andadura probablemente a mediados del XVI, y mantuvo su vigencia hasta bien entrado el siglo XVIII. Dependiendo del gusto personal de cada autor, del país, y del periodo en el que nos ubiquemos, es su afinación reentrante (la nota más grave no está en las cuerdas extremas), lo que le da un carácter idiomático propio, siendo además su principal signo de identidad, lo que la hace tan peculiar y dife-

rente a los demás instrumentos de cuerda pulsada, y la aleja tanto de la que actualmente solemos llamar "guitarra clásica".

Las numerosas piezas que con nombre propio (españoletas, jácaras, rujeros, canarios, marizapalos, etc) surgieron durante este periodo, estaban conformadas en general, por una estructura armónica determinada, sobre la cual cada autor utilizaba su ingenio para inventar diferentes variaciones, pudiendo de esta manera, encontrar en casi todos ellos los mismos títulos.

Pese a su nombre de española, este instrumento gozó de una amplia difusión, además de en España, en Francia e Italia principalmente, lugares donde encontramos un vasto repertorio escrito específicamente para él.

A la tablatura, ya usada en épocas anteriores en la escritura para los instrumentos de cuerda pulsada, y que tuvo su continuidad y su fin a lo largo de éste periodo, se suma ahora una nueva invención, atribuida (aunque con reservas) a Montesardo, y que revolucionará la difusión de la música escrita para este instrumento, ya que simplifica la misma, de manera que la hace mucho más accesible a una gran cantidad de ejecutantes; nos estamos refiriendo al Alfabeto.

El alfabeto consiste básicamente en atribuir una letra a cada acorde de la guitarra. El rasgueo hace su aparición claramente expuesto mediante este sistema, y si en un principio los libros publicados son exclusivamente, bien para rasgueo, bien para punteo, más adelante las publicaciones utilizaran ambas formas .

Un claro exponente de ésto lo encontramos en Gaspar Sanz, que publica su método en 1674, y que tendrá numerosa reediciones. Sanz, que quizás sea en la actualidad el guitarrista de ésta época más conocido, nos muestra las formas más típicas de éste repertorio y que antes mencionábamos, y nos introduce en un mundo en el que la guitarra con todos sus recursos técnicos plenamente desarrollados, ya posee un carácter idiomático propio.

Un ejemplo del diferente tratamiento que cada autor da a la misma pieza, lo encontramos en los vivaces canarios, que podremos escuchar en esta segunda parte y que eran, sin duda una de las formas más apreciadas por los guitarristas de entonces, a juzgar por la gran cantidad de publicaciones en las que están incluidos. Sanz combina hábilmente el recurso técnico de la campanela, los ritmos y las melodías de punteo de una manera más simple en su construcción, mientras que Guerau los recarga haciendo un uso virtuosístico de los ligados de la mano izquierda.

Las jácaras pertenecientes a Antonio de Santa Cruz, incluidas en el único manuscrito que se conserva de este, obra que, pese a la dificultad que presenta para su lectura, dado el pésimo estado de conservación en que nos ha llegado, junto con los errores contenidos en su notación, nos puede servir sin embargo para hacernos una idea de la gran maestría de este autor.





MUSEUM

1877

JUEVES 5

20.30 H.

úbeda

Los Músicos de su Alteza
Luis Antonio González, director

P
R
O
G
R
A
M
A

PRIMERA PARTE

Joseph Ruiz Samaniego (fl. 1653-1670)
Con tal prisa y fuego baja, villancico de Navidad

Fray Manuel Correa (ca. 1600-1653)
Tras de un amoroso lance, villancico al Santísimo Sacramento

Joan Cabanilles (1664-1712)
Pasacalle

Carlos Patiño (1600-1675) / **Francisco Navarro**
(fl. 1634-1650)
Dulce y regalada esposa, villancico al Santísimo Sacramento

Joseph Ruiz Samaniego
Si el pelícano de amor, villancico al Santísimo Sacramento

SEGUNDA PARTE

Anónimo (Ms. Martín y Coll) - **Gaspar Sanz** (1640-después de 1697)
Danza de las hachas

Joseph Ruiz Samaniego
Tierno manjar, pan divino, villancico al Santísimo Sacramento

Juan de Padilla (1605-1673)
Yo muero de amor, villancico al Santísimo Sacramento

Lelio Colista (1629-1680)
Sonata terza

Miguel Juan Marqués (fl. 1641-1661)
Oh, admirable sacramento

Joseph Ruiz Samaniego
Oigan en breve ensalada, jácara a la Natividad de N^o. Sr. Jesucristo

C O M P O N E N T E S

Raquel Andueza, tiple - Beatriz Gimeno, tiple
Montserrat Bertral, contralto - José Pizarro, tenor
Pablo Prieto, violín - Eduardo Fenoll, violín
Pedro Reula, violón y vihuela de arco - Jesús Fernández, tiorba
Luis Antonio González, clavicémbalo



Luis Antonio González

Ordinariamente, el término "villancico" alude en la España del siglo XVII a casi cualquier composición religiosa en lengua vernácula (excepto Oh admirable, Señor mío Jesucristo y pocas cosas más, como las letanías en romance). Coexiste, sin que hasta el presente se haya podido argumentar una diferenciación clara y válida, con la denominación "tono" (a lo divino, en contraposición, por los textos y su temática y función, a los tonos humanos), y engloba formas musicales diversas, desde la habitual, simple y cercana a los orígenes (estribillo-coplas-estribillo) hasta otras más complejas y evolucionadas (por ejemplo: entrada o romance-estribillo-coplas-respuesta-respuesta, etc.), e incluso tipologías que exceden o prescinden de la forma recurrente: bailes, jácaras, historias u oratorios.

