

DE MÚSICA  
FESTIVAL  
ANTIGUA  
VIEDA y BAEZA

del 28 de noviembre al 8 de diciembre de 2004

VIII edición



DE MÚSICA  
FESTIVAL ANTIGUA  
VBEDA y BAEZA



© Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza  
VIII Edición, 2004  
© de los textos: sus autores.  
© de la traducción de los textos de Willekens y Noone,  
selección de ilustraciones, coordinación y edición: Javier Marín López  
Composición e impresión: Publimax Impresores (Baeza)  
ISBN: 84-688-9314-5  
Depósito Legal: J-524-2004

## conciertos

Concierto 1. La Zarzuela española entre 1700 y 1750, por la Orquesta Barroca de Sevilla (Baeza, 28 de noviembre).....	9
Concierto 2. En el espíritu de Morales, por Flanders Recorder Quartet (Úbeda, 3 de diciembre).....	15
Concierto 3. Cristóbal de Morales, modelo para otros compositores, por Viana Consort (Baeza, 4 de diciembre).....	19
Concierto 4. Cristóbal de Morales, Officium defunctorum (4vv), por Ensemble Plus Ultra y Schola Antiqua (Úbeda, 5 de diciembre).....	25
Concierto 5. Cristóbal de Morales, De Beata Virgine, por La Capilla Real de Madrid (Baeza, 6 de diciembre).....	31
Concierto 6. Cristóbal de Morales, los vihuelistas y el arte de la reelaboración, por Armoniosi Concerti (Úbeda, 7 de diciembre).....	35

## actividades

Conciertos Didácticos. Los ministriles en el siglo XVI, por Ensemble La Danserye (Úbeda, 1 de diciembre, Baeza, 2 de diciembre).....	39
Música para la Misa de la Inmaculada, por Ad Libitum Ensemble. Celebración Litúrgica. (Baeza, 8 de diciembre).....	43
Presentación del Disco Compacto "Música de la Nueva España". Universidad Internacional de Andalucía, Sede Antonio Machado de Baeza (Baeza, 4 de diciembre).....	47
Curso "Cristóbal de Morales, luz de España en música". Universidad Internacional de Andalucía, Sede Antonio Machado de Baeza (del 4 al 8 de diciembre).....	49

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, Universidad Internacional de Andalucía 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  
Universidad Internacional de Andalucía  
Ayuntamiento de Úbeda  
Ayuntamiento de Baeza



FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA DE ÚBEDA Y BAEZA  
VIII EDICIÓN  
DEL 28 DE NOVIEMBRE AL 8 DE DICIEMBRE DE 2004  
[www.festivalubedaybaeza.org](http://www.festivalubedaybaeza.org)

## PRESENTACIÓN

El 1 de septiembre de 1535 el papa Pablo III encargó a Miguel Ángel la pintura del altar de la Capilla Sixtina. Ese mismo día Cristóbal de Morales (c1500-1553) entró a formar parte del coro papal, iniciándose así una de las etapas más brillantes de un músico peninsular en la Roma papal. Tres años más tarde, Carlos V y Francisco I firmaron la Paz de Niza ejerciendo como anfitrión el papa Pablo III y celebrando el acuerdo con una pieza musical, el motete "Jubilate Deo omnis terra", compuesto por Morales expresamente para la ocasión. Ambos ejemplos muestran el contexto en que el compositor se movió durante su vida, al servicio de reyes, emperadores, papas, obispos y nobles, y ayudan a entender que su amplia difusión en fuentes europeas y americanas, instrumentales y vocales, es síntoma no sólo de su calidad musical sino también de sus buenos contactos y su prestigio en una época abundante en buenos compositores.

Estas razones son más que suficientes para reivindicar la obra de Morales en esta VIII edición del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. A pesar de los numerosos estudios existentes sobre este compositor, no está todo dicho sobre él. Morales, la 'luz de España en música' (según lo definió Juan Bermudo en 1555), es aquí abordado desde un prisma que supera lo estrictamente biográfico e intenta integrar un

aspecto fundamental, sin el cual el retrato musical de Morales quedaría incompleto: el estudio de su influencia en la música española y europea del siglo XVI. Por ello, además de presentar programas dedicados monográficamente a su obra, bien en su estado original vocal (como el que propone la Capilla Real de Madrid) o bien transcrita y adaptada para la vihuela (como en caso de Armoniosi Concerti), en esta edición tendremos la oportunidad de escuchar y analizar la influencia de la técnica y también del espíritu del compositor en otros colegas contemporáneos tanto españoles (Cabezón, Guerrero, Victoria) como europeos (Palestrina), como proponen Viana Consort y Flanders Recorder Quartet, en este último caso con una original propuesta en la segunda parte de su concierto.



El programa que presenta el Ensemble Plus Ultra tiene, además, el valor de lo inédito, al incluir una serie de obras desconocidas de Morales recién encontradas en el archivo

catedralicio de Toledo, y que prácticamente no habían sonado desde la época del compositor; el canto llano original, a cargo de Schola Antiqua, nos acerca más certeramente a una reconstrucción de cómo pudo sonar una solemne ceremonia con música de Morales en la segunda mitad del siglo XVI. Este mismo espíritu historicista y nuestro interés por reconstruir los 'contextos' son los que nos guiarán a la Catedral de Baeza; este templo será el lugar elegido para la intervención de Ad Libitum Ensemble, conjunto que nos brindará una oportunidad única de

escuchar a Morales en su adecuado marco litúrgico y ceremonial. De esta manera, es posible superar la moderna mentalidad de la sala de conciertos, muchas veces contraria a la funcionalidad original de estos repertorios.

Al igual que en años anteriores, la mayor parte de los conciertos de la presente edición son únicos, puesto que han sido pensados y programados para ser interpretados en el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. También, al igual que en anteriores ediciones y como saludable contrapunto a la propuesta monográfica, el concierto inaugural, a cargo de la Orquesta Barroca de Sevilla, prestará atención a la música escénica del siglo XVIII español.

La enorme aceptación que han tenido en las dos pasadas ediciones los conciertos didácticos matutinos, dirigidos a un público en edad escolar, nos ha animado a realizar para este año una nueva propuesta, centrada como Morales, en el siglo XVI, y más concretamente en la música para instrumentos de ministriles. Otra de las actividades paralelas programadas consiste en la presentación de un nuevo disco compacto dentro de la colección de "Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía", dependiente del Centro de Documentación Musical andaluz. El disco compacto es resultado de la grabación del concierto que en la pasada edición del Festival ofreció la Capella Mediterránea, y presenta el aliciente de rescatar repertorio español y andaluz conservado al

otro lado del Atlántico; esperamos que esta iniciativa de rescate de repertorio fuera de nuestras fronteras tenga continuidad en el futuro, ya que ensancha notablemente nuestra visión de la música andaluza de los siglos XVI-XVIII.

También en paralelo al ciclo de conciertos se desarrolla el curso de investigación musical de la Universidad Internacional de Andalucía que, en su sede Antonio Machado de Baeza y bajo el pretexto del 'divino' Morales, reunirá a un grupo de musicólogos especialistas en el compositor, así como a algunos de los intérpretes del Festival. Este curso, con su feliz conjunción de recuperación e investigación por un lado y de interpretación y difusión por otro, cumple así uno de los objetivos que, año tras año, se viene planteando el Festival como prioritario.

Finalmente, sólo nos resta invitarles a participar y disfrutar de las actividades programadas en esta nueva edición del Festival de Música Antigua de

Úbeda y Baeza; como en años anteriores, se ha realizado una apuesta por sonidos de otras épocas que, aunque lejanos en el tiempo, merecen ser rescatados para goce y deleite de nuestros oídos.

Rodrigo Checa Jódar, Director  
Javier Marín López, Coordinador



# baeza

ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA  
Eduardo López Banzo, director - Nuria Rial, soprano

## La Zarzuela española entre 1700 y 1750

### PRIMERA PARTE

**Domenico Scarlatti** (1685-1757)  
Obertura de *Narciso* (Londres, 1720)  
Allegro-Grave-Minuet

**Antonio de Lites** (1673-1747)  
Recitado-Área "Monstruo, en quien ha sobrado" (*Galatea*),  
de *Acis y Galatea* (Madrid, 1708)

**Sebastián Durón** (1660-1716)  
Área "Ondas, riscos, pezes, mares", de *Veneno es de amor*  
la envidia (Madrid, 1711)

**Luigi Boccherini** (1743-1805)  
Sinfonía en Re m. "La casa del Diavolo" G 506 Op. 12 nº 4  
Andante sostenuto-Allegro assai-Andantino con  
molto-Andante sostenuto-Allegro con molto

**Antonio de Lites**  
"Ven dulcísimo bien", de *Júpiter y Semele* (Madrid, 1718)  
"Si el triunfo que ama veloz la fama", de *Acis y Galatea*  
(Madrid, 1708)

### SEGUNDA PARTE

**Domenico Scarlatti**  
Sinfonía en re menor  
Presto-Minuet

**José de Nebra** (1702-1768)  
Aria (Venus): "¿Quién, cielos?", de *Vendado es amor*,  
no es ciego (Madrid, 1744)  
Recitado-Aria (Dircea) "Este, riscos incultos",  
de *Yphigenia en Tracia* (1747)

**Vicente Martín y Soler** (1754-1806)  
Suite de la ópera *Una Cosa Rara*  
Obertura: "Perché mai nel sen perche"-*Calma l'affanno*-Finale  
("Su, Su Cacciatori").

**José de Nebra**  
Recitado-Aria "Que esto oiga" (Libio),  
de *Amor aumenta el valor* (Madrid, 1727)

### C O M P O N E N T E S

Hiro Kurosaki, Antonio Almela, Carles Fibla,  
Valentín Sánchez, primeros violines  
Pedro Gandía Martín, José Manuel Villarreal,  
Elena Borderías, Kepa Artetxe, segundos violines  
José Manuel Navarro, Natan Paruzel, violas  
Mercedes Ruiz, Elisa Jøglar, violonchelos  
Xisco Aguiló, contrabajo  
Xavi Blanch, oboe  
Carlos García Bernalt, clave

LA MÚSICA ESCÉNICA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII

Pese a las connotaciones básicamente populares (y castizas) que el término tiene hoy, la zarzuela tuvo su origen en ambientes nobiliarios y cortesanos, como respuesta nacional a la ópera italiana, que, aunque tardó en arraigar, fue instalándose en España a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Tradicionalmente, se viene considerando *La selva sin amor*, una égloga con texto de Lope de Vega y música (que se ha perdido) de Alessandro Piccinni, la primera ópera representada en España (en 1627), aunque recientemente Manuel Pérez Bermúdez ha señalado que en 1620, en la representación de *La Gloria de Niquea*, del conde de Villamediana, aparecieron por primera vez en escena personajes que cantaban papeles individuales. Sin duda, debía de tratarse de tonos humanos, composiciones vocales profanas escritas a una o varias voces que servían tanto para la música de cámara como para el teatro, al ofrecerse de manera habitual sobre la escena como interpolaciones que tenían más o menos relación con la trama general de la comedia o el drama que se estuviese representando.

Así, frente al carácter de la ópera italiana, un poema puesto enteramente en música, en España comenzaba a apuntar un género en el que a las partes cantadas se agregaban otras habladas o declamadas. Parece que Felipe IV se interesó mucho por este tipo de espectáculos, que comenzó a hacer representar en un edificio levantado en un lugar llamado la Zarzuela (que dio nombre al género), en el Real Sitio del Pardo, donde solía descansar de sus agotadoras partidas de caza. Suele considerarse *El jardín de Falerina*, obra representada en 1649, con libreto de Calderón y música de Peyró, la primera zarzuela en sentido estricto de la historia. Su referente formal y temático era sin duda el de la ópera, pero, para distanciarse de ella, las zarzuelas comenzaron pronto un proceso de incorporación de canciones y danzas populares, que a la larga

acababan configurando uno de sus rasgos más definitorios.

Un laberinto de prohibiciones eclesiásticas junto a obstáculos económicos y políticos de todo tipo paralizaron durante años la difusión de los nuevos géneros dramático-musicales en España. Aunque en los años 50 y 60 sigue habiendo representaciones (entre ellas, en 1660, el hito de *Celos aun del aire matan*, con libreto de Calderón y música de Juan Hidalgo, primera ópera española que se ha conservado), no es hasta los 70 cuando se produce el afianzamiento definitivo del teatro musical en nuestro país. No menos de 40 títulos se escriben en España desde esa fecha y hasta 1700 entre óperas, zarzuelas, comedias con música, pastorales y otras formas dramáticas similares.

El cambio de siglo, que supondría también el de dinastía, trajo novedades de gran trascendencia para el futuro de la música española. Las tendencias italianizantes, que había introducido en la corte Juan José de Austria, se consolidaron merced a las primeras visitas de compañías italianas y a la voluntad expresa de un Felipe V que parecía convencido de la superioridad de este repertorio frente al de la música francesa. También en la corte organizada en Barcelona por el pretendiente austriaco, el archiduque Carlos, la apuesta era clara por la ópera italiana, como demuestran las representaciones documentadas de títulos de Antonio Caldara. Desaparecidos Hidalgo y Calderón, los nombres del momento son los de los libretistas Zamora y Cañizares y los de los compositores Durón y Lliteres.

Sebastián Durón (1660-1716) encarna a la perfección las contradicciones de la España de su tiempo. En 1691 entró como organista en la Capilla Real, después de pasar por varias catedrales. Allí destacó tanto en el campo de la música sacra como en el de la profana, lo que le valió el nombramiento de maestro de capilla en 1701, pero sus

simpatías por el bando austriaco acabarían por costarle, cinco años más tarde, la pérdida del puesto y el exilio. Su primera obra escénica, *Salir el Amor del Mundo*, con libreto de José de Cañizares y representada en el Alcázar Real en 1696, era aún deudora del estilo de Hidalgo. Siguiéron *Celos vencidos de Amor* y *de Amor el mayor triunfo* (1697), *Júpiter y la, o los cielos premian desdenes* (1699), *La guerra de los gigantes* (1700), *El imposible mayor en Amor le vence Amor* (1710), *Las nuevas armas de Amor* (1710) y *Veneno es de Amor la envidia*, su último título documentado, zarzuela con libreto de Antonio Zamora estrenada en 1711 en el Teatro de la Cruz. Estas últimas obras que, por sus fechas, debieron de ser escritas durante su exilio francés, tiempo en que no perdió contacto con Madrid, muestran ya la indudable italianización de su estilo, aunque sin perder totalmente los vínculos con la mejor tradición española. Así, en "Ondas, riscos, pezes, mares" se unen el acompañamiento de violines con sordina y un muy expresivo intervalo de quinta disminuida, que sitúan la pieza en el entorno de las invocaciones-lamento de Hidalgo, de tan profundas raíces barrocas.

El mallorquín Antonio de Lliteres (1673-1747) destacó en la composición de música religiosa y escénica, igual que Durón, a quien sucedería al frente de la Capilla Real en 1706. Como en las de Durón, en las zarzuelas de Lliteres son perfectamente identificables los esfuerzos por combinar los italianizantes recitativos y arias con escenas de raigambre popular, que solían incorporar coplas y estribillos similares a los de los tonos humanos, así como con algunos elementos de corte francés, todo ello encajado en estructuras perfectamente acabadas, incluidos los extensos parlamentos hablados. Su primer título escénico conocido es *Los elementos*, representado por primera vez en 1704 o 1705, posiblemente en Madrid, y que contaba con el significativo subtítulo de "Ópera armónica al estilo italiano". *Acis y Galatea*, datada en 1708, es en cambio una zarzuela, aunque con tal canti-

dad de música escrita, que no queda demasiado lejos de la ópera. Representada seguramente en el Buen Retiro, fue escrita para celebrar el 25 cumpleaños de Felipe V. Contaba con libreto de Cañizares, basado en un tema de Ovidio que Lully había desarrollado ya en 1686 para Luis XIV, abuelo del primer borbón español. *Júpiter y Semele* o *El estrago en la fineza* tenía también libreto de Cañizares, basado igualmente en las *Metamorfosis* de Ovidio. Se estrenó el 9 de mayo de 1718 en el Teatro de la Cruz de Madrid por la Compañía de Juan Álvarez y con gran éxito, pues se mantuvo dos semanas en cartel, mucho tiempo para entonces. En 1723 pudo verse en Lisboa y en 1731 en Barcelona. El aria que sigue al recitativo "Monstruo, en quien ha sobrado" de *Acis y Galatea* es un depurado ejemplo del mejor estilo de aria *da capo* a la italiana, con el típico carácter concertante de la parte instrumental y los ágiles melismas vocales. En cambio, en "Ven dulcissimo bien" de *Júpiter y Semele* aún subsiste el empleo de la estructura estribillo/coplas, incluso manteniendo el uso tradicional de compás ternario para el estribillo y binario para las coplas.

