

En la funesta sombra

FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA  
VBEDA y BAEZA



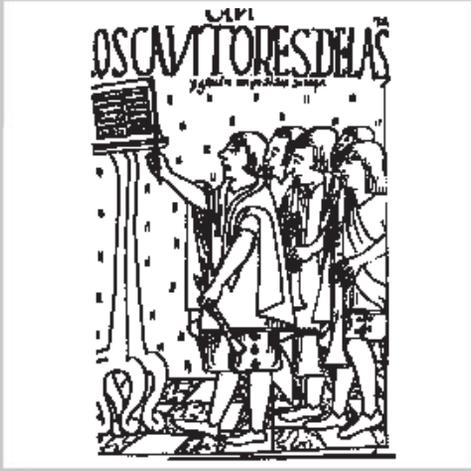
IX EDICIÓN

Del 26 de noviembre al 11 de diciembre de 2005





FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA  
VIEDA y BAEZA



de andalucía al nuevo mundo

© Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza  
IX Edición, 2005

© de los textos: sus autores.

© selección de ilustraciones, coordinación y edición: Javier Marín López y Virginia Sánchez López

Composición e impresión: Artes Gráficas Publimax (Baeza)

ISBN: 84-689-3735-5

Depósito Legal: J-464-2005

## INDICE

PRESENTACIÓN.....	7
CICLO I: "DE ANDALUCÍA AL NUEVO MUNDO" (del 26 de noviembre al 11 de diciembre)	
Concierto 1. <i>Gran Sinfonía en el siglo XVIII</i> , por la Orquesta Barroca de Sevilla (Úbeda, 26 de noviembre) .....	9
Conciertos 2. <i>De Andalucía al Nuevo Mundo: el oficio de difuntos en la Catedral de México ca. 1700</i> , por La Grande Chapelle (Baeza, 7 de diciembre).....	13
Concierto 3. <i>La herencia napolitana</i> por Los Músicos de su Alteza (Úbeda, 8 de diciembre).....	21
Concierto 4. <i>Compositores andaluces en México en el siglo XVII</i> , por Ensemble Argento (Baeza, 9 de diciembre) .....	27
Concierto 5. <i>Andaluces en el Nuevo Mundo: Juan Gutiérrez de Padilla y Pedro Bermúdez, por La Grande Chapelle</i> (Úbeda, 10 de diciembre).....	33
Concierto 6. <i>El Imperio Español en los siglos XVI y XVII</i> , por Orpheon Consort (Baeza, 11 de diciembre).....	37

CICLO II: "LA MÚSICA EN LOS MONUMENTOS DE VANDELVIRA"

(del 2 al 6 de diciembre)

Concierto 7. *Un cavalier di Spagna. Antología poético-musical de España e Italia en el siglo XVI*, por El Cortesano (Villacarrillo, 2 de diciembre)..... 41

Concierto 8. *Polifonía andaluza al more hispano*, por Coro de Cámara y Capilla de Ministriles "Juan Navarro Hispalensis" (Huelva, 3 de diciembre)..... 47

Concierto 9. *Música para la misa de la Inmaculada*, por Coro de Cámara "Juan Navarro Hispalensis", Celebración Litúrgica. (S. I. Catedral de Jaén 4 de diciembre)..... 51

Concierto 10. *Música Renacentista y Barroca para cuerda pulsada*, por Conjunto Fabordón (Mancha Real, 4 de diciembre)..... 55

Conciertos 11 y 12. *Villancicos Españoles del Siglo XVI*, por Coro Ziryab (La Guardia y Sabiote, 5 y 6 de diciembre)..... 57

ACTIVIDADES

Conciertos Didácticos. *A danzar con el Renacimiento*, por Syntagma Musicum en Danza (Úbeda, 30 de noviembre, Baeza, 1 de diciembre)..... 59

Curso De Andalucía al Nuevo Mundo. *La música en Hispanoamérica (ss. XVI-XVIII)*. Universidad Internacional de Andalucía, Sede Antonio Machado de Baeza (del 7 al 11 de diciembre)..... 63

## PRESENTACIÓN

Adelantándose a la efemérides americanista que supondrá el año 2006, durante el que se celebrará el cuarto centenario de la muerte del admirante Cristóbal Colón, el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza dedica parte de la presente edición a la música hispanoamericana del período colonial, celebrándose actividades de forma casi ininterrumpida durante dos semanas, del 26 de noviembre al 11 de diciembre. Al igual que en años anteriores, el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza ha ideado una programación sumamente original que incluye tanto actividades científicas como divulgativas. Los catorce conciertos que componen el programa de este año suponen una duplicación del número de conciertos con respecto a ediciones anteriores. Además del crecimiento exponencial de conciertos, esta edición presenta el aliciente de una diversificación temática, al configurarse por primera vez y de forma monográfica en torno a la música hispanoamericana de los siglos XVI al XVIII.