Tanto el género como el término que lo designa fueron acuñados ya durante el siglo XV definiendo lo que en el momento se consideraba música específicamente teatral. De este modo aparecen villancicos en las églogas de Juan del Encina, las farsas, églogas y el Auto de la Pasión de Lucas Fernández, piezas de Gil Vicente, etc. Es probable que estos autores no pudieran siquiera imaginar la dilatada fortuna que el género conocería en España y sus áreas de influencia durante cerca de tres siglos. Desde el siglo XVI este tipo de composición poético-musical propio del teatro fue engullido y perfectamente asimilado por la música eclesiástica en lengua vernácula, en composiciones que, probablemente por herencia del teatro paralitúrgico, sustituyen a otras piezas en latín (en principio los villancicos sustituyen a los responsorios en los maitines de determi-

nadas fiestas, como la Navidad o los Reyes, aunque luego se introduzcan en otras partes de la liturgia -vísperas, misas- o en celebraciones no propiamente litúrgicas, sino devocionales -procesiones- o meramente lúdicas -las siestas-). Es justamente en las iglesias donde, durante el siglo XVII y aun en el XVIII, el villancico se desarrolla, donde evoluciona desde una forma cerrada hacia una forma abierta y receptiva de cualquier novedad en el terreno de la composición. Y paralelamente subsiste en el teatro y en la música de cámara el uso de la vieja tipología formal con dos secciones, una de texto y música invariables y la segunda con una sola música para diferentes textos (estribillo-coplas, en forma ABABA[~] o ABB[~]BA), tipología que en estos ámbitos suele llamarse tono humano. El villancico, género ya multiforme a mediados del siglo XVII, comparte con el tono humano no sólo el origen sino, salvo excepciones, su estructura primitiva. Es además muy común que los villancicos conserven de sus orígenes teatrales ciertos elementos de dramatización como diálogos, personajes (a menudo tipos similares a los que encontramos en el teatro breve del siglo de oro, no exentos de humor o de tintes de burla más o menos cruel), argumentos con una acción elemental, etc., lo que ha hecho pensar que en algunos pocos casos (algún documento hay que lo corrobora) pudieran incluso haberse representado escénicamente.

En este programa se escuchará un muestrario de villancicos del siglo XVII. La formación vocal e instrumental con que nos presentamos hoy excluye la ejecución de vastas composiciones policorales pero permite dis-



frutar de cierta variedad de solos, dúos, tercios, cuatros e incluso de un par de piezas a siete en dos coros. Predominan aquí los villancicos dedicados al Santísimo Sacramento, entre los que abundan los compuestos para conjuntos pequeños, a diferencia de los de Navidad y Reyes, que suelen exigir grandes efectivos (12 voces en tres coros, chirimías, etc.), aunque también tendremos dos ejemplos de música navideña.

Precisamente dos obras destinadas a la Navidad, muy distintas entre sí, enmarcan el conjunto del programa. El villancico Con tal prisa y fuego baja, heredero de las ensaladas por la sucesión de motivos que aparece en su responsión, contiene algunas partes dialogadas y explota el topos de la coincidencia de los contrarios (el fuego del sol y el agua de las lágrimas del recién nacido, que abrasan amorosamente, son una misma cosa) acudiendo al contraste musical (dos coros que se responden, cambios de tiempo y de compás, etc.), todo dentro de unos márgenes de religioso decoro. En cambio, Oigan en breve ensalada es otro cantar. Sabemos que las largas sesiones de villancicos que, junto con los elementos litúrgicos, constituían los Maitines de Navidad, Reyes y otras fiestas solían concluir, para dejar buen sabor de boca a los asistentes, con una pieza de risa: aquí se concentraban los villancicos con personajes tomados a broma (frecuentemente de procedencia extranjera -negros, franceses, gitanos, portugueses, etc.- o caracterizados por su oficio -barberos, alcaldes, sacristanes-), donde los músicos de la capilla posiblemente representaban esos papeles de una forma muy teatral, con las inflexiones de la voz, la decla-

mación del texto y tal vez cierta gestualidad. Nada mejor, pues, para cerrar el concierto que una obra de este tipo. En este caso se trata de una jácara, es decir, una composición que recrea el lenguaje, la música y el baile de los jaques, chulos o matones, con un texto formado a base de títulos de comedias entrelazados (al menos 36 son reconocibles), que componen una versión sui generis, llena de jocundos apartes, de la historia del nacimiento de Cristo. Su música presenta un parentesco innegable con formas de gran arraigo en la música popular y parece anticiparse en más de medio siglo a los primeros fandangos conocidos.

Ambas piezas están atribuidas a Joseph Ruiz Samaniego, músico de considerable imaginación y, según algunas fuentes, de malas pulgas o peores hábitos, activo en Tarazona (catedral) y Zaragoza (El Pilar) entre 1654 y 1670. De entre sus cerca de doscientas obras conocidas hemos escogido además otros dos villancicos, ambos más serios y de argumento eucarístico. Si el pelícano de amor, citando el símbolo cristiano tradicional del ave que se pica el pecho para alimentar a sus crías con su sangre, trata, en forma de diálogo, del alma prisionera del cuerpo. En Tierno manjar se habla, en términos próximos al arrobamiento, de la naturaleza amorosa del banquete divino.