Mientras la zarzuela continuaba su desarrollo y su difusión con gran éxito, la ópera italiana fue ganando adeptos, impulsada desde la propia monarquía. Si el matrimonio de Felipe V con Isabel de Farnesio reforzó la italianización de la corte, el ascenso al trono en 1746 de Fernando VI, apasionado melómano, supuso el esparcimiento definitivo para la ópera italiana. Fernando se había casado en 1729 con la infanta portuguesa María Bárbara de Braganza, que se instaló en Madrid con su profesor de música particular, el napolitano Domenico Scarlatti (1685-1757). La trascendencia de la obra para teclado de Scarlatti, compuesta en su mayor parte durante su estancia en los reinos ibéricos, es suficientemente conocida. Menos se sabe de su dedicación a la música religiosa y teatral, a la que se dedicó preferentemente en su juventud. Tras un período de cinco años al frente de la Cappella

Giulia de Roma, en 1720 hizo un viaje a Londres, donde presentó con moderado éxito su ópera *Narciso*, que se abrió con una obertura en tres movimientos (rápido-lento-rápido), estructura que más o menos desde entonces empezaría a caracterizar a las obras italianas, sustituyendo progresivamente a las tradicionales oberturas francesas.

Después de pasar cuatro años en Sevilla, los todavía príncipes de Asturias se instalan en Madrid, donde van a convertirse en los principales mecenas y valedores de los compositores y las compañías italianas, de modo que cuando el célebre *castrato* Carlo Broschi (conocido como Farinelli) se instala en la corte en 1737, la nobleza madrileña se ha convertido casi en pleno a la nueva causa operística, dando la espalda a las zarzuelas, que pierden parte de su pujanza.

Este es el ambiente que encuentra José de Nebra (1702-1768) cuando llega muy joven a la capital. Miembro de una importante familia de músicos oriunda de Calatayud, aunque afincada en Cuenca, en 1719 es ya organista de las Descalzas Reales y en 1722 trabaja para la Capilla de la Casa de Osuna, junto a Lliteres y Antonio Duni. Es en esta época cuando comienza sus colaboraciones con diversas compañías teatrales, componiendo música para los corrales de la Cruz y del Príncipe. En 1724 consigue un cargo de organista en la Capilla Real, a la que permanecerá vinculado el resto de su vida, desde 1751 como Vicemaestro de Capilla y Vicerrector del Colegio de Niños Cantores, fecha desde la cual su dedicación a la música religiosa fue prioritaria. Pero antes Nebra ha compuesto muchas partituras escénicas, entre ellas *Amor aumenta el valor*, con libreto de Cañizares, «Drama armónica puesta en música para el marqués de los Valvases» en 1726 o 1728, que fue utilizada también en las celebraciones por las bodas reales de 1729. A pesar de que Nebra combina con naturalidad rasgos de la tradición española

(coros a cuatro, seguidillas, coplas) con los de las óperas italianas, como el empleo generalizado de los dúpticos recitativos-arias da capo, en los años 30 apenas compone para la escena, desplazado por el status privilegiado que los músicos transalpinos alcanzan en la capital. La situación varía en los años 40, en los que escribirá algunas de sus obras más conocidas, como *Viento es la dicha de amor* (1743; véase portada en pág. 14), *Vendado es amor, no es ciego* (1744), zarzuela con libreto de Cañizares, o *Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad*, y *Iphigenia en Tracia* (1747), zarzuela en dos actos con libreto de Nicolás González Martínez, que fue una de sus últimas piezas escénicas, antes de dedicarse casi en exclusiva a reponer, junto a Francesco Corselli, el repertorio religioso de la Capilla Real perdido en el incendio del Alcázar de 1734.

La llegada al trono de Carlos III, poco aficionado a la música, y las polémicas generadas por algunas medidas tomadas por gobernantes italianos (motín de Esquilache) van a significar un repliegue de la ópera y un nuevo relanzamiento de los géneros nacionales, hasta el punto de que el mismísimo **Luigi Boccherini** (1743-1805), instalado en Madrid desde 1769, se sintió tentado por la zarzuela. Así, en 1786, con libreto de Ramón de la Cruz, el nuevo hombre fuerte de la dramaturgia española, Boccherini escribió para la Duquesa de Benavente, en cuyo teatro particular se estrenó, *La Clementina*, comedia con música en dos actos. Sin embargo, es en el campo de la música instrumental en el que realmente destacó este gran compositor italiano. En 1771, residente ya en España, compuso sus seis sinfonías Op.12, la más popular de las cuales es la nº 4, conocida como *La casa del Diavolo*, que toma el título de un último movimiento que incluye la siguiente leyenda: «Chaconne qui représente l'Enfer et qui a été faite à l'imitation de celle de M. Gluck dans *Le Festin de Pierre*». Escrita en la sombría tonalidad de re menor, la sinfonía tiene un carácter básicamente teatral, que arran-

ca de la introducción Andante sostenuto de su primer movimiento, pronto superado por un vibrante y festivo Allegro assai. El segundo movimiento es un lírico y sincopado Andantino con moto, mientras que el final retoma el Andante sostenuto del principio antes de despeñarse por un contrastado y violento Allegro, que olvida pronto la obsesiva repetición del motivo de chacona.

Son años en los que el relevo generacional de la zarzuela lo han tomado compositores como Antonio Rodríguez de Hita o Pablo Esteve, a la vez que apunta un género absolutamente nuevo, el de la tonadilla escénica, obra breve que solía intercalarse, a la manera de los *intermezzi* italianos, en los entreactos de las largas comedias y que, de la mano de músicos como Luis Misón o Blas de Laserna, adquiere perfiles netamente populares. Este ambiente, en el que se incrementa la dicotomía entre la música autóctona y la extranjera, resulta ser perfectamente compatible con la aparición de un compositor cuya música adquirirá un enorme relieve internacional. Nos referimos al valenciano **Vicente Martín y Soler** (1754-1806), cuyas óperas triunfan en Viena por encima incluso de las de Mozart, quien, como es bien conocido, rinde homenaje a una de ellas, *Una cosa rara, ossia bellezza ed onestà* en el segundo acto de su *Don Giovanni*. La ópera, que contaba con un libreto de Lorenzo Da Ponte inspirado en el ecijano Luis Vélez de Guevara, se había estrenado en el Burgtheater vienes el 17 de noviembre de 1786 con tan clamoroso éxito que llegó a eclipsar a *Las bodas de Figaro* mozartianas. La suite instrumental que la Orquesta Barroca de Sevilla nos propone esta mañana da la justa medida de la calidad de una música que sirve como muestra de la integración de la composición española en el contexto europeo del más puro Clasicismo, justo antes de que la Guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII supongan un corte radical en el normal despliegue de la creación musical en España.

## LOS INTÉRPRETES

**Eduardo López Banzo** nació en Zaragoza en 1961. Tras sus estudios en el conservatorio de su ciudad natal, culmina su formación de la mano de Gustav Leonhardt. La gran sensibilidad de Eduardo López Banzo por los repertorios infrecuentes le lleva a fundar en 1988 el conjunto Al Ayre Español, con el ánimo de recuperar el importantísimo y poco conocido repertorio barroco ibérico. Su labor es reconocida internacionalmente, gracias a la originalidad de sus propuestas y su enfoque interpretativo, que aúna rigor estilístico con una gran imaginación e intensidad artística.

Ha actuado como solista y director en prestigiosos festivales y salas de concierto: Jordan Hall de Boston, Herbst Theatre de San Francisco, San Antonio Early Music Festival, The Academy of Early Music de Ann Arbor y la Universidad de Michigan (USA), Festival Oude Muziek Utrecht y Network voor Oude Muziek (Holanda), Festival van Vlaanderen (Bélgica), Festival de Macao (China), Ópera Cómica de París, Musikverein y Konzerthaus de Viena, Universidad de México, Art Sacré de París, Auditorio Nacional de Madrid y Ciclo Los Siglos de Oro, Ciclo de Órgano en el Camino de Santiago (Ministerio de Cultura), Festivales de Música Antigua de Barcelona, Madrid, Sevilla, Londres, Lisboa, Ambrony, Saintes y Stuttgart.

Ha realizado numerosas grabaciones para radio y televisión por todo el mundo así como registros discográficos en colaboración con grupos de cámara y orquestas con sellos como Auvidis, Deutsche Harmonia Mundi, Fidelio, Almagora, Philips y Harmonia Mundi. Su labor como investigador proporciona la base de trabajo de Al Ayre Español. Eduardo López Banzo, que es un pionero en el campo de la recuperación del repertorio barroco hispano, ha realizado una gran antología con Deutsche Harmonia Mundi, unánimemente aclamada por el público y la crítica internacional. Desde Marzo de 2003 cola-

bora con el prestigioso sello Harmonia Mundi. Aparte de su incesante actividad con Al Ayre Español, es invitado frecuentemente para dirigir orquestas en Polonia (Arte dei Suonatori), España (Orquesta Barroca de Sevilla) y EEUU (New York Collegium y Philharmonia Baroque Orchestra, San Francisco) con programas que incluyen a Händel (La Resurrezione), Bach (Misas Luteranas, Misa en Si menor), Stradella (San Giovanni Battista), Caldara (Maddalena ai piedi di Cristo), Pergolesi (Stabat Mater), etc...

Entre sus últimos proyectos están la recuperación de la versión original de 1708 de "Colpa, Pentimento e Grazia", oratorio de Pasión de Alessandro Scarlatti, que realizó con la Orquesta Barroca de Sevilla. Eduardo López Banzo es el autor de la transcripción íntegra de la obra, que será publicada próximamente por el sello Harmonia Mundi. También ha dirigido recientemente la Pasión según San Juan de J. S. Bach, y "I Filosofi Immaginari", ópera (1779) de Giovanni Paisiello, en una recuperación de producción internacional. La ópera se ha interpretado en el Festival de Utrecht y el Teatro del Hermitage de San Petersburgo, dentro de los actos del 300 aniversario de la fundación de esta ciudad.

Para la temporada 2004-2005 tiene previstas diversas actuaciones con la nueva orquesta barroca de Al Ayre Español, con programas que van desde el oratorio barroco romano a sinfonías de Mozart. También ha sido invitado a dirigir otras orquestas barrocas con las cuales mantiene una colaboración habitual, con programas que incluirán obras de Haendel, Bach y A. Scarlatti.

Su enorme prestigio como director de orquesta le ha hecho merecedor de ser invitado por grandes formaciones sinfónicas, entre las cuales cabe destacar la invitación de Víctor Pablo Pérez para dirigir la Orquesta Sinfónica de Tenerife y la Orquesta Sinfónica de Galicia. También dirigirá a la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, con un progra-

ma que girará en torno a las grandes sinfonías londinenses de Haydn y obras de Mozart.

**Nuria Rial** nació en Manresa en 1975, donde cursó el Grado Profesional de Piano. Prosigue su perfeccionamiento de canto con M. Mayska, Dolores Aldea y Kurt Widmer (en la Schola Cantorum de Basilea).

Ha colaborado en alguna ocasión con La Capella Reial de Catalunya, dirigida por Jordi Savall. En Septiembre de 1997 gana el *Primer Premio del Concurso de Canto Lírico Villa de Abarán*, y en Noviembre del mismo año gana el *2º Premio en el Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes de Juventudes Musicales de España*. Ha cantado con diversas orquestas (La Petite Bande, Orquesta Nacional de Cámara de Andorra...), habiendo sido dirigida por directores como Salvador Brotons ó Pierre Cao.

Recientemente, Nuria ha estrenado la obra de Federico Mayor Zaragoza sobre música de Ros Marbá en el Auditorio Winthertur con la Orquesta Barcelona Sinfonietta, dirigida por Francesc Llonguers.

Ha hecho su debut en el papel de Susana en la Bodas de Figaro en el Teatro La Farandula de Sabadell, con la Orquesta del Vallés, Carolina, del Matrimonio Secreto de Cimarosa, y la Opera contemporánea Ruliet de Palomar, estrenada en el Mercats de les Flors. Interpretó el papel de Corina en el *Viaggio a Reims* en Saint Moritz (Suiza). Ha cantado en la Operntheater de Basilea (haciendo Peleas y Melisandre), en varios de los ciclos de Música y Poesía en San Maurizio de Milano, con la Orquesta del Vallés, con la Petite Bande, Orquesta Rizonante de Lugano, la Basler Festival Orchester, y canta regularmente con René Jacobs en sus distintas producciones operísticas tanto en Innsbruck, como el Berlin o el Teatro de la Monnaie en Bruselas, con Marc Minkowski y los Musiciens du Louvre, con José Miguel Moreno y su grupo Orphénica Lyra, con Il Giardino Armónico etc.

La **Orquesta Barroca de Sevilla** nace por iniciativa de Barry Sargent y Ventura Rico en 1995, con la voluntad de crear una formación capaz de interpretar el repertorio de los siglos XVII y XVIII de una forma vital y en la que el gesto comunicativo tuviera una clara presencia. Desde entonces la OBS ha llegado a convertirse en un referente dentro del panorama musical español.

Desde sus primeras actuaciones ha gozado siempre del favor del público y de la prensa especializada, y tanto la calidad de sus interpretaciones como el alto interés de las obras programadas han recibido un elogio unánime.

Entre los casi 50 programas que la OBS ha ofrecido en importantes escenarios españoles durante los últimos años, figuran obras como el Réquiem o la Misa de la Coronación de Mozart, el Mesías de Haendel o programas sinfónicos dedicados a Haydn y C.P.E. Bach... junto a piezas inéditas de gran interés, como el "Oratorio Para la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo" de A. Scarlatti u otros de autores españoles del S. XVIII (Bager, Buono Chiodi, Moyá, Garay...).

En el campo operístico cabría destacar su producción de "Lo Speziale" de Haydn en el teatro de la Maestranza de Sevilla o el Dido y Eneas de Purcell para Teatre Principal de Palma de Mallorca.

Ha grabado "Las Siete Últimas Palabras" de Haydn en la firma Lindoro y el "Oratorio para la Pasión" de A. Scarlatti para Harmonia Mundi. Figuras de gran prestigio internacional como Harry Christophers, Eduardo López Banzo, Rinaldo Alessandrini, Jordi Savall, Hiro Kurosaki, Manel Valdivieso, Gui Van Waas, Josep Pons, Monica Huggett o Barry Sargent éste último como director titular entre 1995 y 2000, han dirigido a la OBS. En este momento y gracias al patrocinio de Caja San Fernando la Orquesta ofrece una temporada estable de conciertos en la ciudad de Sevilla.