Para este año se han programado dos ciclos paralelos de conciertos. El primero de ellos, 'De Andalucía al Nuevo Mundo', describe ideal y musicalmente este itinerario y está integrado por seis conciertos concebidos especialmente para esta edición. El concierto inaugural, a cargo de la Orquesta Barroca de Sevilla, recupera una serie sinfonías españolas del siglo XVIII absolutamente olvidadas, y que son el equivalente hispano del género orquestal encarnado de modo paradigmático Franz Joseph Haydn. La propuesta de Los Músicos de su Alteza se centra en dos de las grandes figuras de la música española del siglo XVIII ampliamente

representadas en archivos andaluces e hispanoamericanos, José de Nebra y Francisco Javier García Fajer, a quienes tanto determinó la herencia napolitana.

La parte más propiamente americana del ciclo tendrá lugar con las actuaciones de Ensemble Argento y La Grande Chapelle. Si el argumento del programa de Ensemble Argento lo constituye la interpretación de obras de compositores andaluces que se conservan en archivos mexicanos, la propuesta de La Grande Chapelle aborda directamente la música que dos emigrados andaluces (Pedro Bermúdez y Juan Gutiérrez de Padilla) crearon al servicio de catedrales americanas. La ubicación del puerto de embarque hacia Hispanoamérica en Sevilla propició la emigración masiva de un gran número de músicos hacia el Nuevo Mundo, y con ellos la difusión de música, estilos y prácticas interpretativas.

Una de las novedades no sólo del ciclo sino de la presente edición del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza consiste en la recuperación del oficio de difuntos de la Catedral de México y su reconstrucción tal y como pudo interpretarse en torno a 1700. El trabajo de campo en archivos mexicanos ha dado como resultado una edición crítica de las piezas que integran el oficio y permite completar el círculo de la recuperación con la primera interpretación en tiempos modernos y su grabación en DVD. Con este estreno, el Festival quiere contribuir a la revalorización del repertorio colonial hispanoamericano, tan estrechamente vinculado con la praxis musical española. El concierto de clausura del ciclo, a cargo de Orpheon Consort, sintetiza en sí mismo el repertorio de este ciclo, al incorporar música vocal e instrumental de la España imperial, entendiendo por "imperio" tanto la España peninsular como sus posesiones ultramarinas.



El segundo de los ciclos, titulado 'La música en los monumentos de Vandelvira', incluye otros seis conciertos y con ellos se persigue reactivar como espacios de audición musical algunos monumentos de la provincia de Jaén relacionados con la labor de este arquitecto, de quien se cumplen otros cuatrocientos años (en este caso de su nacimiento). La celebración de conciertos en Villacarrillo, Huelma, Jaén, Mancha Real, La Guardia y Sabiote constituye, además, una expansión geográfica del Festival, que de esta forma abandona momentáneamente sus sedes tradicionales (Úbeda y Baeza) para desplazarse a poblaciones de la comarca con un patrimonio arquitectónico vinculado de una u otra forma con Vandelvira. El repertorio propuesto por el dúo El Cortesano, primer concierto del ciclo, es francamente delicioso y destaca por su rareza. Los cuatro conciertos del Coro Ziriyab y del Coro de Cámara y la Capilla de Ministriles "Juan Navarro Hispalensis" giran en torno a la polifonía sacra andaluza del siglo XVI, en castellano en el primero de los casos, en latín en el segundo. El último concierto de los polifonistas sevillanos es particularmente interesante, ya que constituye una oportunidad única de escuchar una misa ('Mille regretz' de Cristóbal de Morales) en el marco ceremonial original para el que fue concebida, al interpretarse dentro de la propia celebración litúrgica en la Catedral de Jaén. Frente al programa puramente vocal de estos ensembles, la aportación del Conjunto Fabordón profundiza en el repertorio instrumental de los siglos XVI y XVII.