El motivo de la eucaristía da lugar a composiciones de carácter grave y extático como el Oh admirable sacramento -breve jaculatoria en castellano que se sale de los amplios límites del villancico- de Miguel Juan Marqués, a quien encontramos al frente de varias capillas de música en Daroca y Calatayud, antes de acceder al magiste-





rio en El Pilar de Zaragoza precediendo en el cargo a Ruiz Samaniego. La expresión mística se explica a veces en términos y símiles de diferente naturaleza, como las alusiones cinagógicas del tercio Tras de un amoroso lance, firmado por el carmelita portugués fray Manuel Correa (maestro de Capilla en Sigüenza y La Seo de Zaragoza) sobre texto que la fuente atribuye a Santa Teresa aunque modernamente se da en adjudicarlo a San Juan de la Cruz, y destinado a unas monjas (dos tiples y una "tenora", cuyos nombres conocemos) de notables habilidades canoras. Pero otras piezas destinadas al culto eucarístico convierten el amor divino en algo mucho más cercano a los fieles-espectadores que presencian la función litúrgica o devocional. Surgen así los sensuales diálogos entre amado (Cristo) y amada (el alma), o las conversaciones y aun discusiones entre zagalas (las almas de nuevo, esta vez en plural) por ver cuál conseguirá enamorar al apuesto galán -o jaque- que se pasea embozado (Cristo sacramentado en la custodia que recorre las calles en procesión). Al primer modelo pertenece Dulce y regalada esposa, cuyo texto se toma del Cantar de los Cantares y cuya música subraya con acierto la intensidad y los afectos de las palabras, de lo que resulta una pieza particularmente cálida, expresiva y entroncada con lo teatral. En las fuentes, este villancico aparece doblemente atribuido a Carlos Patiño (maestro de la Real Capilla) y a Francisco Navarro (maestro de capilla en la catedral de Valencia). Del segundo tipo es Yo muero de amor, dúo del gibraltareño Juan de Padilla, que sirvió en las catedrales de Coria y Toledo. Textos de esta naturaleza movían a los compositores a crear músicas especialmente

voluptuosas; probablemente los cantores obraban en consecuencia, dando expresión a los afectos de la letra, lo que motivó las más duras invectivas de moralistas y censores, así como infinitas polémicas sobre la licitud de la teatralización de la música en las iglesias.

Cuando se trata de tocar música española del siglo XVII para conjunto instrumental, no queda más remedio que acudir a pretextos y apaños, por la sencilla razón de que casi nada se ha conservado. Entre los apaños socorridos se encuentran las adaptaciones de música de tecla (o tal vez debamos decir "música conservada en fuentes de tecla", pues su origen pudiera ser otro), que en casos de danzas, pasacalles y piezas similares suelen dar buen resultado y propician reflexiones o interrogantes como el del último paréntesis. El pretexto favorito es el del "músico italiano que trabajó en España o sus zonas de influencia, o tuvo relación con algún personaje español". A esta categoría puede pertenecer, por los pelos, el romano Lelio Colista, presunto maestro del aragonés Gaspar Sanz cuando éste pasó a Italia. La sonata de Colista, que bien podría ser una de esas "sonadas cromáticas de violines que vienen de Italia" que cita Sanz, sirve para poner en evidencia cierto desfase generacional, estilos nacionales aparte, que existía entre Italia -la vanguardia- y el resto de Europa -con diferentes velocidades y trazados- a mediados del siglo XVII.

VIERNES 6

20.30 H.

baeza

L'Assemblée des Honestes Curieux

P
R
O
G
R
A
M
A

PRIMERA PARTE

Andrea Falconieri (1585-1656)
Canciona dicha la Preciosa echa para D. Enrico Butler
Su Gallarda
Pasacalle

Henry Butler (?-1652)
Sonata en Sol Mayor

José de Vaquedano (1642-1711)
Sonata a 3

Bartolomé de Selma y Salaverde (1638)
Canzon Soprano Solo
Canzon a doi Basso e soprano

Andrea Falconieri
Riñen y pelean entre Berzebillo con Satanasillo y Caruf y Pantal
Bayle de los dichos Diabolos

SEGUNDA PARTE

Andrea Falconieri
Fantasia echa para el muy Reverendo Padre Falla
L'Ermosa Celia, Corrente
Folias echa para mi señora Doña Tarolilla de Carallenos

Bartolomé de Selma y Salaverde
Canzon a doi soprani e basso
Corrente a 3

Gaspar Sanz (1674)
Jácaras y canarios

Henry Butler
Sonata en Sol Menor

Andrea Falconieri
L'Eroica
Battalla de Barabaso yerno de Satanas

C O M P O N E N T E S

Amandine Beyer, violín barroco - Alba Roca, violín barroco
Chiao-Pin Kuo, clave - Rafael Bonavita, tiorba y guitarra barroca
Baldomero Barciela, viola da gamba



Baldomero Barciela

El siglo XVII verá el progresivo desarrollo primero en Italia y después en toda Europa, de la música para conjunto de instrumentos. Este fenómeno tiene sus raíces en el siglo anterior con la aparición de versiones instrumentales de piezas vocales, pero será ahora cuando empiece a surgir un lenguaje más nítidamente instrumental. El paulatino abandono de la canzona en favor de la sonata, nos habla de la aparición de este nuevo lenguaje cada vez más alejado de los modelos vocales.

En el caso de España sin embargo la situación parece claramente diferente. Si bien ha llegado hasta nosotros una importante cantidad de obras para instrumentos solistas, fundamentalmente órgano pero también arpa y guitarra (como las obras de Gaspar Sanz incluidas en nuestro programa), la música para conjunto de instrumentos es prácticamente inexistente. Hay no obstante un par de obras de autores españoles publicadas en Italia a lo largo del siglo, cuya relación con la música que se hace en España en la misma época no siempre es evidente. Éste es el caso de Francisco José de Castro y sus *Trattenimenti Armonici da Camera*, trio sonatas de inspiración corelliana como corresponde a un autor que en el prólogo de su obra, confiesa que estudió la música en Italia. Más fuerte puede parecer la relación con la música hispánica de la obra de Bartolomé de Selma y Salaverde, quien publicó en 1638 en Venecia su primer libro de *Canzoni, fantasie et correnti da suonar*. Si bien el estilo de sus obras se inspira en la música italiana, Selma nos dice en el prólogo que recibió su educación en España, y quizás fuera hijo de Bartolomé de Selma, instrumentista de la Capilla Real de

Madrid. Su condición de virtuoso del fagotto (el bajón era uno de los instrumentos más usuales en las catedrales españolas), crea un nuevo nexo de unión con la música peninsular de principios del siglo.