Portada de la Zarzuela "Viento es la dicha de Amor" (Madrid, 1743)  
con música de José de Nebra y libreto de Antonio de Zamora

# Úbeda

## FLANDERS RECORDER QUARTET

### En el Espíritu de Morales

P  
R  
O  
G  
R  
A  
M  
A

PRIMERA PARTE

*Homenaje o Antonio de Cabezón*  
Antonio de Cabezón (1510-1566)  
*Diferencias sobre la Paduana Italiana*  
Tiento  
*Diferencias sobre el canto Llano del cavallero*  
*Diferencias sobre La dame me demanda*

*Inspirados por España*  
Johannes Ghiselin (c1460-c1535)  
*La Spagna*

Anónimo (siglo XVI)  
*La Spagna*  
*Con qué la lavare, del 'Cancionero de Uppsala'*

Giovanni Pedaggio (siglo XVI)  
*Con qué la lavare (con disminuciones)*  
*Improvisaciones sobre la Follia*

Cristóbal de Morales  
Cristóbal de Morales (c1500-1553)  
*Missa l'Homme armé*  
Domine Deus-Benedictus  
*L'homme armé (tema y improvisaciones)*

*Contemporáneos ingleses de Morales*  
Robert Parsons (c1530-1570)  
*Ut Re Mi Fa Sol La*  
Hugh Ashton (c1485-1558)  
*Mascarada*

SEGUNDA PARTE

*Las seis esposas de Enrique VIII*  
Idea de Piet Swerts (1960)

Prólogo  
Catalina de Aragón  
*¡Bienvenida!*  
Coronación  
*Vida cortesana*

Ana Bolena  
*Mascarada (Anónimo)*  
*De caza*  
*El viaje final*

Juana Seymour  
*Príncipe Eduardo*  
*In Nomine (J. Taverner, c1490-1545)*

Ana de Cleves  
*No me gusta ella*  
Thomas Cromwell

Catalina de Howard  
*Nadie la desea excepto él*  
*El inolvidable fogón*

Catalina Parr  
*In Nomine (R. Parsons - c1530-1570)*

Epilogo

C O M P O N E N T E S

Bart Spanhove  
Han Tol  
Joris Van Goethem  
Paul Van Loey

LAS SEIS ESPOSAS DE ENRIQUE VIII

"Divorciada, decapitada, muerta; divorciada, decapitada, superviviente", esta es la secuencia que nos habla del destino de las seis esposas de Enrique VIII. Enrique estaba profundamente enamorado de todas y cada una de sus esposas, pero no fue el amor lo que le llevó a casarse tantas veces. Fue su desesperado deseo de dejar descendencia masculina para el trono de Inglaterra, pues durante los tiempos de la dinastía Tudor se aceptaba que sólo un varón podía desarrollar un gobierno fuerte. Sin embargo, incluso en los tiempos de Tudor, el comportamiento de Enrique repugnaba a las cortes de Europa y sólo podemos maravillarnos del coraje de Catalina Parr; su sexta esposa, al aceptar casarse con un hombre obeso, de mal carácter y ulceroso. Este horrible cuadro de Enrique constituye un fuerte contraste con el joven rey, descrito en 1519 por un embajador veneciano como "el monarca más encantador que mis ojos han visto; además de la estatura habitual... con una cara redonda tan bella que podría llegar a ser una linda mujer".

Este fue el hombre de quien se enamoró la primera esposa de Enrique, **Catalina de Aragón**. Hija menor de los Reyes Católicos, Catalina conoció por primera vez a Enrique cuando él tenía 10 años y ella 16. Ella había ido a Inglaterra para casarse con Arturo, hermano mayor de Enrique y, después de un viaje de tres meses desde España, con Enrique montado junto a ella, esta chica gentil y piadosa fue recibida en Londres entre los vítores de las multitudes (*¡Bienvenida!*). Después de su boda, Catalina y Arturo fijaron su residencia en el castillo de Ludlow, en la frontera con Gales, pero a los seis meses Arturo murió. Cuando su padre Enrique VII falleció, Enrique se convirtió en rey e inmediatamente se casó con Catalina (*Coronación*).

Catalina era inteligente, hábil y astuta políticamente, actuando como un embajador

en España durante varios años. Enrique y Catalina trajeron vitalidad y goce del vivir a la vida cortesana, con suntuosos banquetes, torneos y entretenimientos (*Vida cortesana*). Catalina era plenamente consciente de que su papel como reina era dejar descendencia. En 1551 Enrique y Catalina se deleitaron con el nacimiento de su primer hijo, el príncipe Enrique, pero desgraciadamente duró sólo unas semanas. Catalina se quedó embarazada de nuevo y, a pesar de sus cinco embarazos subsiguientes, sólo la Princesa María vivió. Después del nacimiento de la Princesa María en 1516, Enrique adoptó una postura valiente: "La reina y yo somos jóvenes y si es una niña esta vez, por la gracia de Dios que la seguirán los niños", declaró. En su lugar siguió otro aborto en 1518, y los afectos de Enrique comenzaron a aparecer.

Alrededor de 1525 una nueva cara -la de Ana Bolena- había aparecido en la corte inglesa y llamó la atención de Enrique. Éste quería que Catalina ingresase en un convento y así anular su matrimonio, pero el Papa lo rechazó. Thomas Cranmer y Thomas Cromwell aconsejaron otra solución: la animada creencia de Enrique de que el Papa no tenía jurisdicción sobre él. En 1533 Cranmer fue nombrado Arzobispo de Canterbury y casi inmediatamente se rompieron los lazos con Roma y el matrimonio entre Catalina y Enrique fue anulado.

**Ana Bolena** no fue, como Catalina, una princesa europea, ni tenía un ancestro real. Esta joven mujer alta, de pelo y ojos oscuros, con su rápido ingenio y su magnético atractivo, era muy solicitada por la nobleza por sus juegos flirteantes. En 1526 cayó en el ojo del rey. Enrique se enamoró de ella, pero Ana planteó un atrevido e inteligente juego (*Mascarada*). Durante seis años se conocieron, bailaron y cazaron juntos, pero Ana rechazó dormir con Enrique a no ser que se casasen (*De caza*). Enrique estaba ansioso por el matrimonio, necesitaba hijos

legítimos y ahora estaba confiado en que Ana se los daría. En 1522 finalmente se acostaron y en diciembre Ana quedó embarazada. Se casaron secretamente en enero de 1533 y el rey preparó el nacimiento de un hijo con ilusión. En septiembre de 1533, la Princesa Isabel nació. Ana abortó varias veces y Enrique sintió que su segundo matrimonio estaba siguiendo las líneas del primero. Se lamentó de su mala suerte, pero no culpó a Ana, todavía. Tres meses después, la historia fue distinta.

Ana nunca había sido popular con la gente como lo había sido Catalina, y su posición de reina ofendió a muchos en la corte. Se le culpó de las brutalidades de Enrique, tales como la ejecución del obispo John Fisher y Sir Thomas More. En abril de 1536, los enemigos de Ana se reunieron para echarla abajo. Le contaron al rey que ella había cometido adulterio y conspirado traición contra él. Aunque estos cargos eran totalmente falsos, las pasiones de Enrique se encargaron contra ella. Mark Smaeton se encaprichó con Ana, pero ella lo rechazó. Cuando Smaeton fue torturado en 1536, confesó un episodio con Ana y así ambos fueron condenados. Ana fue arrestada el 2 de mayo y hecha prisionera en la Torre de Londres. En la corte, negó convincentemente todos los cargos pero, aunque no había pruebas, fue condenada. Su viaje final desde Greenwich duró dos horas y cuando llegó, estaba histérica. Llorando y riendo a la vez. El 19 de mayo de 1536 fue ejecutada (*El viaje final*).

Un día después de la ejecución de Ana, Enrique estaba prometido en matrimonio con **Juana Seymour** y justo diez días después se casaron. Enrique estaba encantado con su nueva esposa, particularmente cuando se quedó embarazada. El trabajo de Juana fue largo y duro: se tomó dos días y tres noches, pero el 12 de octubre nació el niño largamente esperado, el Príncipe Eduardo (*Príncipe Eduardo*). Pero la alegría duró poco, pues Juana cayó enferma con fiebre de parto, una infección común que

no tenía cura. Doce días después del nacimiento de su hijo, la 'profundamente querida' esposa de Enrique murió. El rey quedó apesadumbrado y guardó luto durante varios meses (*In nomine*).

Dos años pasaron y no había duda de que Enrique se casaría otra vez. La cuestión era, ¿con quién? El propósito era hacer una alianza política. Desde la ruptura con Roma, Inglaterra había estado aislada y era importante estar de buenas con los dos poderes europeos. Sin embargo, el principado de Cleves era parte de un joven y prometedor estado protestante en Alemania. El Duque de Cleves tenía dos hermanas solteras. Pero Enrique fue cauto. Quería saber qué aspecto tenían las hermanas, ¿eran guapas? El pintor Holbein viajó a Cleves para retratarlas. Enrique quedó satisfecho con el retrato de **Ana de Cleves**. Estaba tan impaciente por ver su nueva novia que cabalgó desde Greenwich a Rochester para conocerla. Tan pronto la vio, su corazón se hundió: "No me gusta", le dijo a Cromwell (*No me gusta*). Se casaron pero se divorciaron a los pocos meses.

Enrique tuvo tiempo de casarse otras dos veces, con **Catalina Howard**, su quinta esposa, con la que se casó en secreto, pero que acabó decapitada por los celos del rey, y finalmente, con **Catalina Parr**, en lo que eran las terceras nupcias para ella y los sextas para él.

(Traducción de Javier Marín López)

LOS INTÉRPRETES

El cuarteto Flanders Recorder Quartet, 'Embajadores de la flauta dulce', fue fundado en 1987 y hoy forma parte de los mejores conjuntos de música antigua a nivel mundial. En 1990 el conjunto ganó el premio mayor en el concurso prestigioso "Musica Antiqua" en Brujas, lo que marcó el inicio de una carrera internacional espléndida. Gracias a miles de actuaciones por los cinco continentes, el cuarteto se hizo una reputación insuperable por sus conciertos excitantes y variados. Pasaron por las salas de concierto más famosas del mundo: el Concertgebouw (Amsterdam), el Opera City (Tokio), el Phoenix Hall (Osaka), el Cloisters and Frick Museum (Nueva York) y el Spivey Hall (Atlanta), para mencionar sólo algunas. Muchas veces el conjunto hace representaciones en los grandes festivales de música antigua por todo el mundo: de Helsinki, París, Ginebra, Salzburgo y Eslovenia hasta Ciudad de México, Boston, Vancouver, Melbourne y muchos otros lugares...

Muchos de los discos del Flanders Recorder Quartet son grabados y distribuidos por casas discográficas importantes como Deutsche Grammophon y Harmonia Mundi. En 1997, el conjunto realizó una estrecha colaboración de varios años con la marca francesa Opus 111, lo que hasta ahora resultó en la grabación de los discos "Armonia di Flauti", "Bassano" y "Magic". Todos ganaron varios premios y cada vez son recibidos con críticas elogiosas por su programación atrevida y única, su estilo expresivo y virtuoso y su sonido excepcionalmente afinado. Así también opinan los críticos de los periódicos por todas partes del mundo. La revista The American Recorder Magazine describe el conjunto de la siguiente manera: "The Flanders Recorder Quartet ha ganado concursos, ha tocado conciertos y ha grabado discos como lo hacen los mejores cuartetos de cuerda".

El Flanders Recorder Quartet revaloriza la flauta dulce, un instrumento que cayó en el olvido a lo largo de los últimos dos siglos. El conjunto toca una gran variedad de más de cien flautas, desde la flauta sopranino hasta la gran flauta

baja. Gracias a esta variedad de instrumentos que va acompañada con las interpretaciones virtuosas dentro de una programación variada, el cuarteto hace de cada concierto un espectáculo inolvidable. La colección incluye un gran abanico de flautas originales y de copias hechas por los constructores de flauta más importantes, entre ellas las copias de Adrian Brown según una serie de flautas de Virdung (1511) y diez copias de flautas dulces "Bassano", originalmente poseídas y tocadas por Henry VIII (fueron Bob Marvin y Adriana Breukink los que las copiaron especialmente para el conjunto). El conjunto también dispone de una gran flauta baja poco común de la época barroca que mide 2,30 metros, diseñada y construida por Friedrich von Huene. Una colección tan valiosa que reúne tantos instrumentos raros, hasta únicos, no sólo ofrece al aficionado a conciertos un sonido extraordinario sino que también permite al conjunto revalorizar de manera excelente la flauta dulce.



Enrique VIII tocando el arpa en compañía de su bufán

18

El Flanders Recorder Quartet actúa como director artístico de festivales de flauta dulce en Mainas (Bélgica), Cape Town (África del sur) y Austin (Texas, EEUU). A los miembros carismáticos del cuarteto les apasiona la pedagogía: con entusiasmo contagioso, los músicos organizan sesiones de demostración atractivas y dan masters persuasivos en los cuales no tienen miedo de combinar composiciones antiguas con composiciones contemporáneas. Uno de los resultados de sus actividades pedagógicas es la publicación del libro *The Finishing Touch of Ensemble Playing* (Alamire Editions, 2000) de Bart Spanhove, miembro del conjunto.

Más de 40 composiciones nuevas ya han sido dedicadas al Flanders Recorder Quartet y muchos arreglos de los miembros del cuarteto (como su interpretación de *Las cuatro estaciones de Vivaldi*) fueron elogiados por la prensa, el público y los jurados internacionales.

baeza

VIANA CONSORT  
Ángel Recasens, director

Cristóbal de Morales, modelo para otros compositores

P  
R  
O  
G  
R  
A  
M  
A

Cristóbal de Morales (c.1500-1553)  
Motete *Sancta et immaculata virginitas* (4vv)

Francisco Guerrero (c.1528-1599)  
Kyrie, de la Misa *Sancta et immaculata virginitas* (5vv)

Cristóbal de Morales  
Motete *O sacrum convivium* (5vv)

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/6-1594)  
Gloria, de la Misa *O Sacrum Convivium* (5vv)

Cristóbal de Morales  
Motete *Circumdedere me gemitus mortis* (5vv)  
Antifona *Salve Regina* (4vv)  
Lectio *Manus tuae fecerunt* (4vv)  
Antifona *Regina caeli, laetare* (6vv)  
Responsorio *O vos omnes* (4vv)  
Motete *Exaltata est sancta Dei genitrix / Virgo prudentissima* (6vv)

Cristóbal de Morales  
Motete *Jubilare Deo omnis terra / O felix aetas*, para la Celebración de la Paz de Niza, 1538 (6vv)

Tomás Luis de Victoria (1548-1611)  
Credo, de la Misa *Gaudeamus* (6vv)

C O M P O N E N T E S

Helen Ashby, soprano  
Kate Ashby, soprano  
Sytse Buwalda, contratenor  
Tim Kenworthy Brown, contratenor  
Richard Butler, tenor  
Willem Ceuleers, bajo

19

## CRISTÓBAL DE MORALES, MODELO PARA OTROS COMPOSITORES

El célebre elogio a Cristóbal de Morales que contiene la *Declaración de instrumentos musicales* de Juan Bermudo (1555) no puede acomodarse mejor: "luz de España en música". Morales, claridad que alumbra a los compositores de su tiempo; Morales, modelo que guía a las generaciones posteriores de músicos; Morales, faro que irradia su saber compositivo a todas las naciones. La obra del músico hispalense no sólo fue parte esencial del repertorio de las iglesias y catedrales más importantes de España y América hasta finales de la Edad Moderna, sino que además gozó de un extraordinario prestigio ante los teóricos (españoles como el propio Bermudo o Montanos, portugueses como Fernandes o Nunes da Silva e italianos como Artusi, Bonini o Cerone) y la historiografía posterior. La magistral unión de complejidad contrapuntística y expresividad dramática y el proverbial estilo excelso, sublime y elevado de Morales -del que dan fe su *Regina caeli* o el motete *Exaltata est sancta Dei genatrix* de este programa, obras a seis voces muy elaboradas y poco frecuentes en los conciertos de hoy- fueron modelo para las siguientes generaciones de polifonistas.

El interés que despertó Morales en los compositores del siglo XVI demuestra la extraordinaria proyección del cantor y maestro sevillano. Célebres autores del Renacimiento como Guerrero, Palestrina, Victoria, Rogier o Ceballos se basaron en motetes de Morales para sus misas polifónicas, empleando el procedimiento de la "parodia", es decir la imitación de un modelo preexistente para reelaborarlo, transformarlo y desarrollarlo hasta convertirlo en una composición nueva. A diferencia de las misas sobre cantus firmus o de paráfrasis (la melodía es esparcida por todas las voces), la misa de parodia o imitación (*ad imitationem*) cita todas las voces del modelo simultáneamente y

en ella alternan las secciones imitativas con las enteramente nuevas. Si bien el programa que presentamos en Baeza se limita a ofrecer forzosamente una breve muestra de estas misas de parodia (la *Missa O sacrum convivium* de Palestrina, la *Missa Sancta et immaculata* de F. Guerrero y la *Missa Gaudeamus* de Victoria), deben citarse igualmente las misas *Inter vestibulum*, también de Guerrero, la *Simile est regnum caelorum* de Rodrigo de Ceballos -editada no hace tantos años por el malogrado Robert Snow- y la *Missa Inclina Domine aurem tuam* de Philippe Rogier, esta última publicada en la colección *Missae sex* de la "Typographia Regia" madrileña, en 1598. El hecho uno de los madrigales italianos de Morales, *Quando lieta sperai*, sirviere de modelo para un Magnificat a 6 voces (1587) de Roland de Lassus, evidencia el prestigio internacional del creador hispalense.