Los conciertos de ambos ciclos se complementan con otras actividades académicas, entre las que destacan los 'Conciertos Didácticos', dos conciertos matutinos dirigidos a los alumnos de educación secundaria de Úbeda, Baeza y

otras poblaciones de la comarca. Las actividades preparatorias a estos conciertos permiten que el alumno asista a esta actividad conociendo anticipadamente sus aspectos más relevantes. El objetivo último de ambos conciertos, desarrollados en colaboración con un grupo especializado, dos profesores-presentadores y el profesorado de los centros educativos, es conseguir una participación activa en la audición musical y un mayor disfrute de la música antigua. Para este año, se ha preparado el espectáculo de danza titulado "A danzar con el Renacimiento". Frente al carácter eminentemente divulgativo de los conciertos didácticos, se celebrará en la Universidad Internacional de Andalucía, sede "Antonio Machado" de Baeza (7-11 de diciembre) un curso especializado en investigación musical. Este curso está directamente relacionado con el primer ciclo de conciertos y tratará de esclarecer las relaciones musicales entre Andalucía y el Nuevo Mundo. Para ello contará con la presencia de diversos especialistas internacionales en la investigación del repertorio hispanoamericano, así como con diversos intérpretes invitados por el Festival.

Estos son, en líneas generales, los ingredientes que conforman la presente edición del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. Manteniendo los signos propios de su identidad, el Festival aspira a superarse año tras año apostando por sonidos originales y combinando de forma ejemplar investigación, recuperación, difusión y divulgación del patrimonio musical.

Rodrigo Checa Jódar, Director  
Javier Marín López, Coordinador



# úbeda

Orquesta Barroca de Sevilla  
Mónica Huggett, directora

## Gran sinfonía en el siglo XVIII

Ciclo I: de Andalucía al Nuevo Mundo

P  
R  
O  
G  
R  
A  
M  
A

### PRIMERA PARTE

**Carlos Baguer** (1768-1808)

Sinfonía-Obertura de  
*El regreso del hijo pródigo*  
Andante-Allegro

**Carlos Ordóñez** (1734-1786)

Sinfonía en Fa Menor Brown Fm12  
Allegro moderato-Andantino  
scherzante-Minuetto-Finale

**Francisco Javier Moreno** (1748-1836)

Sinfonía en Re Mayor a grand'orchestra,  
titolada *Le due opposti caratteri Superbia  
ed Umiltá*

Introduzione: Maestoso-Allegro

### SEGUNDA PARTE

**Carlos Ordóñez**

Sinfonía en Sol Menor Brown Gm8  
Allegro-Andante-Allegro

**Franz Joseph Haydn** (1732-1809)

Sinfonía en Mi menor  
Hob. I: 44 *Traver*  
Allegro con brio-Minuetto: Allegretto-  
Adagio-Finale: Presto

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

Leo Rodríguez Rossi, - José Manuel Villarreal, Carles Fibla, violines primeros - Pedro Gandía, Valentín Sánchez, - Alba Roca, Antonio Almela, violines segundos - José Manuel Navarro, Elena Borderías, violas - Mercedes Ruiz, Miquel Àngel Aguiló, violoncelos - Xisco Aguiló, Ventura Rico, contrabajos - Fernanda Teixeira, flauta - Jorge Rentería, Rafael Mira, trompas Katharina Bäuml, Xavier Blanch, oboes - Bárbara Sela, fagot - Carlos García Bernalt, clave Mónica Huggett, violín y dirección

## Pablo J. Vayón

### LA SINFONÍA CLÁSICA EN ESPAÑA

El significado del término “sinfonía” ha conocido una larga evolución desde su aparición en el Renacimiento italiano para dar nombre a las composiciones destinadas a un grupo de instrumentos que “suenan al mismo tiempo” hasta la actualidad. Empleado ya en el siglo XVII en alusión a las oberturas de las obras escénicas, la palabra pasa a utilizarse a mediados del XVIII para identificar un género de música orquestal nuevo, que, con el tiempo, habría de convertirse en el más importante de la cultura occidental. En su concepción clásica, la “sinfonía” es, en efecto, una obra para la orquesta concebida como masa, sin que en ella exista oposición permanente entre un solista y esa masa, una obra que se divide en varios tiempos y se articula en torno a la idea de la forma sonata, esquema perfectamente racional y cerrado, bien ajustado a la esencia filológica del Siglo de las Luces.

Si las primeras sinfonías que pueden ser consideradas bajo estos principios tienen su origen en el norte de Italia, el género llega pronto a las tierras centroeuropeas, donde se consolida y expande, dando primero en la llamada escuela de Mannheim y luego en la vienesa (Mozart, Haydn, Beethoven) sus frutos más extraordinarios, que habrían de marcar de forma decisiva el futuro de la música en Occidente. A pesar de que los vínculos de España con Italia no sólo siguieron siendo sólidos, sino que incluso se reforzaron a lo largo del siglo XVIII, nuestro país se mantuvo bastante al margen de este proceso.

No bastó la presencia en la península de compositores como Domenico Scarlatti, Gaetano Brunetti o Luigi Boccherini para que los músicos españoles se sintieran tentados de contribuir de forma decidida al nuevo género sinfónico.