Junto a estos ejemplos publicados en Italia, poca es la música instrumental que se ha conservado en los archivos españoles. Al margen de alguna que otra transcripción de piezas vocales, realizadas para ser interpretadas por los conjuntos de ministriles que a lo largo del siglo se van acrecentando en las capillas catedralicias, y algún ejemplo contenido en el tratado teórico de Andrés Lorente, la única obra específicamente instrumental del período es la Sonata a tres de José de Vaquedano (o Baquedano). Esta obra se conserva en el archivo de la Catedral de Santiago donde Vaquedano nacido en Puente la Reina y que anterioremente había ejercido de maestro en Madrid en las Descalzas Reales o en la Encarnación, fue maestro de capilla entre 1681 y el año de su muerte en 1711. La obra se compone de cinco movimientos que en varios aspectos recuerdan aunque vagamente, a la canzona italiana de la primera mitad del siglo,

Pero si escasos son los documentos musicales en sí mismos, no lo son las referencias a la música de cámara en las fuentes de la época. Recordemos que el siglo XVII será el período de desarrollo de una serie de espectáculos dramático-musicales de diferente tipo, realizados fundamentalmente en la corte: máscaras, saraos, zarzuelas... En ellos los grupos de instrumentos tendrán un doble papel, por una parte como suministradores de música inci-



dental en el cambio de escenografía, y por otra como sustento de la danza. Lamentablemente aunque conocemos las a veces vagas referencias a la música de estos espectáculos, las obras compuestas para los mismos no han llegado hasta nosotros (recordemos que el incendio del Alcázar Real de Madrid en 1734, supuso la desaparición de la mayor parte de la música cortesana anterior).

También sabemos que tanto Felipe III como su hijo, contaron con una serie de músicos de cámara en la que se encontraban algunos brillantes instrumentistas como Filippo Piccinini (maestro de viola de varios de los infantes) o Henry Butler, mucho mejor pagados que el resto de sus compañeros y que sin duda interpretaron algunas de sus obras en la corte. Ninguna música instrumental nos ha llegado de Piccinini pero si varias obras de Butler. Violagambista virtuoso del que un contemporáneo dice "... que tiene bien merecida su paga, por la rapidez de sus dedos", y cuya fama pervivirá hasta el final de siglo citado en las obras de Simpson y Rousseau, estará al servicio de la corte española desde 1623 hasta su muerte en 1652 como músico de bihuela de arco. Sus obras han sido conservadas en archivos ingleses y comprenden fundamentalmente divisions, aunque nos encontramos también algunas sonatas en trío para violín y gamba, que muestran una acusada influencia de la música italiana de la época, producto sin duda del contacto con músicos italianos en Madrid. Entre ellos destacará sin duda la figura de Andrea Falconieri, laudista napolitano que pasará un período indeterminado en España a partir de 1621, donde sin duda conocerá a algu-

nos de los músicos de la corte como prueba su dedicatoria de La Preciosa echa para Don Enrico Butler. Posteriormente Falconieri se convertirá en maestro de la capilla virreinal de Nápoles donde morirá en la epidemia de peste de 1656. El intercambio de músicos entre Nápoles y la corte madrileña fue constante a lo largo de todo el siglo, y podemos suponer que las influencias musicales también. La única obra instrumental conservada de Falconieri es Il primo libro di Canzone, Sinfonie..., publicado en Nápoles en 1650. En él nos encontramos con varias danzas que con total seguridad fueron compuestas para las fiestas cortesanas napolitanas, y otras obras cuyos títulos tienen una clara orientación escénica como la Battaglia de Barrabaso yerno de Satanas o Riñen y pelean entre Berzebillo con Satanasillo...Sin duda algunas de estas obras y otras semejantes fueron también escuchadas en la corte española durante el siglo XVII.





úbeda

La Real Cámara
Emilio Moreno, director

*"Ábrase esa puerta y démonos un verde de música que no haya más que ver!"
(Miguel de Cervantes, "El Celoso Extremeño", 1613)*

P
R
O
G
R
A
M
A

PRIMERA PARTE

"Tomó un italiano rabejejo, tan dulce, que al passar el arco pareció suspender la misma armonía de los cielos y tañó una indezible melodía" (Baltasar Graaán, "el Criticón", 1651)

Andrea Falconiero (1586-1656)

La suave melodía
(De Il Primo Libro di Canzone... Nápoles, 1650)

Sebastián Durón (1660-1716)

Aria "Sosieguen, sosieguen"

Anónimo

Tiento Ytaliano a dos tiples

Juan de Navas (s. XVII)

La Rosa que reina

Sebastián Durón

Corazón que suspiras (Dos arias "italianas")

"Las sonadas españolas, tan divino aire y novedad tienen, que cada día se ve ese milagro" (Cervantes, La Gitanilla, 1613)

Pablo Bruna (1611-1679)

Sonata in dialogo

Antonio Literes (1673-1747)

Fuego encendido - Ay, amor - Suenen los clarines - (Arias de la ópera "Los Elementos")

SEGUNDA PARTE

"Dios, que siempre haya este ruido! / Lisonja tendrá su oído De concertados violines / Quando toquen los maitines." (Luys de Góngora, 1615)

Tomás Luis de Victoria (1548-1611)

"Vadam et citcuibo civitatem", moctetus diminutus

Bartolomé de Selma y Salaverde

(ca.1580-ca.1640)

Sonata per fagotto solo
(De Canzoni, fantasie et correnti...Venecia 1638)

Pablo Bruna

Tiento de 2º tono Sobre la letanía de la Virgen

"yo soy las pulgas del infierno... truje al mundo la zarabanda, la chacona, el guineo, la mariona... yo inventé las jácaras... y al fin, yo me llamo el Diablo Cojuelo" (Luys Vélez de Guevara, El Diablo Cojuelo 1641)

Andrea Falconiero (1586-1656)

Batalla de Barabaso, yerno de Satanás

Sus "inventos": chacona, cumbée, jácaras, canciones y más...