La técnica de la parodia -que hoy escandalizaría a las sociedades de autores- era frecuente desde principios del siglo XVI. La excelencia de Morales en este procedimiento imitativo, así como, en general, su talento por el trabajo motivico a partir de material ajeno, fueron enaltecidos por contemporáneos e historiadores posteriores. En sus misas, Morales utilizó material de los grandes compositores de su época: Josquin des Pres (la célebre chanson *Mille regretz* o su motete *Benedicta es caelorum regina*), Nicolas Gombert (motete *Aspice Domine*), Jean Mouton (motete *Quaeramus cum pastoribus*), Philippe Verdelot (motete *Si bona suscepimus*), Jean Richafort (motete *Quem dicunt homines*) o Antoine de Févin (motete *Vulnerasti cor meum*).

Imitar al maestro pretendía pues el también sevillano Francisco Guerrero (c. 1528-1599) cuando éste decidió basarse en el motete *Sancta et immaculata virginitas* (1541; véase otra edición de 1546 en la pág. 23) para la composición de la misa a cinco voces de igual nombre, publicada

en su *Liber primus missarum* (París, 1566). Guerrero se autovincula y reivindica para sí la figura de Morales, del que se considera discípulo, como afirma en su *Viage de Hierusalem* (Juan de León, 1592), aunque como es sabido, el contacto entre ambos músicos se limitó a los meses de perfeccionamiento tras la llegada de Morales a Toledo, procedente de Roma (1545-1546), y a la hipotética enseñanza durante una de las visitas que el cantor pontificio hizo a Sevilla aprovechando el primer permiso para ausentarse de Roma (1540).

En el *Kyrie* de la *Missa Sancta et immaculata virginitas*, Guerrero utiliza el "tema" del motete de Morales en un estilo menos estricto, con amplias miras. Proporciona a la melodía una mayor vivacidad, sobre todo al utilizar las imitaciones del *bassus* a una quinta de la melodía principal. Por otro lado, Guerrero emplea magistralmente el "motivo secundario" del motete original para construir un excelente *Christe Eleison*. La libertad con la que Guerrero trata los motivos de Morales y el alejamiento de la mera reproducción del modelo polifónico, así como la genial inventiva en las combinaciones, han llevado al Profesor Robert Stevenson a acuñar una nueva terminología en este tipo de misas, que denomina "de permutación".

Aunque perteneciente a la generación posterior, Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/6-1594) tenía afinidades con Cristóbal de Morales. En 1555, Palestrina ingresó como cantor de la capilla papal -en un sonado caso de amiguismo que contravino las normas internas-, diez años más tarde de que Morales hubiera abandonado la prestigiosa institución romana, donde el hispalense permaneció desde 1535 a 1545 y se codeó con ilustres colegas como Constanzo Festa, Jacob Arcadelt, Ghiselin Danckaerts, Juan Escobedo o Bartolomé Escobedo. El cantor (alto o tenor) español adquirió rápi-

damente fama de buen compositor y sus obras fueron copiadas abundantemente en el archivo de la Capilla Sixtina durante el papado de Paulo III. De ahí que, Palestrina, posteriormente maestro de la Cappella Giulia de San Pedro, conociera y admirara la obra del compositor andaluz, del que tomó el motete dedicado al Santísimo Sacramento *O sacrum convivium* para escribir una misa homónima. Basado en la doble melodía del cantus y del tenor del motete de Morales, el *Gloria* de la *Missa O sacrum convivium* de Palestrina es un magnífico ejemplo de equilibrio melódico y de desarrollo temático del gran compositor italiano. Las excelentes variaciones sobre la misma melodía a cargo de las voces intermedias dan como resultado unos matices armónicos muy bien logrados. El "excelentísimo Morales" fue el único compositor español al que decidió parodiar Palestrina, prueba del prestigio y la fama de que gozaba el hispalense en Italia años después de su muerte.

Una de las obras más famosas de Morales, compuesta durante su etapa en la capilla pontificia, es el motete-cantata *Jubilare Deo omnis terra*, a 6 voces. Recayó en Morales el honor de componer esa pieza para el encuentro de Niza entre el emperador Carlos V, Francisco I de Francia y el Papa Paulo III, organizado en 1538 para parlamentar por la paz entre los dos grandes soberanos. Treinta y ocho años más tarde, este motete para la celebración de la Paz de Niza sirvió a Tomás Luis de Victoria (1548-1611) de modelo para su *Missa Gaudeamus*, a seis voces. Sin duda, cautivaron al compositor abulense el material temático -de una riqueza innegable- y el audaz principio constructivo del *Jubilare Deo*, con un cantus firmus ostinato, procedente del introito gregoriano *Gaudeamus*, que se repite dieciocho veces hasta la disminución final (presencia de los tres personajes: Paulo, Carlos y Francisco) mientras las otras voces van desarrollando el tejido contra-

puntístico. Como puede comprobarse en el Credo, la melodía es utilizada con una maestría deslumbrante por Victoria, quien además desmenuza los motivos de la línea melódica original para crear frases musicales de una belleza inguatable, sin dejar de recordar constantemente su fuente. En esto radica precisamente lo más sublime de Victoria: evocar a Morales conservando su estilo inequívoco. El polifonista de Ávila, por ejemplo, cambia la tesitura de las voces (CCAATB en lugar de CAATB del original) en un deseo de acentuar la brillantez del conjunto vocal, tan característica de su escritura coral.

Victoria compuso su misa en 1576, con veintiocho años, cuando ocupaba el cargo de maestro de capilla del Seminario Romano -donde sucedió en 1573 a Palestrina- y un año después de obtener las órdenes eclesiásticas. Hacía once que había llegado a Roma, siguiendo el ejemplo de otros destacados compositores españoles como Peñalosa, Escobedo o Morales. Aunque por vía indirecta, la remembranza de éste último debía estar bien presente en Victoria: Morales había desempeñado el magisterio en la catedral de Ávila (desde 1526 hasta a finales de 1527 o principios de 1528) antes de marchar a Plasencia y, más importante si cabe, había sido maestro de Juan Navarro en la capilla privada de los duques de Arcos (1547-1551). Victoria, que había sido discípulo directo de Navarro en Ávila y del que había aprendido las técnicas contrapuntísticas y los recursos expresivos, se sitúa al final de la cadena iniciada por Morales. Como hizo Guerrero con el *Sancta et immaculata virginitas*, ¿qué mejor manera de tributar homenaje a su guía, a la "luz de España en la música", que dando brillo y aportando nueva savia al celeberrimo *Jubilare Deo*?

## LOS INTÉRPRETES

Tras recibir las primeras lecciones musicales de su tío, el tenor de ópera Salvador Recasens, Ángel Recasens ingresó en la Escolanía de Montserrat, donde se formó con los maestros Anselm Ferré y David Pujol. Prosiguió sus estudios de piano y órgano en el Real Conservatorio del Liceo de Barcelona, donde obtuvo sus diplomas con las máximas calificaciones. Más tarde, se perfeccionó con los pianistas Fructuós Piqué y Alexandre Ribó i Vall, el compositor Frederic Musset y el gran violonchelista y director Antonio Janigro. Pronto centra su carrera musical en la dirección coral. En 1973, fundó el Quartet de Madrigalistas, grupo de solistas dedicado a la música renacentista española, con el que cosechó importantes éxitos en España, Francia y Alemania. Entre 1975 y 1986, logró unos resultados espectaculares con el Coro Sant Esteve de Vila-seca y Salou, realizando cerca de 400 conciertos repartidos entre 20 países de América y Europa. Consiguió cinco primeros premios y dos segundos en concursos internacionales. La crítica le reconoce como uno de los mejores directores de coro de España.

Es conocido en toda Europa por su metodología pedagógico-musical aplicada en el Conservatorio Profesional de Música de Vila-seca y Salou hasta el año 1986. Además de este centro, Recasens funda otras cinco escuelas de música, un curso internacional y dos festivales internacionales. Constante investigador y analista, ha impartido más de 150 seminarios, conferencias y cursos de dirección coral en Alemania, Francia, México, Cuba y España. En reconocimiento de esa

extraordinaria labor, fue nombrado miembro de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (Barcelona). Ha sido invitado a dirigir orquestas y grupos tanto en España como en el extranjero. Las interpretaciones con los grupos de música antigua Capilla Príncipe de Viana y Viana Consort representan -gracias a la estrecha colaboración con su hijo Albert Recasens, doctor en musicología por la Universidad Católica de Lovaina- la etapa más elaborada del maestro Recasens. Sus ejecuciones aspiran a un rigor y a una expresividad que se alejan de cualquier efectismo, y rehuyen de discutidos puritanismos, llegando a la raíz del arte musical. Analiza los sentimientos del compositor para trasladarlos, con sus genialidades y también sus defectos, hacia el público, que se transforma así en cómplice de este lenguaje de los mil significados.

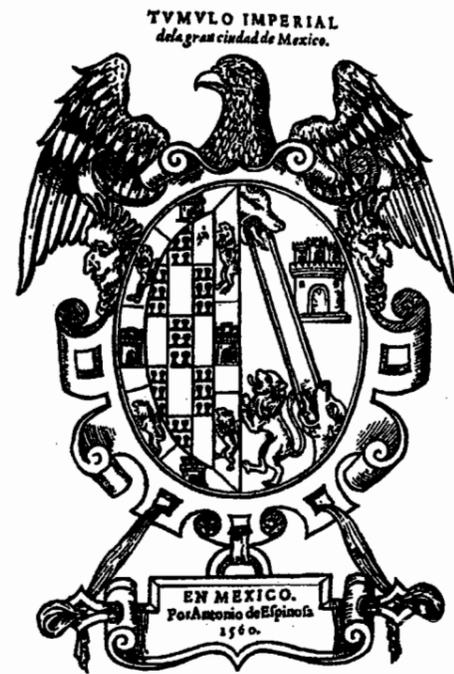
Formada en 1994 en torno al director y pedagogo Angel Recasens, la Capilla Príncipe de Viana reúne a solistas vocales e instrumentales especializados en la interpretación con criterios históricos. Su repertorio comprende obras vocales de los siglos XV a XVIII, con especial predilección por la producción religiosa de los grandes polifonistas españoles de la segunda mitad del siglo XVI y por la música policoral de los albores del Barroco. El conjunto privilegia autores y obras inéditas. Cada interpretación se apoya en una investigación sobre las fuentes musicales y el contexto histórico-productivo, y procura ajustarse a la estética vocal e instrumental de la época. Sin embargo, el grupo es consciente de que la búsqueda del mayor rigor musicológico no debe convertirse en un fundamentalismo estéril.

La Capilla Príncipe de Viana ha actuado en los principales ciclos o festivales países de España como Madrid, Barcelona, Bilbao, Sevilla, Granada, Peralada, Cuenca, etc. Angel Recasens, reacio durante muchos años a las grabaciones de estudio por considerarlas una desnaturalización del sentido auténtico musical, sólo ha permitido retransmisiones por radio o televisión en directo. Ha grabado por encargo de la Comunidad de Madrid los discos "La música sacra en la época de Carlos V" (2001) y "Stabat Mater. Música religiosa de José de Nebra" (2003). A partir de este mismo año, se iniciará una serie de grabaciones con la prestigiosa discográfica francesa Alpha.

A partir de 2005, la Capilla pasará a denominarse Grande Chapelle, en honor a la capilla musical de la Casa de Borgoña y, posteriormente, de Habsburgo, que sirvió a Felipe el Hermoso o Carlos V. El grupo desea afirmar así su vocación internacional y pretende fomentar el intercambio de ideas musicales.

El Viana Consort es una formación de cámara vocal e instrumental compuesta por el núcleo de la antigua Capilla Príncipe de Viana. El grupo se dedica principalmente a la interpretación de un repertorio similar, con énfasis sobre los programas vocales de los siglos XV y XVI (Ars Subtilior, música de la época de la reina Isabel I, edad de oro de la polifonía española, etc.) y los programas barrocos con pequeño efectivo. Este conjunto pretende resaltar la pureza del contrapunto polifónico y lograr unos timbres apropiados según el punto de vista musicológico.

Inicio de la voz de superius del motete Sancta et Immaculata de Morales (Venecia, 1546), modelo de la misa homónima de Guerrero



El *Túmulo Imperial* (México, 1560) del cronista Francisco Cervantes de Salazar contiene una descripción de las ceremonias fúnebres en homenaje a Carlos V celebradas en la ciudad de México en 1559, y que incluyeron varias piezas de Morales.

# Óbeda

ENSEMBLE PLUS ULTRA  
Michael Noone, director  
SCHOLA ANTIQUA  
Juan Carlos Asensio, director

## Cristóbal de Morales, Officium Defunctorum (4vv)

P R O G R A M A	Cristóbal de Morales (c1500-1553)	Lectio III: <i>Manus tuae, Domine</i> (4vv)
	Invitatorium I: <i>Circumdederunt me</i> (5vv)	Responsorio III: <i>Domine, quando veneris</i> (modo IV)*
	AD MATUTINUM - In primo nocturno	Motete III: <i>Manus tuae, Domine</i> (5vv)
	Invitatorium II: <i>Regem cui omnia</i> + Psalmus 94: <i>Venite exultemus Domino</i> (4vv)	AD LAUDES
	Antífona I: <i>Dirige Domine</i> + Psalmus 5: <i>Verba mea</i> (modo VII)*	Antífona del <i>Benedictus: Ego sum resurrectio et vita</i> (modo II)*
	Antífona II: <i>Convertere Domine</i> + Psalmus 6: <i>Miserere mei, Domine</i> (modo VIII)*	<i>Benedictus</i> (4vv, Anónimo), con canto llano <i>alternatim</i>
	Antífona III: <i>Nequando rapiat</i> + Psalmus 7: <i>Domine Deus meus</i> (modo VIII)*	Francisco de la Torre (ca. 1504)
	Lectio I: <i>Parce mihi, Domine</i> (4vv)	Responsorio: <i>Ne recorderis</i> , con canto llano <i>alternatim</i>
	Responsorio I: <i>Credo quod Redemptor</i> (modo VIII)*	Fuentes:
	Motete I: <i>Parce mihi, Domine</i> (4vv)	Canto llano (*): Catedral de Toledo (cantoral I 10) & <i>Intonarium Toletanum</i> (Alcalá, Arnao Guillén de Brocar, 1515)
Lectio II: <i>Taedet animam meam</i> (4vv)	Polifonía: libros de polifonía de las catedrales de Toledo, Valladolid, Segovia, Málaga y Colegiata de Santa María de Ledesma (Salamanca)	
Responsorio II: <i>Qui Lazarum</i> (modo IV)*		
Motete II: <i>Taedet animam meam</i> (4vv)		

## C O M P O N E N T E S

ENSEMBLE PLUS ULTRA  
Lucy Ballard, Alex Potter, alto  
David Martin, Christopher Watson, Angus Smith  
Warren Trevelyan-Jones, Tom Phillips, tenor  
Charles Gibbs, Stuart Young, bajo

SCHOLA ANTIQUA  
Alberto de la Fuente Jarillo, Alfredo Contreras Sanz, Antonio de Gregorio Jabato, Benigno A. Rodríguez García, Benjamín González García, Enrique de la Fuente González, Federico Rubio García, Javier Rubio García, Javier Blasco Blanco, Jorge L. Gómez Ríos, Luis Fernando Loro Rodríguez, Miguel Ángel Asensio Palacios, Miguel Ángel Cencerrado Rodríguez, Miguel Ángel Fernández González, Román García-Miguel Gallego

CRISTOBAL DE MORALES,  
OFFICIUM DEFUNCTORUM (4w)

El *Officium Defunctorum* de Cristóbal de Morales es una completa colección de polifonía vocal para los Maitines y la Misa de Difuntos. Puesto que emplea textos litúrgicos y cantos monódicos de la tradición española anterior a Trento, muy probablemente el *Officium* fue compuesto totalmente durante los últimos años de Morales. La Catedral de Toledo (se copió allí en un libro de polifonía fechado en 1549, dos años después de la marcha de Morales), y el cual, aunque no es parte de ninguna colección en otra fuente, obviamente formó parte de ella. Podemos afirmar esto gracias a Francisco Cervantes de Salazar, un profesor de retórica de la Universidad de México, quien en su *Título Imperial* (México, 1560; véase la portada en la pág. 24) nos dejó una crónica espléndidamente detallada de las honras allí celebradas, en 1559, por la muerte de Carlos V:

*Después de que todos los dignatarios se hubieron sentado, se comenzó la Vigilia mayor en esta manera: el maestro de capilla haciendo dos coros de música para el invitatorio, que en el uno se dijo Circumdederunt me, y en el otro el psalmo Exultemus, todo en canto de órgano compuesto por Cristóbal de Morales... con tanta devoción y suavidad de voces que levantaba los espíritus.*

Juan Bermudo, en su *Declaración* (1555), ya había informado concretamente que Morales compuso la Misa del *Officium* para el Conde de Ureña, Juan Téllez Girón (1494-1558), presumiblemente por encargo. Puesto que Girón estuvo estrechamente relacionado con la Catedral de Málaga, es posible que Morales la compusiera allí, junto con las secciones de los textos de Maitines, mientras que era maestro de capilla, desde noviembre de 1551 hasta su muerte en septiembre o principios de octubre de 1553.