En este sentido, resulta muy significativo que a la hora de escribir, en torno a 1985, su *Historia de la música española en el siglo XVIII*, el gran especialista del período, Antonio Martín Moreno dividiese su estudio en cuatro grandes apartados (“La música de Iglesia”, “La música de cámara”, “La música teatral”, “La música teórica”), sin que por ninguno de ellos apareciese la música orquestal. Esto no quiere decir que no hubiese compositores locales que se dedicasen a la escritura de sinfonías, pero éstas tendrán no sólo en los años finales del siglo XVIII, sino en todo el XIX, una relevancia pequeña y una influencia prácticamente nula en el desarrollo del género en Europa, y ello pese a la existencia de piezas a las que no falta mérito (y ahí está la magnífica *Sinfonía en re menor* del bilbaíno Juan Crisóstomo Arriaga para demostrarlo).

En cualquier caso, que en España el nuevo género de la *sinfonía* fue conocido y apreciado lo demuestra el hecho de que Haydn fuera un compositor admirado en los círculos nobiliarios e ilustrados (y el encargo gaditano de *Las siete últimas palabras de Cristo* es sólo un ejemplo de la notable circulación de sus obras por nuestro país). El programa que presenta la Orquesta Barroca de Sevilla trata justamente de armonizar la música orquestal

autóctona con la que llegaba desde Viena, centro neurálgico del género.

**Carlos Baguer** (Barcelona, 1768-1808) es uno de los pocos adeptos que tuvo Haydn en la Cataluña del siglo XVIII, pues los compositores catalanes siguieron mayoritariamente el estilo más primitivo de sinfonía en tres tiempos, que puede considerarse idéntico al de la obertura a la italiana. Organista en la Catedral de su ciudad natal, Baguer compuso mucha música para tecla, algunas sinfonías (todas escritas después de 1801), obras de cámara, óperas y oratorios. Las sinfonías de Baguer cumplen rigurosamente los principios de la sinfonía clásica vienesa en cuatro tiempos, pero no es con una de esas obras con la que se abre el concierto de hoy, sino con la Obertura-Sinfonía de su oratorio *El regreso del hijo pródigo* (1807), que sigue el esquema de la obertura a la francesa en dos secciones: una lenta seguida de una rápida y fugada.

Muy poco es lo que se sabe de **Francisco Javier Moreno** (Madrid, 1748 – Burdeos, 1836). Músico de cámara del infante don Gabriel y violinista en las catedrales de Zaragoza y Santiago antes de regresar a su ciudad natal, donde trabajó como director de orquesta y de una compañía de ópera hasta 1810, terminó sus años de forma oscura en Francia. De Moreno se han conservado tres sinfonías, todas ellas estrechamente vinculadas al mundo del teatro. Así, la *Sinfonía en re mayor a grand'orchestra, titolata “Le due opposti caratteri Superbia ed Umiltà”* fue casi con toda seguridad empleada para amenizar el entreacto de alguna pieza

escénica. Su contenido esencialmente programático y su estructura en dos tiempos la alejan del torrente principal del desarrollo del género sinfónico tal y como era concebido en Europa.

Pese a ser hijo de españoles, **Carlos Ordóñez** (Viena, 1734-1786) es un músico plenamente austriaco, que se mueve en el privilegiado entorno de la capilla imperial vienesa, donde trabajó como violinista. Su música está en proceso de conocimiento y revalorización, por lo que cada vez resulta más habitual encontrar en los programas de concierto alguno de sus cuartetos o de sus sinfonías. Las dos que nos trae la OBS muestran con claridad la evolución del género. La escrita en la tonalidad de sol menor responde al primitivo esquema tripartito (rápido-lento-rápido) vinculado a la obertura italiana, que se había impuesto en el género concertante y en él habría de continuar su desarrollo en el Romanticismo. Sin embargo, la compuesta en la tonalidad de fa menor responde a la estructura ya clásica de la sinfonía vienesa en cuatro movimientos: el primero es un Allegro en forma sonata, el segundo corresponde al tiempo lento (en este caso, un garboso Andantino), mientras que un típico minueto ocupa el tercer puesto, antecediendo al movido Finale, escrito en forma de rondó.

**Franz Joseph Haydn** (Rohrau, 1732 – Viena, 1809) sigue siendo considerado por muchos como *padre de la sinfonía*, aunque su tarea con respecto al nuevo género orquestal no fuera la del creador, sino más bien la del conformador, en y por la práctica, de su

esquema clásico. La dedicación de Haydn a la sinfonía abarca todas las etapas de su vida, y en ellas queda dibujada a la perfección la evolución del género, desde los experimentos y las dudas iniciales a la consolidación del modelo que habría de ser empleado sin transformaciones esenciales durante más de un siglo. En los años 70, Haydn ha encontrado ya la forma en cuatro movimientos engarzados según la dialéctica estructural y las relaciones armónicas que habrían de caracterizar a la sinfonía en lo sucesivo.