C O M P O N E N T E S

M^a Luz Álvarez, soprano
Emilio Moreno, violín - Antonio Almela, violín
José Manuel Hernández, violonchelo
Josep Borrás, bajón - Juan Carlos de Múlder, guitarra
Eduard Martínez, clave y órgano
Pedro Estevan, percusión

Emilio Moreno

"...y los instrumentos hacen sus sonos
de dulce concepto, de gran melodía.
Tamaño placer mi alma sentía
Que puse en olvido las viejas pasiones..."

(anónimo del círculo sevillano
de Pedro de Quirós (+1667))

No sin razón, se ha considerado al Siglo de Velázquez como uno de los momentos más espléndidos y generosos de la cultura española, un instante paradójicamente brillante cuando la más grande Monarquía nunca antes igualada, el Austria española, se desintegra lentamente en su decadencia irrevocable de guerras, aires de crisis y desgobiernos. Es el siglo de Velázquez, pero también de Murillo, Zurbarán o Rivera, de la madurez de Cervantes y Góngora, de Calderón, Quevedo, Gracián y Saavedra Fajardo, cuando todavía resuenan en los templos las músicas incandescentes e incombustibles de los Guerrero y Victoria, muerto el primero el año que Velázquez viene al mundo, el otro en 1611 cuando el pintor entra al taller sevillano de Pacheco para iniciar su formación artística...

Siglo "barroco" por antonomasia, del esplendor de lo efímero, del oropel y la exuberancia, lo es también de la profunda y desencantada amargura de sus artífices, escondido su dolor por Castilla entre los teatrales ropajes de sus personajes y su entorno, por el visible deterioro de una España cotidiana pobre y gris que empieza a constatar la pérdida de ese flujo vital, que en vida de los Austrias Mayores pudo en algún momento haber inflamado las almas de buena parte de los españoles conscientes de su papel dirigente en la escena política, económica y cultural de entonces.

Siglo del teatro por un lado, del poder de la Iglesia por otro, la música encuentra dificultades para decantarse. El Siglo de Velázquez es el de la música en el templo pero también en la escena, el del invento de la zarzuela o teatro musical a la española, aquel

cuyos autores, como diría un siglo más tarde Yriarte en su poema "La Música", a diferencia de los italianos,

"¿no miran cuánto se arriesgan en que cólera española sufra toda una comedia cantada?"

Es el siglo de la voz que canta y que habla, del tono humano o el religioso, de la cantada a lo divino o la profana, de los lujosos espectáculos escénicos en los que la música juega un papel primordial en los alcázares reales, sus aposentos y jardines, pero también del desgarramiento en los figones sevillanos, madrileños o de Valladolid. Es el siglo en el que el poderoso mecenas que es la Iglesia financia una actividad a menudo deslumbrante, siempre a su servicio y a expensas de sus necesidades, convirtiendo las naves de sus templos en las mejores salas de conciertos como constata el joven Marcos de Obregón quien llegando a Córdoba, "fuime a ver la Iglesia Mayor, por oyr la música, donde me di a conocer a algunas personas, assi por acompañar a mi soledad, como por tratar gente de quien poder aprender" (Vicente Espinel, "Vida de Marcos de Obregón", 1618)

Es nuestro programa un intento, junto a algunas licencias temporales tanto hacia atrás como adelante en el tiempo velazqueño, de plasmar en el mínimo espacio de un concierto obras que pudo escuchar Velázquez, quizás no tan melómano como quisiéramos, piezas tanto de la escena, como del templo o las cámaras privadas en las que se hacía música, como aquella famosa de Antonio Londoña en Milán o la aún más de Bernardo Clavijo junto a su hija Bernarda en Sevilla de las que tanto se maravillaba Vicente Espinel.



Así, oíremos tonos humanos de inspiración italiana y arias de zarzuela seiscientosca, pero también canciones de mucha más raigambre popular al final del concierto. La parte instrumental, a pesar de incluir obras específicamente escritas para las formaciones que las tañen (la sonate per fagotto solo del agustino Selma, o la Batalla de Falconierio), también lleva una importante parte de especulación y recuperación musicológica a partir de las indicaciones de Hernando de Cabeçon, hijo de Antonio, al publicar las obras de su padre ("Obras de Música para Tecla, Arpa y Vihuela", 1578), cuando dice que de ese libro también se podrán aprovechar los curiosos menestres, pues en él se toparán con muchos motetes canciones y fabordones que ellos tañen...; lo mismo que el illustrissimus Girolamo Frescobaldi, preciso hasta la exasperación, cuando recomienda el uso de sus intavolature di cimballo et organo o las toccatas, non solo a sonatori di Cimballo, ma di qualsivoglia sorte di Stromento. De esta manera y a partir de textos de tecla o guitarra, oíremos adaptaciones legítimas históricamente a nuestros instrumentos convirtiendo, como lo hacían nuestros colegas del XVII, cientos y otras piezas similares en canciones y sonatas violinísticas de igual valor musical que los originales (el tiento italiano anónimo o las dos piezas del organista ciego de Daroca Pablo Bruna). Merece señalar que una faceta casi inédita de la música barroca es el uso de originales vocales como fuente de inspiración para el adorno o disminución instrumental: por ello hemos escogido una de las más bellas motetes de Vitorias para, suplantando el violín la parte del primer tiple y rellenando la tecla el resto de las voces, convertir una obra

de profunda religiosidad en una no menos honda y expresiva pieza instrumental. Nuestra visión, para acabar, de los "inventos" del demonio, la danza alegre de la calle barroca española, es la misma que haría cualquier músico de entonces cuando quería escapar de la seriedad del templo o la trascendencia de la música especulativa.