Diferentes secciones del *Officium defunctorum* de Morales se conservan en una extensa serie de fuentes españolas e hispanoamericanas. Inevitablemente, las secciones más ampliamente diseminadas son aquellas versiones con textos litúrgicos que sobrevivieron tras la imposición de la nueva liturgia romana postridentina en España en la década de 1570. Algunos de los movimientos más populares, especialmente el salmo del Invitatorio de Maitines (la sección más difundida de todas), y el Introito (u *Officium*, como era llamado en tiempos de Morales) de la

misa, fueron objeto de acertadas recomposiciones por parte de maestros de capilla posteriores, de los siglos XVII y XVIII, especialmente en Granada y Málaga. Sin embargo, dos fuentes manuscritas hoy conservadas en Ledesma y Valladolid, proporcionan un testimonio considerablemente más completo del alcance y contenidos del *Officium* tal y como Morales debió concebirlas. Ambas fuentes contienen, por ejemplo, la versión original de Morales del ofertorio y la comunión que se volvieron superfluos con las reformas tridentinas, y que fueron apropiadamente eliminados en otras copias más tardías. Además, la copia de Valladolid incluye varios movimientos completos no localizados en otras fuentes. Así, tras las tres lecciones de Maitines -*Parce mihi, Taedet animam* y *Manus tuae*- se copiaron tres piezas de estilo motetístico con los mismos textos que las lecciones. Mientras que la última de estas piezas está claramente atribuida a Morales en una fuente concordante, las otras dos no presentan autoría, pero por su estilo y su posición en el manuscrito, formando un grupo, Morales es probablemente su compositor.

También en Valladolid se copiaron cinco movimientos de la misa sin concordancias, tres versiones de tractos cuyos textos se encuentran en libros litúrgicos españoles pretridentinos, así como un gradual y una comunión alternativos. La intención nunca fue la de interpretar todo en una única ocasión; más bien, Morales proporcionó versiones de todos los textos susceptibles de ser requeridos

en una variedad de conmemoraciones litúrgicas de los difuntos, asegurando de este modo al Conde Girón que su misa por encargo sería de máxima utilidad. Sería prematuro asignar definitivamente todos los movimientos *extra* a la pluma de Morales, pues hay pruebas de la intervención de una mano después. Sin embargo, al menos tres movimientos presentan la misma huella estilística que otros movimientos de Morales más ampliamente diseminados, y los otros dos, si no son del propio Morales, encajan bien con sus compañeros, y podrían haber sido añadidos a su misa por un colega o sucesor poco después de su muerte y, por supuesto, con toda certeza antes de la imposición de la nueva liturgia romana en España en la década de 1570. En tanto que podría decirse que completaron el proyecto composicional de Morales, se encuentran oportunamente incluidos aquí, en esta primera presentación completa del *Officium Defunctorum*, basada en la edición escrupulosamente realizada de todas las fuentes de lo que probable y convenientemente fue la última obra de este aventajado maestro española de la polifonía.

(Traducción de Javier Marín López)

## LOS INTÉRPRETES

**Michael Noone**, un graduado del King's College, Cambridge, ha enseñado en la Universidad Nacional de Australia, la Universidad de Hong Kong, la Universidad de Cornell (Nueva York) y actualmente en el Boston College. Ha publicado numerosos estudios sobre la polifonía española del siglo XVI, y es especialmente conocido por su investigación en los archivos de San Lorenzo el Real de El Escorial y la catedral primada de Toledo. En una serie de recientes colaboraciones, Michael ha grabado seis discos compactos de música española con la Orquesta del Renacimiento, la Compañía de Canto y el Coro de Cámara de Sidney. Dos nuevas grabaciones con el Ensemble Plus Ultra serán lanzadas a finales del 2004. Uno de estos discos compactos es el primero dedicado completamente al polifonista del siglo XVI Fernando de las Infantas. El otro disco compacto presenta obras nuevamente descubiertas de Cristóbal de Morales, llamado "Luz de España en música". Michael descubrió estas obras en un manuscrito polifónico muy dañado y el pasado año publicó una edición comentada de este manuscrito bajo el título *Códice 25 de la catedral de Toledo: Polifonía de Morales, Guerrero, Ambiel, Boluda, Josquin, Lobo, Tejada, Urrede y Anónimos* (Madrid: Editorial Alpuerto, 2003).

**Ensemble Plus Ultra** fue fundado en el año 2001 por Michael Noone y Warren Trevelyan-Jones. El grupo está dedicado a interpretaciones históricamente fundamentadas del repertorio polifónico, con énfasis en obras nuevamente transcritas

o descubiertas. En el año 2003, Plus Ultra cantó la Semana de Música Religiosa de Cuenca en la presentación mundial de nuevas obras de Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero. Esta interpretación fue seguida de conciertos en Escorial y Toledo dentro de las series 'Siglos de Oro' y 'Música y Patrimonio' organizadas por la Fundación Caja Madrid. En el 2003 el Ensemble actuó en el Cuarto Simposio Anual de Música Española de Tecla en Mojácar, Almería, y en los conciertos del Festival de Música Antigua de York (Oxford, Londres y York). En marzo de 2004 el Ensemble Plus Ultra grabó dos discos compactos, uno con las obras nuevamente descubiertas de Cristóbal de Morales y otros con los motetes de Don Fernando de las Infantas, en la capilla del convento benedictino de San Plácido en Madrid, y en la Catedral de Winchester. En julio actuaron en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, y algunos de sus conciertos han sido retransmitidos por Radio Nacional de España. En septiembre actuaron con Schola Antiqua en un concierto de música española en el Queen Elizabeth Hall de Londres.

**Juan Carlos Asensio Palacios** nace en Madrid. Ingresó como niño cantor en la Escolanía de Santa Cruz del Valle de los Caídos donde comenzará sus estudios musicales que luego continuará en el Real Conservatorio Superior de Música. Está en posesión del Premio de honor "Fin de carrera" en la especialidad de Musicología. Su formación en el campo de la monodia comenzó en su etapa de estudios en la escolanía es completada con sus estudios en la Abadía de

Solesmes con Dom Eugène Cardine OSB († 1988), Dom Jean Claire OSB y Dom Daniel Saulnier OSB y en distintos cursos con Jean Jeanneteau, Hermino González Barrionuevo, Alberto Turco, Olivier Cullin, Claire Maître, David Even, Nino Albarosa, Marie-Noël Colette y Johannes Berchmans Göschl. Así mismo ha estudiado la interpretación de la primitiva polifonía con Marcel Pérès, director del *Ensemble Organum* de París.

Colaborador de los proyectos musicales de la Fundación Caja de Madrid y del RISM-España (*Répertoire International des Sources Musicales*), ha publicado distintos trabajos en revistas especializadas (*Early Music*, *Revista de Musicología*, *Anuario Musical*, *Études Grégoriennes*...). Ha presentado ponencias y comunicaciones en varios congresos nacionales e internacionales relacionados con la música medieval. En diversas ocasiones ha sido invitado por la Hong Kong University y por la Chinese University of Hong Kong a impartir cursos sobre teoría e interpretación de la música medieval.

Ha publicado la primera transcripción completa del *Códice de Madrid* (Biblioteca Nacional, mss. 20486, s. XIII, 1997) patrocinado y editado por la Fundación Caja de Madrid junto a una nueva transcripción del *Códice de Las Huelgas* patrocinada también por la misma Fundación (2001). Su más reciente aportación es una monografía sobre *El Canto Gregoriano* que apareció a finales del año 2003 en la colección Alianza Música. Es colaborador del *Atelier de Paléographie Musicale de la Abadía de Solesmes*, Catedrático de

Canto Gregoriano y Paleografía Musical en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca y Profesor de Historia de la Música Medieval y de Notación e Historia de la Música Medieval en la *Escola Superior de Música de Catalunya*, tareas que compagina desde 1996 con la dirección de *Schola Antiqua*.

Desde su fundación en 1984 **Schola Antiqua** se dedica al estudio, investigación e interpretación de la música antigua y en especial del canto gregoriano. Todos sus componentes se formaron como niños de coro en la Escolanía de la Abadía de Sta. Cruz del Valle de los Caídos. Su repertorio abarca toda la monodia litúrgica occidental (beneventano, ambrosiano, mozárabe...) en sus diferentes formas, así como la primitiva polifonía de S. Marcial de Limoges, Notre-Dame, Ars Antiqua y Ars Nova. A menudo introduce en su repertorio las ejecuciones alternatim tanto con el órgano como con conjuntos polifónicos, interpretando el canto llano en obras de tecla y polifonía española y en las misas de órgano de compositores del barroco francés e italiano con organistas como Claudio Astronio, Roberto Fresco y Montserrat Torrent. Colabora regularmente en sus reconstrucciones de canto llano con La Colombina, Ensemble Plus Ultra, His Majesty's Sagbutts and Cornetts, Ensemble Baroque de Limoges...

Schola Antiqua ha actuado en numerosos festivales en nuestro país, en Europa y en Estados Unidos y ha grabado para TVE, RNE, Radio Baviera y Radio France. Fruto de sus investigaciones es su discografía dedicada a piezas del

repertorio gregoriano reconstruidas conforme a los más antiguos manuscritos y una monografía sobre la antigua liturgia hispana donde se recogen por primera vez los cantos del Oficio de Difuntos según la tradición mozárabe. Junto a la Capilla Peñafloreda ha grabado una reconstrucción de un Oficio de Vísperas con música de los ss. XVI-XVIII de maestros de capilla de la Catedral de Burgo de Osma y con la Escolanía de la Abadía de Sta. Cruz ha realizado la primera grabación mundial de una Misa Mozárabe según el ritual reformado por la Sagrada Congregación de Ritos. En el año 2004 ha grabado junto a La Colombina una reconstrucción de Officium Hebdomadae Sanctae de Tomás Luis de Victoria en producción de la XLIII Semana de Música Religiosa de Cuenca. Sus últimos trabajos discográficos presentan un recorrido sobre el Octoechos latino (2001), y una reconstrucción de una misa tropada para la Dedicación de la Iglesia (2004) y la primera grabación de piezas del Oficio "mozárabe" de la consagración del altar. Schola Antiqua no olvida la participación litúrgica como genuino contexto de la monodia litúrgica tanto gregoriana como hispánica. Así lo atestigua su reiterada participación en la Semana de Música Religiosa de Cuenca dentro del Triduo Sacro celebrado en la Catedral o las diversas misas "mozárabes" en la abadía de Sta. Cruz o en la clausura de la semana de Música Antigua de Estella. Recientemente ha participado junto al Ensemble Plus Ultra y His Majesty's Sagbutts and Cornetts en el Week End of Early Music en el Queen Elizabeth Hall.

# baeza

LA CAPILLA REAL DE MADRID  
Óscar Gershensohn, director

Cristóbal de Morales, De Beata Virgine

P  
R  
O  
G  
R  
A  
M  
A

PRIMERA PARTE

Missa De Beata Virgine (5w)  
Kyrie  
Gloria  
Credo  
Sanctus  
Agnus

SEGUNDA PARTE

Antifona Regina Caeli (6w)  
Antifona Salve Regina (5w)  
Motete Exaltata est (4w)  
Antifona Regina Caeli (5w)  
Magnificat Primi Toni (4w), con Canto Llano en Organum  
Vagans  
Magnificat Anima mea (órgano) - Et Exultavit (polifonía)  
- Quia Respexit (órgano) - Quia Fecit (polifonía) -  
Et Misericordia (órgano) - Fecit potentiam (polifonía) -  
Deposuit potentes (órgano) - Esurientes (polifonía) -  
Suscepit Israel (órgano) - Sicut Locutus (polifonía) - Gloria  
Patri (órgano) - Sicut erat (polifonía)

C O M P O N E N T E S

Inmaculada Férrez, Sara Matarranz, Raquel García,  
Susana Agüado, Marisa Hernández, sopranos  
Amaro González, Luis Calero, Marisa Calle, Rocio Gorgojo, Esperanza Ruiz, altos  
César Narbona, Daniel Sanz, Carlos Jordán, Gonzalo Leoz, tenores  
Guillermo Ruiz, Manuel Jiménez, Roberto Jiménez, bajos  
Patricia Mora, órgano  
Francisco Mas, bajón  
Patricia Mora, pianista acompañante

Tiple *Cristóbal de Morales*

uar respexit humilitatem aetherae  
ecce enim ex hoc beatae mediantes  
cetera omnes generati ones

Esta copia del magnificat de primer tono en el libro de polifonía 2 de la Catedral de Puebla (México) atestigua el éxito del ciclo de composiciones marianas de Morales en la América Española.

CRISTÓBAL DE MORALES, DE BEATA VIRGINE

Se hace difícil un comentario al programa que pueda servir en el contexto de un Ciclo dedicado a Morales, con todo lo que eso conlleva de especialización, y a la vez se dirige a un público menos adentrado en el tema pero que es, finalmente, a quien se dirige nuestro quehacer. Así que estas líneas sólo pretenden dotar al no iniciado de algunas señas que le inviten, todavía más si cabe, a disfrutar de esta música. Me serviré para ello del profundo y rico estudio que con el nombre de *Cristóbal Morales, estudio crítico en su polifonía* editara Samuel Rubio en 1969. Todas las comillas responden a ese trabajo.

Las obras que aquí se presentan giran en torno a los temas marianos, temas que por otra parte fueron preferidos por los compositores del siglo XVI español. La *Missa De Beata Virgine*, editada en 1544 en su *Missarum liber primus* y dedicada al Duque Cosme de Medici, fue sin duda una de sus obras más famosas y en la que se vale de la melodía gregoriana de la *Missa IX "Cum Jubilo"* del Kyriale Romanum. "Salvo rarisimas excepciones -señala Rubio-, el polifonista hispalense escribe el modo protus con *sol* por tónica y *si bemol* en clave. Y esto no sólo en los motetes, sino en los magnificat y en las misas. De las ocho misas que escribió en este modo sólo tres tienen la nota *re* por tónica, es a saber: *Ave maris stella*, *Gaude Barbara* y *Fa re ut fa sol la*. Las dos misas *De Beata Virgine*, cuyos Kyries tiene por tema la melodía gregoriana IX del Kyriale vaticano, están escritas en la tonalidad de protus en *sol*, lo mismo que hacen Josquin y Arcadelt. Aunque no con mucha frecuencia, pueden encontrarse modulaciones que se imponen durante trozos bastante extensos de una obra, sobre todo, en las más largas como son las Misas. Como ejemplo bien elocuente, aduciremos el Gloria de la *Missa De Beata Virgine*, a 4 voces de Morales [...]

Pues bien, durante la primera parte predomina la tonalidad de *sol* afirmada con frecuentes cadencias sobre esta nota. Pero en la frase *Filius Patris* modula a la dominante, y desde este momento ésta se hace dueña de la situación sin rendirse a la tónica hasta la cadencia final que impone la tonalidad del tetrardus. No ignoramos que la melodía gregoriana ayuda poderosamente a esta estabilidad sobre el modo protus por su constante dominio de las cadencias en *re*. Resumiendo, Morales, como los demás polifonistas de su generación, va, en las modulaciones, más allá de lo que generalmente autorizan los tratadistas".