Ello es bien apreciable en la *Sinfonía n° 44* en mi menor, subtitulada *Fúnebre* porque, según una leyenda difícilmente verificable, Haydn habría pedido que el adagio se emplease en sus funerales, voluntad que en último término no se cumplió, aunque sí pudiera oírse en un homenaje que se le ofreció en Berlín el mismo año de su fallecimiento. La obra data de 1770 o 1771 y pertenece al período conocido como *Sturm und drang*, que abarca la producción haydniana de los años 1766-74, caracterizada, entre otros detalles, por la fuerte tensión armónica, los ritmos sincopados y las modulaciones inesperadas de las composiciones.

La pieza sobresale por el indesmayable vigor dramático de sus cuatro movimientos, con el minueto situado en segundo lugar (circunstancia no muy habitual, que Haydn repetiría en la *Sinfonía n° 68*). El primer tiempo es un Allegro con brio en compás de 4/4 que se abre con un poderoso unísono en *forte* y se forma con dos temas basados en una misma cédula melódica, con el segundo en el relativo sol

mayor. El minueto es un canon riguroso, que incluye un trío de gran lirismo y agudos contrastes dinámicos. Las cuerdas en sordina del Adagio, en mi mayor, parecen prolongar el clima de tensa inmovilidad del trío anterior, escrito en la misma tonalidad. La obra se cierra con un Presto monotemático en 2/2, marcado por las violentas oscilaciones dinámicas y culminación del clima de turbulencia y desasosiego de toda la obra, una de las más impresionantes creaciones orquestales jamás salidas de la pluma del genial maestro austriaco.

## LOS INTÉRPRETES

**Mónica Huggett** nació en Londres y estudió violín moderno en la Royal Academy of Music, con Manoug Parikian. Siendo todavía estudiante entró en contacto con el violín barroco, instrumento con el que halló una gran empatía y del que se ha convertido en una de sus más fervientes defensoras y gran intérprete. A lo largo de casi 30 años de trayectoria como especialista en música barroca, Mónica ha actuado en todo el mundo como solista, directora o haciendo música de cámara y ha grabado para las más importantes casas discográficas como EMI, Harmonia Mundi, Philips, Virgin, Erato y Decca, y ha trabajado con la mayoría de las grandes orquestas barrocas europeas (Hanover Band, Raglan Baroque Players, Orchestra of the Age of Enlightenment, Academy of Ancient Music, o la Amsterdam Barok Orkest que formó junto con Ton Koopman y de la que fue primer violín de 1980 a 1987.



En la temporada 1995-6 realizó su debut como primera Directora Artística de la Portland Baroque Orchestra. Durante el pasado año ha sido directora invitada de la Orquesta de Cámara de Noruega, de la Orquesta de Cámara de Suecia, de la Camerata Israel, de la Orquesta de Cámara de Los Angeles, del Ensemble Arion de Montreal, Tafelmusik de Toronto, de la Orquesta Ciudad de Granada y de la Orquesta Barroca de Sevilla.

En el Reino Unido su trabajo se centra en su grupo de cámara Sonnerie, con quien ha grabado recientemente para ASV los 'Cuartetos para Piano' de Mozart y las 'Sonatas para Violín Solo' de Biber (The Gramophone's 'Best Instrumental Recording Award'-2002). En el 2004 La Sonnerie ha grabado también un CD titulado Biber's Mystery Sonatas con ASV y las Trio Sonatas de Haendel para Avie. Monica también interpreta ocasionalmente repertorio del siglo XIX con Hausmusik, con quienes ha editado un CD de música de cámara de Brahms para GMN/Signum. Junto a su apretada agenda de conciertos y grabaciones, Monica Huggett es también profesora de violín barroco en la Hochschule de Bremen, Alemania, así como de la Royal Academy of Music desde 1994. Monica Huggett toca un violín de Hieronymus y Antonius Amati, construido en 1618 en Cremona, Italia.

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 el 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 Speciale" de Haydn y "La Incorporazione di Pope" a en el teatro de la Maestranza

de Sevilla o el "Dido y Eneas" de Purcell para el 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, disco que ha recibido el Editor's Choice de la Revista Gramophone.