Música seria o de regocijo (la música siempre es indicio de regocijo y fiestas, decía el Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán en 1599), de iglesia o de sala, hemos intentado que nuestro programa sea un reflejo lo más fiel posible de un repertorio hoy perdido y olvidado que, sin embargo, tuvo que justificar la presencia en la música española de uno de los instrumentos más refinados de toda su historia, el violín, con esas "sonatas españolas, (que) tan divino aire y novedad tienen, que cada día se ve ese milagro" en palabras de Cervantes. Con y sin la voz, para el músico barroco el eslabón entre Dios y el hombre, el instrumento más perfecto porque lo ha inventado Dios y no sus criaturas a partir del mismo hombre y no de la materia inerte, el modelo a imitar por los instrumentos, nuestro programa quiere ser un reflejo de esa música maravillosa que Dios envía al hombre y que el músico español del XVII tan bien entiende incluso cuando se desvincula del templo, pues "la música instrumental de sala, tanto más tiene de dulzura y suavidad, cuanto menos de vocería y ruido; que como el juez, que es el oído, está muy cerca, percibe mejor y más atentamente las especies que envía al alma, formadas con el aplauso de la media voz" (Miguel de Cervantes, "La Gitanilla")





baeza

Capilla Peñaflorida

P
R
O
G
R
A
M
A

PRIMERA PARTE

*Música a lo divino***Fr. Pedro de Tafalla** (1606-1660)
O Inefable Sacramento**Matías de Durango** (1636-1698)
Pues mi Dios ha nacido por mí**José de Torres** (c. 1670-1738)
Al clamor; al suspiro**Sebastián Durón** (1660-1716)
De Pasión**Joan Cererols** (1618-1676)
¡Ay que dolor!**Juan García de Salazar** (1639-1710)
Salve, reina de los cielos

SEGUNDA PARTE

*Música a lo humano***Arizu** (c.1595-)
Filis del alma mía (texto de Lope de Vega)**Juan de Durango** (1632-1696)
Pues la selva te convida**Juan Blas de Castro** (1561-1631)
Entre dos alamos verdes (texto de Lope de Vega)**Juan de Hidalgo** (1612-1685)
Quedito, pasito (texto de Calderón de la Barca)**Maestro Capitán** (1575-1647)
Entre dos mansos arroyos (texto Lope de Vega)**Juan Blas de Castro**
Ansares y Menga (texto de Luis de Góngora)**Juan Arañes**
Vida bona, vida bona (texto de Luis de Góngora)

C O M P O N E N T E S

Isabel Álvarez, soprano - Karmele Iriarte, soprano - David Azurza, contratenor
 Pello Ormazábal, tenor - Jesús G. Arejula, barítono
 Loreto Fernández Imaz, órgano - Itziar Atutxa, violonchelo
 Jesús Sánchez, guitarra y tiorba
 Manuel Vilas, Arpa

Jon Bagüés

El empleo de la lengua española en la música barroca es el nexo conductor de la propuesta musical que presenta la Capilla Peñaflorida. Atendiendo al uso de la música bien en el ámbito religioso, bien en el ámbito profano, se ha dividido el programa en dos partes diferenciadas.

La primera parte tiene el subtítulo de "a lo divino" no solamente por la referencia de ser las piezas destinadas a su uso en recintos sagrados, sino por la costumbre de utilizar en ocasiones piezas que aun siendo de origen pensadas para el ámbito profano, eran trocadas "a lo divino" mediante la consiguiente alteración del sentido del texto.

Dos épocas litúrgicas han sido históricamente las más favorecedoras del uso de la lengua vernácula en el templo: la Semana Santa y la Navidad. El período de cuaresma y semana santa con toda la carga dramática que la pasión y muerte de Cristo propiciaba, animaba a los maestros de capilla a incluir en la liturgia musical piezas que glosaban los textos litúrgicos. La Navidad, en el polo opuesto de esperanza y candidez, aporta quizás la más grande cantidad de textos en lengua castellana, fundamentalmente a través de los villancicos.

No eran las dos épocas citadas las únicas en las que hacían su aparición textos en otro idioma que el latín. A lo largo del año litúrgico se sucedían villancicos con textos al Santísimo Sacramento, piezas dedicadas a la Virgen o a los santos en la celebración de su festividad.

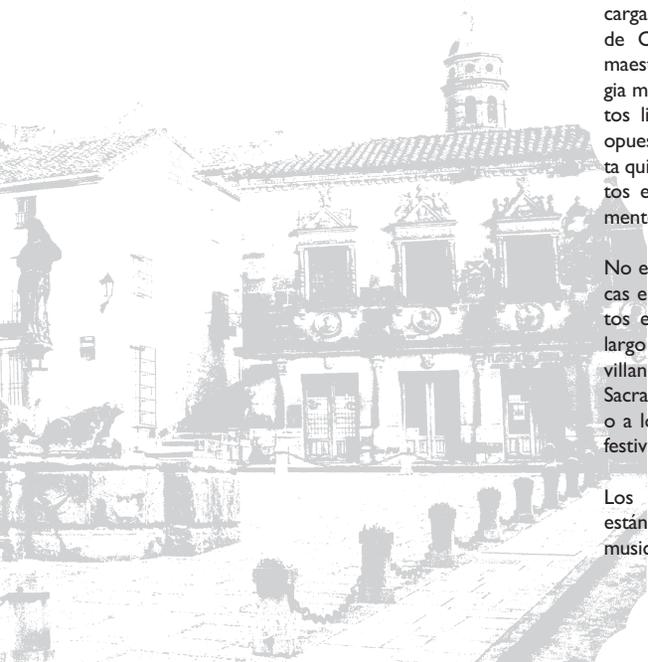
Los autores de esta primera parte están vinculados a importantes centros musicales de la península, desde la Real

Capilla (Sebastián Durón y José de Torres) u otros sitios reales como el monasterio de San Lorenzo del Escorial (Fr. Pedro de Tafalla y Matías de Durango) a importantes monasterios como Montserrat (Joan Cererols) o catedrales como Zamora (Juan García de Salazar).