Rica, reposada y luminosa, esta obra gozó de tal fama que copias de la misma se encuentran con gran asiduidad a lo ancho de toda Europa. Respecto del estilo de la misa dice Rubio: "Se deben distinguir ante todo, tanto en éste, como en otros muchos aspectos de la personalidad artística del autor, dos grupos de obras bien delimitados por sus características peculiares. Por una parte están las misas *Tu es vas electionis*, *L'homme armé* a cuatro voces, y *Desilde al caballero*, es decir, las escritas con el signo del tiempo perfecto, y, por otra todas las restantes. La línea melódica del segundo grupo se caracteriza por la sobriedad ornamental, y, por consiguiente, por su serenidad".

En la segunda parte destaca el *Magnificat Primi Toni* (véase una copia americana en la pág. 30) que junto a los motetes y antifonas correspondientes cierran nuestro programa. Un detalle que merece la pena destacar es el número de motetes que Morales dedica a la Virgen: trece en total, cifra que todavía puede aumentar con la aparición de obras desconocidas, entre las que podrían figurar las dos antifonas marianas *Alma Redemptoris* y *Ave Regina caelorum*, ya que es raro que haya escrito dos *Salves* y tres *Regina caeli* y ninguna con el texto de las otras dos. De

todos modos, los trece motetes dedicados a la Virgen que hoy conocemos, sumados a los dieciséis magnificats y a las cinco misas, son motivos más que suficientes para poder otorgar el título de cantor mariano con tanta justicia como a su discípulo Guerrero.

Varios son los elementos técnico-estilísticos que entran o pueden entrar en juego en la estructura de un motete perteneciente a la época de Morales: imitación libre, el canon o imitación rigurosa, y el *cantus firmus*, aparte de los que se refieren a la forma. Rubio señala que "el predominio de la imitación fue tan absorbente que llegaron casi a desaparecer otros procedimientos practicados en la época anterior: el contrapunto libre, la homofonía y los episodios a dos voces, tan característicos del estilo de Josquin".

Los magnificat de Morales fueron su obra más universal, aparecen en varias colecciones musicales de la época y, más notablemente aún, de épocas bien posteriores. Escrito para alternar polifonía y canto llano, en este caso se escuchará alternado con un "organum" de presencia muy usual en esta música. A propósito de las reimpresiones de estas obras, Rubio comenta que "desde el año 1542 en que vieron la luz por primera vez en Venecia, algunos de estos Magnificat. 15 veces más, pasarán por la imprenta. En conclusión, dieciséis ediciones entre 1542 y 1619 cifra no alcanzada por ninguna otra colección de este género y que pregona la estima sin igual en que eran tenidos".

A modo de cierre de este pequeño comentario, me gustaría citar a P.H. Lang, que dice de Morales: "su estilo en efecto era el polifónico universal del catolicismo, mas en él alentaba el espíritu hispánico, sus páginas brillan con el fervor diccionario de los místicos, propio también de los pintores españoles de la época".

LOS INTÉRPRETES

Oscar Gershensohn nació en Buenos Aires (Argentina) y es Licenciado en Dirección Orquestal por la Universidad de La Plata, donde estudió entre otros, con los maestros Mario Benzecry, Ljeko Spiller y Guillermo Graetzer. Entre los años 1979 a 1984 fue Director del Coro y Orquesta de jóvenes Interpretes de Buenos Aires. En 1984 se trasladó a Israel donde obtuvo el Master (Artist Diploma) en Dirección Coral y Orquestal bajo la guía de los maestros Mendi Rodan, Aaron Harlapp y Noam Sheriff, en la Academia Rubin de Jerusalén. Completó su formación en diversos cursos con los maestros Kevin Smith, Jane Manning y John Alldis, Londres.

En 1986 asumió la dirección del Coro "Oratorio" de Jerusalén, con el que realizó una intensa actividad de concierto tanto en Israel como en diversas giras por Dinamarca, Holanda, Bélgica, Alemania y Suecia. En 1988 fue nombrado Director Adjunto del Coro Nacional de Israel, lo que le permitió colaborar en diversos proyectos con la Filarmónica de Israel y su director titular Zubin Mehta, así como con diversas batutas de nivel internacional. De 1989 a 1991 fue Director Titular de la Orquesta ICCY (International Cultural Center for Youth).

En calidad de Director invitado ha dirigido, entre otros, los siguientes organismos: el Grupo Coral "Camerán" de Tel Aviv, la Orquesta de Cámara de la Academia "Rubin", el Grupo de música Contemporánea de Jerusalén, La Orquesta Sinfónica de Mendoza (Argentina), la "Sinfonietta" Israelí, la orquesta Sinfónica de Haifa, la de RTV de Israel, la Orquesta Sinfónica y el Coro del Festival de Arce, la Orquesta Sinfónica de Asturias, la Orquesta de Cámara "Reina Sofía", el Coro y Orquesta de la Comunidad de Madrid y el Coro y Orquesta del Principado de Asturias.

# Úbeda

ARMONIOSI CONCERTI  
 Juan Carlos Rivera, director

Cristóbal de Morales, los vihuelistas y el arte de la reelaboración

P  
R  
O  
G  
R  
A  
M  
A

PRIMERA PARTE

**Cristóbal de Morales** (c1500-1553)  
 Credo y Sanctus de la *Missa Coça*

**Josquin Desprez** (c1440-c1521)  
*Mille Regretz*, chanson

**Luis de Narváez** (c1503-1555)  
*La Canción del Emperador* (*Mille Regretz*)

**Cristóbal de Morales - Enriquez de Valderrábano** (c1500-c1557)  
 Et in Spiritum Sanctum de la *Missa Mille Regretz*

**Cristóbal de Morales**  
*Gloria de la Missa Mille Regretz*

**Luis de Narváez**  
*Baxa de contrapunto*  
**Enriquez de Valderrábano**  
*Dúo para dos vihuelas en quinta sobre el tenor de la Baxa*

**Enriquez de Valderrábano**  
*Dos fantasías de contrapunto sobre la Pavana Real*

SEGUNDA PARTE

**Cristóbal de Morales - Miguel de Fuenllana** (1525-c1605)  
*Romance De Antequera sale el maro*

**Diego Pisador** (c1509-1557)  
*Desilde al cavallero*, villancico  
**Cristóbal de Morales**  
 Credo y Sanctus de la *Missa Desilde al cavallero*  
**Diego Pisador**  
*Glossa sobre el villancico Desilde al cavallero*

**Cristóbal de Morales - Enriquez de Valderrábano**  
*Andreas Christi*, motete  
*Jubilate*, motete  
*Quanti mercenarii*, motete

**Enriquez de Valderrábano**  
*Diferencias sobre el tenor de Conde Claros*

Como especialista en el estudio de la música barroca ha recibido diversos encargos para el estudio e interpretación de: la Misa "Laudate Omnes gentes" de T. Guerrero (Festival de Música Religiosa de Cuenca 1997), las obras pertenecientes al archivo del Monasterio de Guadalupe (Junta de Extremadura), "Réquiem en do m." de F. Corselli y Misa "Laudate Nomen Domini de J. de Nebra (Patrimonio Nacional, 2000), "Ifigenia en Tracia" J. de Nebra (España Nuevo Milenio, 2001), Misa "Ecce Sacerdos Magnus" F. Corselli (Auditorio Nacional, Ciclo de Conciertos U.C.M., 2002). Actualmente prepara la edición e interpretación de la ópera "Farnace" de F. Corselli para la celebración del Tercer Centenario de su Nacimiento por encargo del (Instituto Complutense de Ciencias Musicales). Actualmente es Director Titular del Coro de la Universidad Complutense de Madrid, de la Orquesta y Coro Vía Magna, del Curso Internacional de Música Barroca de la Comunidad de Madrid, Coordinador y programador del Ciclo "Cantatas de Bach" del Ayuntamiento de Madrid y Director Artístico desde su fundación de La Capilla Real de Madrid.

La **Capilla Real de Madrid** es un conjunto vocal e instrumental que, desde 1992, viene desarrollando una destacada labor en el terreno de la música histórica con instrumentos de época. Desde entonces se ha presentado en los más prestigiosos Festivales y Ciclos musicales entre los que cabe destacar: Madrid Capital Cultural 1992, Festival de Otoño de Santander, Auditorio Nacional, Festival de Teatro Clásico de Mérida, Fundación Príncipe de Asturias, Festival de Almagro, Ludwigsburg Fest Spiele, Alemania; The Abu Gosh Vocal Festival, Jerusalén, Israel; Festival de Arte Sacro de París, Francia y Jubileo 2000, Vaticano, Roma.

En 1995 comienza su andadura en el campo de la ópera barroca, en ese año se presenta con la puesta en escena de "Dido y Eneas", H.

Purcell en el Festival de Almagro recibiendo el premio Ágora de la Crítica al aporte músico-teatral. A ese título se han sumado los de "Acis y Galatea", Haendel; "The Fairy Queen" H. Purcell; "Orfeo y Euridice", Glück y "El Enfermo Imaginario", Moliere-Charpentier.

La Capilla Real de Madrid desarrolla su actividad atendiendo tanto al repertorio desconocido como al más universalmente reconocido. Del primer grupo caben destacar la grabación de dos discos compactos: Maestros de la Capilla musical del Monasterio de Guadalupe (Extremadura) y obras de Patiño, maestro del Monasterio de La Encarnación (Madrid). Destacamos dentro de estos proyectos los reestrenos de música de diversos Maestros del Barroco español en el Festival de Música Religiosa de Cuenca, (1997), para Patrimonio Nacional (2000), en el Festival Internacional de Jaen (2001), en el Auditorio Nacional (2002). En el segundo grupo deben incluirse sin duda obras de la envergadura de "El Mesías", Haendel; "La Creación", Haydn; el "Requiem", Fauré. En su interpretación del "Réquiem" de Mozart en el Auditorio de Palma de Mallorca en Marzo de 1997. La Capilla Real de Madrid se vio gratificada con la presencia de Su Majestad La Reina Doña Sofía.

En la temporada de 1999-2000 llevó a cabo en el Círculo de Bellas Artes y bajo el Patrocinio de La Comunidad Autónoma de Madrid, un ciclo de 5 conciertos dedicados a J.S. Bach en el año del 250 Aniversario de su muerte de entre los que destacan la "Misa en Si m.", "Oratorio de Navidad" y la "Pasión según San Juan". En reconocimiento a su labor La Comunidad de Madrid encomendó a La Capilla Real de Madrid la realización y dirección del I, II y III Curso Internacional de Música Barroca de Madrid. Actualmente, La Capilla Real de Madrid llevará a cabo, junto a otros grupos de Madrid, la realización del Ciclo "Música en las Iglesias" del Ayuntamiento de Madrid, dedicado a las Cantatas de J. Sebastian Bach.

CRISTÓBAL DE MORALES, LOS VIHUELIS-  
TAS Y EL ARTE DE LA REELABORACIÓN.

Si abrimos cualquiera de los libros de vihuela, exceptuando *El Maestro* (Valencia, 1536) de Luis Milán, observamos que gran parte de la música contenida en los mismos no fue originalmente escrita para el instrumento, sino transcrita de música vocal -a veces también instrumental aunque en una proporción mucho menor- preexistente. Que villancicos, canciones francesas e italianas o aires de danza fueran puestos en cifra por nuestros tañedores de vihuela no sorprende tanto como que partes de misas (a veces incluso misas completas, tal como Pisador publicó en su *Libro de Vihuela* (Salamanca, 1552), motetes, y otras músicas del ámbito religioso-litúrgico formaran parte habitual de los libros de vihuela. En realidad, no se trataba de invadir un terreno, el litúrgico, que era exclusivo de las capillas vocales y de ministriles, sino de hacer accesible en el ámbito doméstico las músicas que de otra manera solo podrían escucharse, o practicarse, en las catedrales y capillas palaciegas. Esta manera de acceder a la gran música polifónica religiosa encuentra un fervoroso defensor en Juan Bermudo, quien en su *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555; véase ilustración en la pág. 38) ofrece al lector algunos párrafos de sumo interés en esta nuestra materia. Entresacamos éste: "Empero si tres músicos artistas se concertassen con tres vihuelas, o con otros tres instrumentos puestos en buen temple: tañerían atinadamente... y cifrasen algunas obras a seys bozes de las dos missas últimas del libro primero del doctísimo Cristóbal de Morales, o algunos motetes de muchos buenos que ay a seys y a siete (según lo hizo el excelente músico Enríquez) sería música de gozar". Aclaremos que el Enríquez de Bermudo no es otro que

Enríquez de Valderrábano.

La inclusión de obras polifónicas en los libros de vihuela nos habla también, en parte, de la personalidad musical de cada uno de sus autores: sus gustos, su conocimiento del gran repertorio y su habilidad para traducir instrumentalmente unas músicas concebidas para sonoridades bien diferentes. Por otra parte, algunas obras del repertorio polifónico sólo nos han llegado a través de las versiones vihuelísticas, lo que de por sí añade un valor histórico extraordinario a los libros de nuestro instrumento. Así, por ejemplo, el romance "De Antequera sale el moro", una de las pocas obras profanas de Morales, sólo podemos disfrutarlo en nuestros días porque fue incluido en la *Orphenica Lyra* (Sevilla, 1554) de Fuenllana. Otros ejemplos de *única* pueden encontrarse en Narváez, Valderrábano o Pisador.

El arte de la reelaboración musical no es excluyente de los instrumentistas, pues también los autores de polifonía sucumbieron en muchas ocasiones a la tentación de trabajar sobre material preexistente. Esto, que en nuestros días podría considerarse un plagio, fue sin embargo durante épocas pasadas una práctica que, además de mostrar la habilidad para transformar, añadir, glosar, suponía un reconocimiento admirativo hacia autor y obra originales. Morales no es una excepción: las tres misas de las que incluimos algunas partes en nuestro programa, están elaboradas a partir de la ensalada "La Caça" de Flecha, la chanson "Mille Regretz" de Josquin, o el villancico anónimo "Desilde al cavallero". El trabajo de Morales sobre ellas es absolutamente extraordinario, como lo es también el de los vihuelistas sobre dos de las mencionadas obras. Y aún podemos dar una vuelta de tuerca más con la inclusión en nues-

tro programa de la reelaboración que Valderrábano hace de una parte del Credo (Et in Spiritum Sanctum) de la misa "Mille Regretz" de Morales sobre la chanson original de Josquin.

En los libros de vihuela encontramos también glosas y diferencias (variaciones) sobre danzas, como en el caso de la "Baxa", o sobre melodías bien conocidas en la época, como pueda ser el tenor del romance "Conde Claros". Encontramos el arte de la variación instrumental muy desarrollado mediando el siglo XVI. Luis de Narváez es especialmente conocido del público por sus diferencias sobre "Guárdame las vacas", incluidas en *Los Seys libros del Delphin* (Valladolid, 1538), pero Enríquez de Valderrábano, mucho menos interpretado en nuestros días, compuso varias series de diferencias de extraordinaria calidad sobre la "Baxa", la "Pavana", "Guárdame las vacas" o el tenor de "Conde Claros", además de un buen número de canciones y fantasías propias para voz y vihuela o vihuela sola, y adaptaciones de música vocal para una o caso único entre nuestros vihuelistas-para dos vihuelas, como son los tres motetes de Morales que se podrán escuchar en nuestro concierto. Considerado por Bermudo como uno de los más grandes vihuelistas de su tiempo, Valderrábano publicó una extensa antología de música para vihuela bajo el título *Silva de Sirenas* (Valladolid, 1547).

Todas las obras del programa, si exceptuamos una de las fantasías de Valderrábano puesto que la otra es sobre un "Pleni de contrapunto", responden a un procedimiento compositivo basado en la reelaboración de motivos preexistentes, estilo que encontramos en la música polifónica, tanto como en la instrumental.