Figuras de gran prestigio internacional como Harry Christophers, Eduardo López Banzo, Rinaldo Alessandrini, Jordi Savall, Hiro Kurosaki, Manel Valdivieso, Gui Van Waas, Josep Pons, Juanjo Mena, Monica Huggett o Barry Sargent, éste último como director titular entre 1995 y 2000, han dirigido a la OBS. Desde junio de 2005 Monica Huggett es la principal directora invitada. En este momento y gracias al patrocinio de Caja San Fernando la Orquesta ofrece una temporada estable de conciertos en la ciudad de Sevilla. La orquesta cuenta también con el apoyo de la Junta de Andalucía y del Ministerio de Cultura.

## baeza

La Grande Chapelle  
Ángel Recasens, director

De Andalucía al Nuevo Mundo: el oficio de difuntos en la Catedral de México ca. 1700

P  
R  
O  
G  
R  
A  
M  
A

INVITATORIO

Antífona: *Circumdede runt me* (I) (4w),  
Hernando Franco (ca. 1530-1585)

Antífona: *Circumdede runt me* (II) (4w),  
Hernando Franco

Antífona: *Regem cui omnia vivunt* (I) (4w),  
Hernando Franco

Antífona: *Regem cui omnia vivunt* (II) (4w), anónimo +  
Salmo 94: *Venite exsultemus* (4w), anónimo

PRIMER NOCTURNO

Antífona I: *Dirige Domine* (4w), Hernando Franco

Salmo 5: *Verba mea auribus* (canto llano)

Antífona II: *Convertere Domine* (4w),  
Hernando Franco

Salmo 6: *Domine ne in furore*, (4-6w)  
Hernando Franco

Antífona III: *Nequando rapiat* (4w),  
Hernando Franco

Salmo 7: *Domine Deus meus* (canto llano)

Lección I: *Parce mihi Domine* (4w), Hernando Franco

Responsorio I: *Credo quod redemptor* (canto llano)

Lección II: *Taedet animam meam* (recitada)

Responsorio II: *Qui Lazarum* (4w), Hernando Franco

Lección III: *Manus tuae* (recitada)

Responsorio IV: *Ne recorderis* (I) (4w), anónimo

Responsorio IV: *Ne recorderis* (II) (4w), Hernando Franco

ADVESPERAS

Antífona: *Placebo Domino* (canto llano)

Salmo 114: *Dilexi quoniam exaudiet* (4-5w), Fabián Pérez  
Ximeno (1587-1654)

Antífona: *Opera manum tuarum* (canto llano)

Salmo 137: *Confitebor tibi Domine* (4-5w), Fabián Pérez  
Ximeno

Antífona: *Omne quod dat mihi* (canto llano)

Cántico: *Magnificat Anima mea* (4-6w), Luis Coronado  
(activo 1584-1648)

*Preces* (canto llano recitado)

Fuentes:

Canto llano: *Manuale sacramentorum* (México: Juan Pablos,  
1560) y Catedral de México (cantoral 6-1-2).

Polifonía: Libros de polifonía de las catedrales de Ciudad de  
México y Puebla (México), Guatemala (Guatemala) y  
Newberry Library de Chicago (U.S.A.).

Ceremonial: Catedral de México, *Diario manual de lo que*  
[...] se practica y observa en su altar, coro y demás.

C O M P O N E N T E S

Carys Lane, soprano - Claire Tomlin, soprano - Ben Turner, contratenor  
Hervé Lamy, tenor y canto llano - Richard Butler, tenor - Jonathan Brown, bajo  
Ángel Recasens, dirección

Reconstrucción, transcripción y asesoramiento musicológico: Javier Marín López

### EL OFICIO DE DIFUNTOS EN LA CATEDRAL DE MÉXICO ca. 1700

“Memento homo, qui pulvis es et in pulverem reverteris”  
 (“Recuerda hombre, que polvo eres y en polvo te convertirás”)

Con su dramatismo y su austeridad, la liturgia de difuntos constituye un capítulo fundamental en la historia religiosa española y una preocupación constante de las autoridades eclesiásticas, quienes escenificaban el dolor por la muerte y lo convertían en un verdadero espectáculo sonoro y visual.

Desde el Medievo, la liturgia de los muertos ha tenido un espacio litúrgico propio dentro del calendario ceremonial de las instituciones religiosas, generalmente con la consideración de festividad del máximo rango. Su solemnidad podía variar en función de si eran ceremonias ordinarias o extraordinarias y también dependiendo de la importancia del finado, pudiendo ir desde una simple misa rezada, si el fallecido era un personaje anónimo, hasta un oficio completo desarrollado en varios días, en el caso de unas honras por la muerte del rey. Esta cultura de lo funerario se exportó a Hispanoamérica, donde el clero colonial se esforzaba por reproducir los modelos peninsulares y donde la idea de la muerte como abandono de la vida terrena y tránsito hacia la eternidad despertaba los mismos sentimientos trágicos en la población americana, habituada a convivir con la muerte desde las grandes civilizaciones indígenas.