La segunda parte, titulada "a lo humano" hace referencia al empleo en la música de textos profanos. Algunas de estas piezas formaban parte de obras destinadas a la escena, aunque pudieran luego ser interpretadas en los salones. Junto con estas piezas de conjunto de las obras dramáticas, el siglo XVII español aporta musicalmente una importante cantidad de canciones y formas polifónicas con textos profanos de una alta calidad.

Los autores de esta segunda parte pertenecieron casi en su totalidad a la Real Capilla, escribiendo dichas canciones, tonos y romances para la música de cámara de la corte. Algunos de ellos fueron Maestros, como Mateo Romero, más conocido por Maestro Capitán, Maestro de los músicos de cámara de Felipe IV, o Juan Hidalgo, otros fueron músicos instrumentistas como Juan Blas de Castro o cantores como Miguel de Arizu.

En la selección de las obras de la segunda parte se ha optado por escoger aquellas composiciones cuyo texto fuera creado por las tres principales figuras de las letras del Siglo de Oro español: Luis de Góngora, Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca. De esta manera se une la música de los maestros más importantes del momento con los textos de los más geniales creadores de las letras hispánicas.



MARTES 3
MIÉRCOLES 4

11.30 H.

baeza y úbeda

Coro y ministriles de la Orquesta Barroca de Granada

Pablo Heras, director

Javier Marín López, presentador

CONCIERTO DIDÁCTICO

Música y literatura en el Renacimiento

P
R
O
G
R
A
M
A

Tylman Susato (h.1500-h.1564)
Moresca

Juan del Encina (1469-1529)
Cancionero de J. Del Encina
(Salamanca, 1496)

Gasajémonos de huzia
Más vale trocar
Cucú,cucú
¿Qué's de ti, desconsolado?

Francisco de Peñalosa (h.1470-1528)
Los braços trayo cansados

Francisco Millán (h.1500-?)
Cancionero Musical de Palacio
Los braços trayo cansados

Anónimo
Cancionero Musical de Palacio
Tres morillas m' enamoran

Luys de Milán (h.1500-h.1561)
Pavana y gallarda

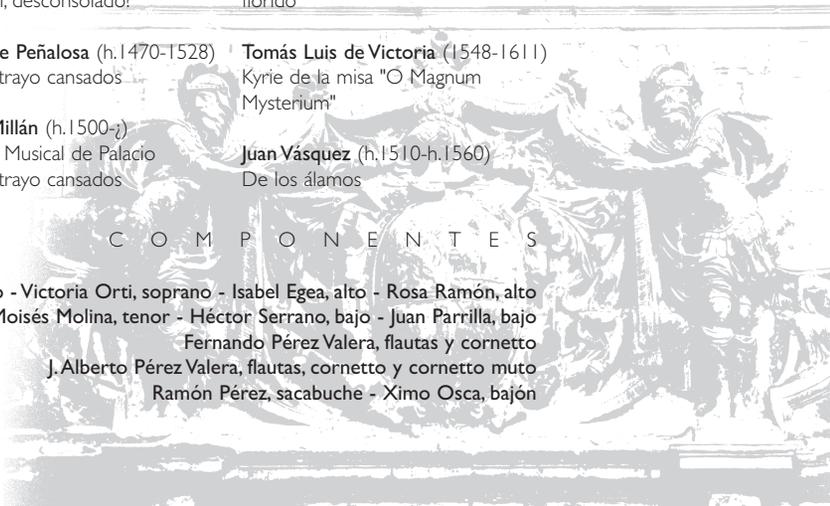
Francisco Guerrero (1528-1599)
Ojos claros, serenos
Pan divino, gracioso - Prado verde,
florido

Tomás Luis de Victoria (1548-1611)
Kyrie de la misa "O Magnum
Mysterium"

Juan Vásquez (h.1510-h.1560)
De los álamos

C O M P O N E N T E S

Verónica Plata, soprano - Victoria Orti, soprano - Isabel Egea, alto - Rosa Ramón, alto
Pedro Antonio Pérez, tenor - Moisés Molina, tenor - Héctor Serrano, bajo - Juan Parrilla, bajo
Fernando Pérez Valera, flautas y cornetto
J. Alberto Pérez Valera, flautas, cornetto y cornetto muto
Ramón Pérez, sacabuche - Ximo Osca, bajón





Curso

"Técnica vocal del Renacimiento y Barroco"

Conservatorio Elemental de Música
"Bartolomé Ramos Pareja" de Baeza

Del 29 de noviembre al 1 de diciembre de 2002

El Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza tiene como uno de sus objetivos prioritarios la recuperación y difusión del patrimonio musical de Andalucía, para lo cual está realizando actividades encaminadas a la consecución de este fin. Una de estas actividades consiste en la participación en un proyecto pionero en nuestra comunidad como es el apoyo a la creación de un coro profesional especializado en la interpretación del repertorio musical de los siglos XVI y XVII.

Para tal fin, el pasado mes de diciembre de 2001 se realizaron las primeras audiciones que sirvieron para seleccionar a alumnos candidatos para la creación de este coro. Los veinte alumnos seleccionados han recibido durante el presente año una formación especializada y específica durante tres encuentros, encaminada a la consolidación de una técnica vocal que les capacite para su integración en una formación de estas características. El cuarto encuentro, que cierra este primer ciclo formativo, se va a celebrar coincidiendo con la VI edición del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza.

La reconocida relevancia profesional y artística del profesorado encargado de la impartición de este curso, así como la calidad de los alumnos seleccionados, junto con la finalidad del proyecto justifica la colaboración del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza en la creación de esta agrupación.