LOS INTÉRPRETES

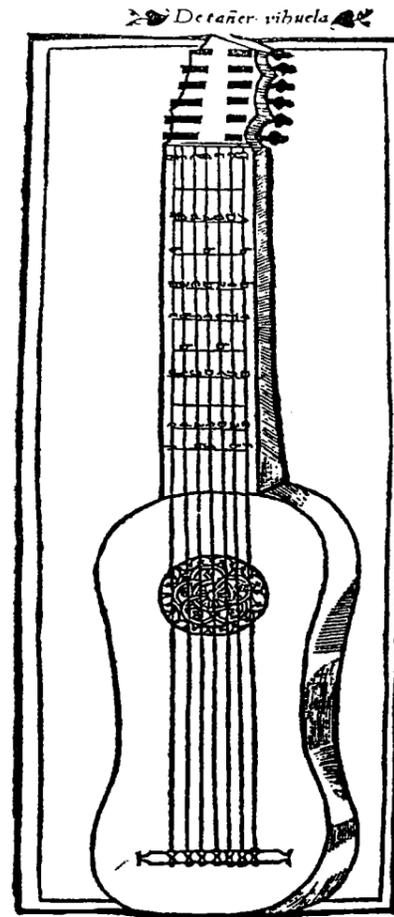
El conjunto *Armoniosi Concerti* toma su nombre del libro de guitarra que Domenico Pellegrini publicara en Bolonia el año 1650 cuyo título completo es *Armoniosi concerti sopra la guitarra spagnuola*. Surge a raíz de la grabación de un disco de mismo título de su director, Juan Carlos Rivera, con música de guitarra y tiorba del Seicento italiano en el que se hace acompañar en varias piezas de otra tiorba y otra guitarra. El disco obtuvo, entre otras distinciones de la crítica, \*\*\*\*\*Goldberg.

El grupo está teniendo una gran aceptación por parte del público por el rigor, amenidad y vitalidad de sus programas. Su disco "Zarambeques", dedicado por completo a la música española de los siglos XVII y XVIII, para el sello Harmonia Mundi, ha obtenido excelentes críticas internacionales (\*\*\*\*\*BBC Music Magazine, \*\*\*\*\*Klassik, \*\*\*\*Le Monde de la Musique, "E" de Scherzo, \*\*\*\*Ritmo, \*\*\*\*Amadeus, recomendado en CD Compact, Classical Guitar Magazine, La Guitare Classique, Fonoforum, American Record Guide...).

Desde su formación a finales del año 2001, Armoniosi Concerti ha ofrecido conciertos en numerosos festivales internacionales como Lufthansa Festival of Baroque Music de Londres, Festival de Musica Antiga de Barcelona, Festival Arémore de Vigo, Festival de Música Antigua de Daroca, Festival de Guitarra Leo Brouwer de La Habana, Festival de Música Antigua de Aranjuez etc. etc. En abril de 2003 grabó un programa de una hora de duración para el canal internacional de TVE en la sala de música del Palacio de los Borbones del Monasterio

de San Lorenzo de El Escorial, programa dedicado a la música española de los siglos XVI a XVIII en torno a la guitarra. En enero de 2005 grabará su segundo disco para Harmonia Mundi, centrado en el repertorio del vihuelista Enríquez de Valderrábano, disco que contará con la colaboración del contratenor Carlos Mena.

Armoniosi Concerti presenta, dependiendo de los programas, formaciones diferentes de la básica como trío con artistas colaboradores como Sara Ruiz, viola da gamba, José Manuel Vaquero, zanfoña, y cantantes como Carlos Mena, contrateno; María Espada, soprano o Lluís Vilamajó, tenor.



En su *Declaración de Instrumentos Musicales* (Osuna, 1555) Juan Bermudo dedicó el Libro IV "a la verdadera inteligencia del órgano, de todo género de vihuela y de la harpa"

# Úbeda y Baeza

ENSEMBLE LA DANSERYE  
Fernando Pérez Valera, director  
Javier Marín López, profesor-presentador

Los Ministriles en el siglo XVI  
Concierto didáctico

PROGRAMA

BLOQUE I. ¿Quiénes eran los ministriles y qué instrumentos tocaban?

Ministriles Altos  
Anónimo (siglo XVI)  
*Valkate in ça Rosina* (Chirimías)  
Francisco de la Torre (c. 1504)  
*Danza alta* (Corneta, Sacabuche y Chirimías)  
Michael Praetorius (1571-1621)  
*Balle* (Bajón, Cornetas, Sacabuche)  
Tilman Susato (1500-1561)  
*Les quatre branles* (Fagot, Orlos)

Ministriles Bajos  
Francisco Guerrero (1528-1599)  
*Ojos claros y serenos* (Flautas de pico tenores y bajos)  
Giorgio Mainerio (1535-1582)  
*La Parma* (Flautas de pico altos, tenor y bajo)  
Tilman Susato  
*Ronde / Saltarello* (Flautas de pico soprano, soprano, alto y tenor)

Otros ministriles  
Anónimo (siglo XVI)  
*Españoletas* (Gaitas)

BLOQUE II. ¿Dónde y cuándo tocaban los ministriles?

Los Ministriles en las Iglesias y Catedrales  
Luis de Aranda (c.1567-1627)  
*In omnen terram* (Chirimías, sacabuche, bajón)

Los Ministriles en la Corte  
Francisco Guerrero (1528-1599)  
*Huyd huyd de los Canones y villanesco espirituales* (Venecia, 1589) (Orlos)  
Juan del Enzina (1469-1529)  
*Hay comamos y bebamos del Cancionero Musical de Palacio* (Chirimías, sacabuche, bajón)

Los Ministriles y la Música Popular  
Anónimo (siglo XVI)  
*Propigan de Mejor, del Cancionero de la Colombina* (Flautas, chirimías, sacabuche)

COMPONENTES

Fernando Pérez Valera, cornetto, chirimía, orlo, gaita y flautas de pico  
Juan Alberto Pérez Valera, chirimías, cornetto, gaita, orlo y flautas de pico  
Luis Alfonso Pérez Valera, sacabuche, chirimía, orlo y flautas de pico  
Eduardo Pérez Valera, Bajón, chirimía, orlo y flautas de pico  
Ezequiel Jiménez Cañadas, tambor, rik y darbouka

LOS MINISTRILES EN EL SIGLO XVI

Ministriles era la palabra que se usaba para designar a los músicos que tañían instrumentos de viento en el Renacimiento. Los ministriles desempeñaban distintas funciones en la sociedad de aquella época, y participaban en todos los actos sociales importantes para el pueblo. Además, en las grandes catedrales o en iglesias o colegiatas importantes, a partir de la segunda mitad del siglo XVI existieron grupos de ministriles estables, contratados por la iglesia para acompañar las festividades religiosas, en compañía de la Capilla de Música (coro de voces) y del organista.

A menudo estos conjuntos de viento, que realmente son los antecesores de nuestras bandas de música actuales, se empleaban por las diversas instituciones, tanto públicas como privadas, como muestra de su relevancia y poder dentro de determinados círculos. Resultaban imprescindibles en cualquier celebración, ya fuera de una ciudad entera, o de ciertas casas nobles que tenían el suficiente poder económico para su contratación.

En España se usó frecuentemente el término *ministriles altos* para designar a estos conjuntos de viento que solían tañer su música al aire libre o en grandes iglesias. Posiblemente, la razón de esta denominación sea la gran sonoridad que podían alcanzar. Básicamente, los *ministriles altos* estaban formados por unos instrumentos de doble lengüeta conocidos como chirimías, a los cuales acompañaba un *sacabuche*, que actualmente corresponde al trombón de varas. Cada tipo de instrumento estaba estructurado por familias, para poder cubrir todas las voces de igual manera que la voz humana. En la primera obra del concierto podremos comprobar la gran sonoridad que se podía obtener con una familia de chirimías, desde el instrumento soprano al tenor.

Otro de los instrumentos que frecuentemente se tañía junto con chirimías y sacabu-

ches, es la *corneta*. La *corneta* (o *cornetto*) fue un instrumento muy apreciado por sus cualidades vocales, agilidad y versatilidad, además de poseer un timbre aterciopelado característico. Es un instrumento híbrido entre madera y metal, porque combina técnicas de digitación similares a las flautas, con embocaduras propias de los instrumentos de metal (por ejemplo trompeta o trombón). En la virtuosística *Danza Alta*, proveniente del Cancionero de Palacio, se ofrece una combinación de *corneta* y *sacabuche con chirimías*.

A principios del siglo XVI surge un nuevo instrumento, a partir de la necesidad de cubrir la línea del bajo sin tener que usar las grandes chirimías que, a menudo, se convertían en instrumentos inmanejables por su gran tamaño. Este instrumento es conocido en España como *bajón*, y a su familia entera se le denominaba *bajoncillos* o *bajoncitos*. Fue muy usado como refuerzo del bajo en la Capilla de Música, y frecuentemente era considerado más cantor que ministril, debido a la gran importancia de cubrir el bajo en una capilla. Durante el periodo barroco comenzó a evolucionar y actualmente corresponde al fagot moderno.

Completan los ejemplos de *ministriles altos* unos instrumentos de doble lengüeta, en este caso alojada en el interior de una cápsula. Estos instrumentos, cilíndricos interiormente, pero curvados hacia su extremo final, fueron denominados en España *orlos*. Poseen una amplia sonoridad tañidos en conjunto, y también fueron utilizados en las iglesias y en las grandes celebraciones del pueblo.

En contraposición de los *ministriles altos*, también existían otros instrumentos, que por su sonoridad más moderada eran denominados *ministriles bajos*. Básicamente están compuestos por las distintas tipologías de flautas. De entre todas las clases de *flautas*, las flautas de pico o flautas dulces, fueron las que gozaron de más popularidad, probablemente por lo fácil que resultaba tañerlas. Al igual que los demás instrumentos, las *flautas dulces* también estaban estructuradas en

familias, y solían tañerse preferentemente con instrumentos de cuerda como vihuelas de mano, *vihuelas de arco* o *arpas*. Se han elegido diversas obras en las cuales se utilizan distintas combinaciones de flautas dulces, dando una idea de la gran cantidad de registros y colores que se podían obtener; condicionadas por el tipo de música. Por ejemplo, en el madrigal *Ojos claros* y *serenos* de Francisco Guerrero, se ha optado por una combinación de flautas de registro grave, que consiguen crear el efecto de un órgano, mientras que en las otras dos danzas, *La Parma* de Mainerio y *Ronde/Saltarello* de Susato se consigue otro tipo de carácter al utilizar flautas de registros más agudos.

Mención aparte merecen instrumentos como las gaitas. Las gaitas fueron los únicos instrumentos de viento que nunca entraron a formar parte de las capillas de música en iglesias, por considerarse un instrumento popular y, por tanto, profano. Por el contrario, era excepcionalmente usado en las celebraciones populares, como muestra el gran sabor popular que se respira en las *Españoletas* que se ofrecen en el concierto.

El último bloque del concierto está dedicado a ejemplos reales de música que podían tañer los ministriles en los distintos ámbitos eclesiástico, cortesano y popular. En primer lugar, el motete (tipo de composición religiosa) *In omnen terram* nos muestra la música que se pudo escuchar en la Catedral de Granada y que bien pudieron interpretar los ministriles contratados por la citada Catedral, obra que había compuesto Luis de Aranda, quien fue el Maestro de Capilla desde 1591 hasta 1627. Ejemplos de músicas que pudieron escucharse en las Cortes de los Reyes Católicos a Felipe II son las obras *Hay comamos y bebamos* de Juan del Enzina, *Huyd huyd* de Francisco Guerrero, y por último, la conocida danza *Propignan de Melyor*, recopilada en el Cancionero de la Colombina, nos muestra una música que todavía contiene ciertas reminiscencias orientales, pero que no puede ocultar su fuerte impregnación popular.

INSTRUMENTARIUM

Flautas de pico, modelos renacentistas a partir de "Sintagma Musicum II", de Michael Praetorius (1610) y de Silvestro Ganassi (La Fontegara, 1535), Hnos. Pérez Valera (Calasparra, Murcia, 2003 y 2004)

Cornetas renacentistas (cornetto), modelos sobre ejemplares anónimos del Museo de Bruselas (ca. 1620) y de "Sintagma Musicum II" de Michael Praetorius (1610), Hnos. Pérez Valera (Calasparra, Murcia, 2001 - 2004).

Chirimías soprano, soprano y alto, reproducción de modelos españoles del XVI, Jonh Hanchet (Londres, 2003)

Chirimías alto y tenor, reproducción de modelos según "Sintagma Musicum II" de Michael Praetorius (1610), Jonh Hanchet (Londres, 2004)

Sacabuche, reproducción de un ejemplar que data de 1554, conservado en el Museo de Instrumentos de Bruselas, Frank Toms (Londres, 2002)

Bajón, reproducción de un modelo común europeo del siglo XVI, Leslie Ross (Nueva York, 2002)

Orlos o cromornos, reproducción de un corsort renacentista sobre el modelo I-MILLA, descubierto en la ciudad de Viena, de finales del Siglo XVI, Stefan Beck (Berlín, 2004)

Gaitas, reconstrucción de modelos renacentistas y medievales, Paul Beekhuizen (La Haya, 2004), y Robinson and Kimball (Nueva York, 2004).

Tambor, rik y pandero, reconstrucciones de modelos renacentistas europeos del siglo XVI, Victor Barral (Madrid, 2004)

## LOS INTÉRPRETES

**Javier Marín López** es Licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada y Profesor de Música por oposición en el I.E.S. Hnos. Medina Rivilla de Bailén. Desde 2002 actúa como coordinador y presentador de los *Conciertos Didácticos* del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, que este año cumplen su tercera edición, y que en anteriores temporadas estuvieron dedicados a "Música y Literatura en el Renacimiento" y "El Cancionero Musical de Góngora"; estas iniciativas tienen por objeto introducir a un público juvenil no especializado en el apasionante mundo de la música antigua. Como investigador ha realizado prolongadas estancias de investigación en México y ha publicado distintos trabajos sobre la música virreinal mexicana. Además es colaborador del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 1999-2002) y en la actualidad finaliza su tesis doctoral sobre la música y los músicos de la Catedral de México (siglos XVI-XVIII).

El **Ensemble La Danserye** se fundó en 1998 en Calasparra (Murcia), con el objetivo de dar a conocer y divulgar la música instrumental y los instrumentos que se usaron desde la Edad Media hasta el primer barroco. Con este fin han sido numerosos los conciertos que han realizado por toda la geografía española, desarrollando una gran variedad de programas y repertorios.

Han colaborado con diversos grupos vocales e instrumentales especializados en Música Antigua de Murcia, Granada, Málaga y Madrid, trabajando distintos aspectos de la música de la Edad Media y Renacimiento. También colaboran con el grupo instrumental "Música Práctica" (vihuelas, tiorba y viola da gamba), de Granada. En noviembre de 1999 inauguran las actividades culturales en

torno al V Centenario del nacimiento de Carlos V, celebrado en Granada. Desde el año 2000 participan en numerosos conciertos y recitales, con los grupos Ad Limitum, Polimnia y Clamores Antiqui, actuando en diversos recintos de Murcia y Andalucía. También destaca su colaboración desde el año 2001 con La Cantoría, grupo vocal dirigido por Pablo Heras, realizando una gira por pueblos y ciudades de Sevilla, Granada, Murcia y Palma de Mallorca, con programas de música inédita de maestros de capilla de la Catedral y Capilla Real de Granada en el siglo XVI. De estos conciertos destacan el ofrecido Santa Iglesia Catedral de Granada, grabado en directo por Radio Nacional de España-Radio Clásica; y el realizado en la Capilla Real de Granada, en el marco del 53 Festival Internacional de Música y Danza de Granada, en Junio de 2004.

En el año 2003 estrenan la representación de "Festa a Ballo" en el Auditorio Joaquín Rodrigo de Las Rozas (Madrid), una fiesta napolitana ambientada a principios del siglo XVII, con la compañía "La Lyra Hispana" y dirección artística y musical del argentino Sergio Pelacani. Esta puesta en escena se ha realizado también en Puebla de Sanabria (Zamora), dentro del ciclo "Las Piedras Cantan", y en Cartagena, dentro de la programación del Festival de Músicas del Mediterráneo. Como grupo instrumental han actuado en el III y IV Festival Internacional "Murcia, Tres Culturas", en el VIII Ciclo de Música de Cámara en la Universidad de Granada, en las Jornadas de Jóvenes Intérpretes de Zamora, y en 2004 inauguran el Festival Internacional de Música "Tiana Antica", en Tiana (Barcelona), además de otras actuaciones repartidas por toda la geografía española.