Estructuralmente, la liturgia de difuntos se compone del servicio de la

misa y del oficio de las horas, este último con una estructura tripartita (maitines, laudes y vísperas). El presente programa incluye únicamente piezas del oficio y constituye un intento de recrear, a partir de diversas fuentes mexicanas, el oficio de difuntos en la Catedral de México tal y como pudo interpretarse en torno a 1700. Esta acotación cronológica obedece al hecho de que una de las principales fuentes polifónicas empleadas en esta reconstrucción (el códice 2 de la Catedral de México) fue recopilada en torno a esta fecha. Aunque no se presenta una reproducción completa de todo el oficio —algo que hubiese ocupado varias horas— el presente concierto aspira a una reconstrucción sonora “integral” del mismo al incluir no sólo las piezas en polifonía sino también el canto llano correspondiente, así como las secciones recitadas. De esta forma, es posible obtener una idea más aproximada del desarrollo real de una de las más importantes funciones del México virreinal. Faltaría, no obstante, una reconstrucción que, por el momento, se nos escapa, y que es la de los elementos visuales del oficio, entendiéndose por éstos la vestimenta (capas pluviales negras), los movimientos procesionales de los clérigos y ministros de coro en las naves catedrálizas (incluyendo una procesión con estación en la capilla del Santo Cristo) y la iluminación, conseguida a través de velas; además, era fundamental la presencia del símbolo funerario por excelencia: el túmulo.

#### LAS FUENTES

Como ya se ha mencionado, una de las principales fuentes para la polifonía es el códice 2 de la Catedral de

México. Este manuscrito es una de las más completas y tempranas fuentes conservadas en Hispanoamérica con repertorio de difuntos. Aunque el manuscrito se copió en torno a 1700, una parte importante procede de un antiguo códice copiado en la Catedral un siglo antes. Este códice incluye no sólo las partes polifónicas del oficio sino también las de la misa, presentando toda la música disponible para este servicio. Uno de los rasgos más sobresalientes de este manuscrito es su ordenación; a diferencia de otras colecciones, organizadas por orden alfabético o por géneros, la fuente mexicana presenta las piezas aproximadamente en el mismo orden de la ceremonia; por tanto, el libro fue ideado como una antología práctica de uso inmediato y no como un depósito del que extraer obras. Otro detalle significativo de este manuscrito estriba en la presencia de determinados salmos y responsorios de los nocturnos segundo y tercero (“Ad te Domine”, “Domine secundum” o “Hei mihi”) que habitualmente en España se cantaban en canto llano pero que en México aparecen en polifonía. De este códice también provienen las tres piezas polifónicas para vísperas, las únicas con atribución dentro del manuscrito, dos a Fabián Pérez Ximeno y una a Luis Coronado, maestros de capilla de la Catedral de México en el segundo cuarto del siglo XVII.

La otra fuente polifónica que ha servido como base para la reconstrucción es el códice 11 de la Catedral de México, reaparecido en el año 2002 junto a otros cuatro nuevos libros polifónicos. Este manuscrito en perga-

mino, recopilado en torno a 1600, contiene casi exclusivamente obras de Hernando Franco y dedica la sección final precisamente al oficio de difuntos. Esta fuente resulta particularmente importante porque completa nuestra visión sobre la polifonía exequial mexicana en general y sobre la producción de este importante polifonista en particular. Entre otros aspectos, este códice recién descubierto permite constatar la existencia de una tradición independiente para la composición de antifonas polifónicas similar a la de los responsorios y salmos (de esta fuente proceden las tres primeras antifonas del invitatorio y las tres del primer nocturno).

Otras tres fuentes polifónicas procedentes de Guatemala, Puebla y Chicago contienen concordancias con los salmos y lecciones del primer nocturno. La presencia de algunas de las obras de Franco en un manuscrito de la Catedral de Guatemala podría indicar, según Robert Snow, su probable composición para la catedral guatemalteca entre 1570 y 1574, cuando Franco ejerció allí como maestro de capilla, llevando posteriormente sus composiciones a México en 1575. Sea como fuere, la presencia de varias obras para difuntos de Franco en fuentes coloniales de diversa procedencia y cronología no hace sino confirmar la amplia difusión de este oficio de difuntos en el virreinato novohispano y su consideración como obra de “cabeceira” en distintas instituciones religiosas.