P R O F E S O R E S

Carlos Mena - Lamber Climent
Alejandro Casal (Clave)

Curso

"Taller de danzas del Renacimiento"

Hospital de Santiago
Sala "Pintor Elbo"

Del 2 al 4 de diciembre de 2002

El Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, en colaboración con las Escuelas Municipales de Música y Danza de Úbeda y Baeza, pretende acercar la música del Renacimiento a todos los públicos mediante la organización del Taller de Danzas del Renacimiento. De este modo se consigue plasmar verazmente la estrecha relación que siempre han mantenido la música y la danza, cumpliendo a la vez con la función divulgativa y educativa que ha de tener un festival de estas características.

El Taller está dirigido a todas aquellas personas que tengan inquietud por acercarse a la cultura y costumbres del Renacimiento, sin distinción de edades ni capacidades, y que deseen conocer uno de los hábitos sociales más representativos de este período histórico: la danza. Al mismo tiempo, podrán conocer los elementos coreográficos básicos que permitirán disfrutar intensamente de las danzas históricas y conocerán las formas musicales propias de la danza con el fin de comprender adecuadamente la relación entre música y danza.

P R O F E S O R A

Verena Maschat

*Titulada Superior de Música y Danza
en la Educación por el Orff-Institut
del Mozárteum de Salzburgo (Austria)*

Curso

"La música en tiempos de Velázquez"

Universidad Internacional de Andalucía
Sede "Antonio Machado" de Baeza

Días 5, 6 y 7 de diciembre de 2002

El objetivo del curso es la recuperación y transmisión del patrimonio musical español del siglo XVII, haciendo especial hincapié en el período comprendido entre los reinados de Felipe III y Felipe IV, época en la que vivió una de las figuras más representativas de la historia del arte: Diego Velázquez. Con tal motivo, la programación académica del curso recoge tanto aspectos relacionados con la práctica y creación musical como con las manifestaciones sociales y culturales de la época. Para ello se estudiarán especialmente los compositores, las obras y las instituciones más representativas de ambos reinados, teniendo en cuenta su relación con las demás artes.

Las distintas ponencias del curso están diseñadas para conocer las últimas investigaciones sobre este período de la historia de la música española. De este modo, se estudiará la utilización de la música en el teatro de Calderón, la función de la Capilla Real o la utilización de los instrumentos de viento en las capillas. Asimismo, se analizarán obras representativas de este período con el fin de definir los elementos estilísticos del barroco español y proponer una metodología que permita transmitir este repertorio con criterios de calidad.

Los asistentes al curso tendrán la oportunidad de conocer las técnicas de trabajo e investigación que están siendo utilizadas actualmente por los intérpretes más especializados en la música española del Barroco. Del mismo modo, participarán en los diferentes grupos que se creen con el fin de ejemplificar de forma práctica los conocimientos adquiridos. Mediante el estudio y análisis de las fuentes musicales se posibilitará que la interpretación del repertorio sea llevada a cabo con criterios musicológicos basados tanto en el conocimiento y comprensión de la realidad sociocultural en que se creó, como en el procedimiento científico utilizado en la recuperación de las partituras.

P R O F E S O R E S

Luis Antonio González Marín - Pablo Rodríguez - Baldomero Barciela - Emilio Moreno
Julia E. García Manzano - Michael Noone - Josep Borrás Calderón
Alvaro Torrente - Josep Cabré
Antonio Ezquerro
Rodrigo Checa Jódar, director

ACTIVIDAD DOCENTE

Baeza	29, 30 de noviembre y 1 de diciembre Conservatorio "Ramos de Pareja"	Curso de técnica vocal Carlos Mena y Lambert Climent.
Úbeda	29 de noviembre 20,30 horas Auditorio Hospital de Santiago	Presentación del disco dedicado a Pedro Rabassa Colección "Documentos sonoros de Andalucía" Centro de Documentación Musical de Andalucía
Úbeda	2, 3 y 4 de diciembre 17,30 horas Sala "Pintor Elbo" Hospital de Santiago	Taller de Danzas del Renacimiento Verena Maschat
Baeza	3 de diciembre 11,30 horas Auditorio Ruinas de San Francisco	Concierto didáctico Coro y ministriles de la Orquesta Barroca de Granada Música y literatura en el Renacimiento.
Úbeda	4 de diciembre 11,30 horas Auditorio Hospital de Santiago	Concierto didáctico Coro y ministriles de la Orquesta Barroca de Granada Música y literatura en el Renacimiento.
Baeza	5, 6, 7 y 8 de diciembre 9,00 horas Universidad Internacional de Andalucía.	Curso "La música en tiempos de Velázquez"

CONCIERTOS

Úbeda	30 de noviembre 20,30 horas Auditorio Hospital de Santiago	Ensemble Gilles Binchois Concierto monográfico dedicado a Rodrigo de Ceballos.
Baeza	1 de diciembre 12,30 horas Auditorio Ruinas de San Francisco	Hopkinson Smith Obras para guitarra del siglo XVII español.
Úbeda	5 de diciembre 20,30 horas Auditorio Hospital de Santiago	Los Músicos de su Alteza Luis Antonio González, director Tierno manjar.Villancicos del siglo XVII.
Baeza	6 de diciembre 20,30 horas Auditorio Ruinas de San Francisco	L'Assemblée des Honestes Curieux Bayle de los Diabolos.
Úbeda	7 de diciembre 20,30 horas Auditorio Hospital de Santiago	La Real Cámara Emilio Moreno, Director M ^a Luz Álvarez, soprano Tientos, canciones y batallas.
Baeza	8 de diciembre 20,30 horas Auditorio Ruinas de San Francisco	Capilla Peñafloida Música a lo divino y a lo humano.

Precios de las
Localidades: 5€

Lleva a tus padres
al concierto

El niño que acuda
acompañado de un
mayor tendrá entrada gratuita

Excmo. Ayuntamiento
de Baeza
953 74 01 50 (Ext. 313)

Excmo. Ayuntamiento
de Úbeda
953 75 04 40 (Ext. 187)

Hospital de Santiago
953 75 08 42

inf@festivalubedaybaeza.org