Además han realizado varios trabajos discográficos en colaboración con distintos grupos vocales, destacando los siguientes regis-

tros: "Oyd, Oyd los Vivientes" (\*\*\*\*Goldberg), un disco de Música Medieval y Renacentista grabado en Julio de 2003 en Madrid, junto con el Collegium Vocale de Madrid, dirigido por Miguel Ángel Jaraba y "Mestres de Capilla de la Collegiata de Xativa" realizado en Septiembre de 2003 junto con la Capella Saetabis de Valencia, dirigida por Rodrigo Madrid y Pere Ros, presentado en Febrero de 2004 en el Palau de la Música de Valencia. En Junio de 2004 participan en la grabación del disco "Todo cuanto yo servi", un homenaje del grupo madrileño Psalterium a Isabel la Católica.

Durante 2004 participan en el III Festival "Pórtico de Semana Santa de Granada", organizado por la sección de Cultura del Ayuntamiento de Granada, en colaboración con el Coro Tomás Luis de Victoria, y en el Ciclo de Música "Capitulaciones de Santa Fé", actuando con el Coro Barroco de Granada. También han organizado el Ciclo "Música en tiempos de Isabel I de Castilla", con el Coro de la Basílica de San Juan de Dios, actuando en Alhama de Granada, La Zubia y Granada. En Septiembre de 2004, participan en los Actos de Proclamación de Isabel la Católica en Segovia (1474-2004), organizado por la Junta de Castilla y León, como grupo base de todas las actividades desarrolladas, destacando las actuaciones en colaboración con el grupo de danza renacentista "L'Espagnoleta", dirigido por el coreógrafo belga Lieven Baert. Por último, en Octubre de 2004 actúan en el Auditorio Manuel de Falla de Granada en un concierto conmemorativo del V Centenario de la muerte de Isabel la Católica, con el programa "Isabel I de Castilla, la reina católica", junto con la Coral Ciudad de Granada y el grupo Soccus Teatro.

baeza

AD LIBITUM ENSEMBLE  
José Manuel López, directorMúsica para la Misa de la Inmaculada  
S.I. Catedral de Baeza, Celebración LitúrgicaP  
R  
O  
G  
R  
A  
M  
A

Cristóbal de Morales (c1550-1553)

Entrada: *Veni Domine et noli tardare* (6vv)Kyrie, de la *Misa Benedicta est caelorum Regina* (4vv)Gloria, de la *Misa Benedicta est caelorum Regina* (4vv)Credo, de la *Misa Benedicta est caelorum Regina* (4vv)Ofertorio: *O Crux Ave Spes Unica* (5vv)Sanctus, de la *Misa Benedicta est caelorum Regina* (4vv)Agnus Dei, de la *Misa Benedicta est caelorum Regina* (4vv)Motete *Emendemus in melius* (5vv)Comunión: *Sancta et immaculata virginitas / Benedicta tu* (4vv)Salida: *Magnificat Quamti toni* (4vv)

## C O M P O N E N T E S

M<sup>a</sup> Ángeles Herrera, Isabel Lainez, sopranos  
M<sup>a</sup> José de Trias, Paqui Moya, altos  
José Manuel López, Juan Alonso, tenores  
Pedro Godoy, Ramón Montoya, bajos

MÚSICA PARA LA MISA DE LA INMACULADA

Cristóbal de Morales es, sin lugar a dudas, el polifonista español más universal del siglo XVI. Han sido numerosas y prolongadas en el tiempo las ediciones de sus obras, que conforman una producción muy elogiada por los tratadistas coetáneos y de los siglos inmediatamente posteriores.

En el aspecto formal, Morales está en la misma línea que otros compositores de su época, utilizando en la creación musical los mismos procedimientos y características que los restantes autores, aunque como es lógico, dejando su impronta personal en todas sus obras. Así, al abordar la composición de sus misas polifónicas, utiliza las técnicas de la misa "tenor" (basada sobre un canto o melodía preexistente), misa "paráfrasis" (basada también en una melodía preexistente, pero proveniente del repertorio gregoriano) y misa "parodia" (basada en un motete), acudiendo para sus temas a las fuentes consabidas: repertorio litúrgico o profano y motetes ajenos. En cambio, no tiene ninguna misa sobre temas originales o motetes propios.

Incluida en el *Missarum Liber Secundus* (dedicado al gran protector de Morales y de la música sagrada el Papa Pablo III; véase ilustración en la pág. 46), la *Missa Benedicta es caelorum Regina*, a cuatro voces, está basada en el motete del mismo nombre de Jean Mouton. Se trata, por tanto, de una misa parodia, que al igual que las otras siete que compuso Cristóbal de Morales se basa en un motete de un autor neerlandés. A pesar de este continuo trato con la música de escuela neerlandesa, Morales se mantuvo fiel a la austeridad y principios estéticos de la tradición española, que eran, según sus propias palabras "...la honra de Dios y la sublimación de los pensamientos humanos". Las fuentes manuscritas del siglo XVI conservadas en España indican que esta misa fue muy conocida y cantada en nuestro país. Quizá por ser uno de los ejemplos en los que podemos apreciar el virtuosismo de Morales a la hora de aunar austeridad y belleza en un perfecto equilibrio.

El motete es la forma vocal litúrgica más antigua y de mayor repercusión formal, cuyo origen se remonta al siglo XIII. Su principio constructivo descansa en la división fraseológica del texto: cada frase engendra

un tema nuevo, desarrollado bien en forma imitativa o en forma homófona, jugando estos dos procedimientos a lo largo de la pieza y consiguiendo así el necesario contraste, variedad, equilibrio formal y realce de la palabra cantada. El motete *Emendemus in melius*, a cinco voces, es un ejemplo de motete con canto ostinato, en este caso con el texto "Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris" ("Recuerda, mortal, porque polvo eres y en polvo te convertirás"). Terribles palabras que constituyen el núcleo de un motete cuyo dramatismo resalta Morales con maestría y que, según el musicólogo Willi Apel, es "una de las obras más extraordinarias de la historia de la música".

Más esperanzados y optimistas son los sentimientos y mensajes que transmiten los motetes *O Crux Ave Spes Unica* y *Veni, Domine, et noli tardare*. En ellos, la figura del Redentor se erige como benefactora de los pecadores, trayendo la paz y la felicidad al pueblo afligido. *Sancta et immaculata Virginitas*, a cuatro voces, es el motete incluido en el programa que responde más directamente a la festividad que hoy celebramos. "Santa e inmaculada Virgen, no tengo palabras para ensalzar tu virtud, porque has llevado en tus entrañas Aquél al que ni los cielos pueden contener."

Pero, a pesar de la grandiosidad de las misas de Morales y de la expresividad dramática de sus motetes, la joya más valiosa a juicio de muchos son sus dieciséis magnificats, dos juegos para cada uno de los ocho tonos eclesiásticos. El *Magnificat*, composición dedicada a la Virgen que forma parte del Oficio de Vísperas, pertenece al género de la salmodia y está pensado para alternar con el canto gregoriano, o con el órgano y los ministriles; de ahí que los compositores escribieran música, bien para los versos pares, bien para los impares, casi nunca para todos. Hemos escogido para esta ocasión el *Magnificat Quinti Toni* que compuso Morales sobre los versos impares.

Como resumen del espíritu y de la filosofía del gran Cristóbal de Morales, nada mejor para terminar este breve comentario que utilizar sus propias palabras, incluidas en la dedicatoria al Papa Paulo III de su *Missarum Liber Secundus*: "...la música sana los cuerpos y disminuye y aligera el alma de las tentaciones de los espíritus malos...". Que así sea.

LOS INTÉRPRETES

José Manuel López nació en Sevilla en 1966. Su formación musical se orienta desde un principio hacia la interpretación de la música renacentista y barroca. Y precisamente en el ámbito de la Música Antigua estudia junto a prestigiosos maestros de canto y dirección, entre los que destacan Martín Schmidt, Jordi Casas, Bruno Turner, David Van Asch, Kym Amps, David Mason y Xenia Meyer.

Fundador y director de *Ad Libitum Ensemble*, José Manuel López ha compaginado su labor al frente de esta formación con su participación en otras especializadas igualmente en la interpretación de Música Antigua. Fue tenor y director del *Grupo Quattor* hasta su desaparición y ha cantado en numerosas ocasiones con los más relevantes grupos españoles: *Taller Ziriyab*, *Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana*, *Músicos de la Corte*, *Música Ficta*... Con estas y otras formaciones ha participado en diversas giras por Europa, África y América y ha realizado además numerosas grabaciones discográficas en España y Francia, especialmente con el *Grupo Vocal Gregor y Música Ficta*, de los que es colaborador habitual.

José Manuel López ha simultaneado, además, su actividad artística con la docente, tanto en el Aula de *Música Ian Murray* como, más recientemente, en la Academia de Música de Bolonia y ha ejercido, durante varios años, como director artístico de la *Muestra de Música Antigua "Castillo de Aracena"*, que se celebra anualmente desde 1994. En fechas recientes ha sido, además, miembro del Jurado del II Concurso Internacional de Directores de Coro organizado por la *Fundación Mariale Ventre* y la Universidad de Bolonia.

*Ad Libitum Ensemble* es una formación musical nacida en Sevilla en 1993 y especializada en la interpretación de Música Antigua y, más concretamente, en las obras

de los compositores españoles de los siglos XV y XVI.

Dirigida por José Manuel López, *Ad Libitum Ensemble* está integrada por cantantes e instrumentistas con una amplia trayectoria, en la que se incluyen giras por todo el mundo -Venezuela, Colombia, Argentina, Polonia, Austria, Alemania, Inglaterra, Turquía, Bélgica, Italia...- y múltiples grabaciones con los más prestigiosos grupos nacionales e internacionales de Música Antigua (*Grupo Gregor*, *The Scholars*, *Fábola in Música*, *Capilla Real de Madrid*, *Música Ficta*...)

Desde su creación ha participado en numerosos ciclos y festivales de música antigua y música sacra. Destacan entre ellos, y dentro de nuestras fronteras, el Festival Internacional de Música Antigua de Gijón, el Festival de Música Antigua de Olivares, la *Muestra de Música Antigua de Aracena*, el Ciclo de Música Antigua para Jóvenes Intérpretes de Sevilla o la Semana de Música Religiosa de Burgos. Y a ellos se unen, entre otros, la Semana de Música Sacra Natal *Classico de Évora*, el *Encuentro de Música Antigua de Loulé*, el *Ciclo de Música Antigua de Lagoa* o el *Festival de Música Antigua de El Algarbe*.

*Ad Libitum Ensemble* ha sido, además, grupo residente en distintos cursos internacionales y festivales, como la *Muestra de Música Antigua Castillo de Aracena* (durante varias ediciones), el *II Concorso Internazionale per Direttori di Coro "Mariale Ventre"* de Bolonia, el *Curso de Dirección de Música Vocal* de la Academia de Bolonia y el *Curso de Dirección del Festival Internacional de Música Antigua de Gijón*, bajo la dirección de Michael Noone. A dicha trayectoria, añade *Ad Libitum Ensemble*, como producto de su profunda vocación cultural y su compromiso con la difusión de la música antigua, la frecuente colaboración de índole didáctica con diversas instituciones, entre las que cabe destacar el Instituto Cervantes, el Circuito

Andaluz de Música o el Aula de Música *Ian Murray*, así como numerosas delegaciones municipales de cultura -especialmente la del Ayuntamiento de Sevilla- y Delegaciones del Gobierno.

En agosto de 1998 grabó y editó su primer disco compacto (*Maestros de la Catedral de Sevilla. Guerrero, Morales, Lobo*). Hoy, tras el esfuerzo realizado en los últimos años, ha asimilado un amplio repertorio, que se traduce en la posibilidad de ofrecer al público numerosos y variados programas con obras de los más importantes polifonistas, interpretadas siempre de acuerdo al gusto y a los cánones estilísticos de la época.

Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía  
Centro de Documentación Musical de Andalucía  
Reynaldo Fernández - Javier Marín López

Capella Mediterránea  
Leonardo García Alarcón, director

## Música de la Nueva España

OBRAS DE SEBASTIÁN DURÓN, ANTONIO DE SALAZAR,  
MANUEL DE SUMAYA Y OTROS

CONCIERTO CELEBRADO DENTRO DE LA VII EDICIÓN DEL  
FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA DE  
ÚBEDA Y BAEZA EL DÍA 29 DE NOVIEMBRE DE 2003  
EN BAEZA

### C O M P O N E N T E S

Adriana Fernández, soprano.  
Olivia Centurione, violín.  
Rafael Bonavita, tiorba, guitarra barroca.  
Andrea de Carlo, viola da gamba.  
Leonardo García Alarcón, clave y órgano.

La presentación tendrá lugar en la  
Universidad Internacional de Andalucía  
Sede "Antonio Machado" de Baeza



La portada del segundo libro de misas de Morales (Roma, 1544)  
muestra al compositor ofreciendo el volumen al Papa Pablo III

“CRISTOBAL DE MORALES, LUZ DE ESPAÑA EN MÚSICA”

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA  
Sede "Antonio Machado" de Baeza

Fray Juan Bermudo, nacido en Écija en 1510 y uno de los tratadistas más eruditos de la época, dijo de Cristóbal de Morales (Sevilla, c1500 - Málaga 1553) que era "luz de España en música". François Rabelais oía en su imaginación a "Morales y a otros deliciosos músicos cantar dulcemente" en un jardín. Cristóbal de Villalón afirmó que Morales era "único, tanto en la composición como en el canto". En pleno siglo XX, cinco siglos después, Robert Stevenson comenzó su libro La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro con la siguiente frase: "Ningún compositor español del siglo XVI fue tan alabado en vida y durante doscientos años después de su muerte, como lo fue Morales."

Dedicar unos días al estudio de uno de los maestros más importantes que ha dado la polifonía europea de todos los tiempos supone, sobre todo, asumir la responsabilidad de mantener viva la memoria de la música española. Analizar en nuestros días la música de Cristóbal de Morales, así como la práctica musical de la polifonía del siglo XVI, implica no sólo actualizar los conocimientos sobre el maestro sevillano, sino también incorporar las nuevas ideas que la musicología moderna está aportando al estudio de los clásicos.

En el curso "Cristóbal de Morales, luz de España en música" se van tratar los parámetros básicos para el análisis crítico de las obras de Morales, tomando como punto de partida las fuentes en que estas obras han llegado hasta nosotros. Se estudiará la práctica musical de la polifonía, del canto llano y de las transcripciones para otros instrumentos. Además, se practicará la interpretación de obras de Morales así como del canto llano que las acompañaba.

El curso servirá también para plantear nuevos métodos y formas para la edición crítica de las obras de Morales, considerando las necesidades que tanto los intérpretes como los musicólogos plantean en la actualidad.

Como novedad y primicia, en el curso "Cristóbal de Morales, luz de España en música" se van a dar a conocer las obras inéditas de Morales descubiertas recientemente por Michael Noone, musicólogo e intérprete, en la Catedral de Toledo.

PROFESORADO

Rodrigo Checa Jódar (Director), Conservatorio Profesional de Música de Córdoba  
Robert Stevenson, Universidad de California, Los Ángeles  
Cristina Urcheguía, Universidad de Frankfurt  
Juan Carlos Asensio, Conservatorio Superior de Música de Salamanca  
Michael Noone, Universidad de Boston  
Juan Ruiz Jiménez, I.E.S. Generalife de Granada  
Pedro González Casado, Universidad Autónoma de Madrid  
Ángel Recasens, Director de coro  
Óscar Gershensohn, Director de coro  
Juan Carlos Rivera, Conservatorio Superior de Música de Sevilla

[www.festivalubedaybaeza.org](http://www.festivalubedaybaeza.org)



JUNTA DE ANDALUCÍA  
Consejería de Cultura



DIPUTACIÓN  
PROVINCIAL DE JAÉN



AYUNTAMIENTO  
DE ÚBEDA



AYUNTAMIENTO  
DE BAEZA



UNIVERSIDAD INTERNACIONAL  
DE ANDALUCÍA



CASA DE IDRÉN



MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN  
CULTURA Y DEPORTE

INSTITUTO NACIONAL  
DE LAS ARTES  
ESCÉNICAS  
Y DE LA MÚSICA