El canto llano se ha extraído de dos libros de procedencia mexicana. El primero de ellos es un *Manuale sacra-*

*mentorum* impreso en México en 1560 y cuya misión era la de servir de guía para la administración de los sacramentos, entre los cuales aparece la extremaunción. Las melodías de este manual son anteriores a la reforma tridentina y fueron empleadas por Franco como *cantus firmus* para la construcción de sus obras polifónicas. La otra fuente monódica utilizada es el cantoral 6-1-2 de la Catedral de México, copiado por José Lázaro de Peñalosa probablemente en 1727 y que contiene los textos y las melodías de la misa y el oficio de difuntos según el breviario reformado y vigente en México durante los siglos XVII y XVIII. Por tanto, el canto llano empleado es el seguido específicamente en la Catedral de México que presenta, en algunas obras, notables divergencias con respecto al que aparece en fuentes romanas.

#### LA RECONSTRUCCIÓN

Dada la enorme extensión del oficio en su conjunto, centraremos nuestra atención en dos de los momentos culminantes del mismo, los maitines y las vísperas. Dentro del oficio de difuntos, la sección más extensa es la de maitines, cuya interpretación comenzaba en México de madrugada. Una vez que el maestro de ceremonias tocaba la campanilla, el oficio comenzaba directamente con el invitatorio.

Como característica española que también aparece en el Nuevo Mundo pero no en la práctica romana debe subrayarse la presencia inicial de la antifona “Circumdederunt me”. Esta antifona es seguida, por otra pieza del mismo género, el “Regem cui omnia

vivunt” y su correspondiente salmo invitatorio, “Venite exsultemus” (núm. 94); la introducción de la primera antifona otorgaba más duración y, por tanto, una mayor solemnidad a la ceremonia. De ambas antifonas existen dobles versiones atribuidas a Hernando Franco, por lo que quizá el anónimo salmo también sea suyo.

El resto del servicio de maitines se divide en tres secciones de idéntica estructura y extensión llamados nocturnos, y en los que se van alternando salmos y antifonas, por un lado, y responsorios y lecciones por otro. Por su representatividad e importancia, se ha escogido el primer nocturno, que incluye tres antifonas polifónicas (“Dirige Domine”, “Convertere Domine” y “Nequando rapiat”) acompañadas de sus correspondientes salmos (los extremos, “Verba mea” y “Domine Deus meus” en canto llano, y el central, “Domine ne in furore”, en polifonía). El otro gran bloque del primer nocturno está constituido por la combinación alternada de tres lecciones (“Parce mihi”, “Taedet animam meam” y “Manus tuae Domine”, estas dos últimas recitadas) con otros tantos responsorios (“Credo quod Redemptor”, “Qui Lazarum” y “Ne recorderis”). Del último de los responsorios, uno de los más difundidos del oficio en fuentes españolas, se presentan dos versiones polifónicas diferentes.

Una vez que se han completado los tres nocturnos de maitines tiene lugar el oficio de Laudes, que era el más breve de los tres y que daba comienzo después del tercer nocturno. Dado que posee la misma estructura



que el servicio de vísperas y que las fuentes polifónicas mexicanas sólo incluyen una pieza polifónica para esta hora (el Cántico de Zacarías “Benedictus Dominus Deus”, atribuido a Franco), nuestra reconstrucción omite este servicio y pasa directamente al de vísperas, que daba comienzo a las tres de la tarde. Este servicio consiste en una sucesión de cinco salmos con sus respectivas antífonas más un magnificat de difuntos. En esta ocasión, se han tomado las antífonas primera y quinta del servicio (“Placebo Domino” y “Opera manum tuarum”) con sus respectivos salmos polifónicos (“Dilexi quoniam exaudiet” –escrito en *chivette* y transportado una cuarta descendente– y “Confitebor tibi Domini”), omitiendo las antífonas segunda, tercera y cuarta y sus salmos, que eran interpretadas en canto llano. No obstante, se ha respetado la presencia del magnificat de difuntos como colofón del servicio, precedido de su antífona “Omne quod dat”. Las plegarias finales (Preces), que alternan una serie de versículos y responsorios recitados alternativamente por el solista y el coro, cierran el servicio con la misma sobriedad con que comenzó.

La organización litúrgica comentada para el invitatorio y el primer nocturno de maitines revela una tradición anterior al Concilio de Trento de origen claramente andaluz, un hecho que no debe extrañarnos ya que hasta 1585 en México se siguió el breviario sevillano. Gracias a Francisco Cervantes de Salazar, autor de una crónica muy detallada sobre las honras celebradas en México en 1559 por la muerte de Carlos V (*Túmulo imperial*), sabemos que

en aquella ocasión se interpretó un “Circumdederunt me” y la lección “Parce mihi” de Cristóbal de Morales. Sin embargo, otros elementos parecen específicos de la organización litúrgica mexicana, como lo acredita la presencia del responsorio “Ne recorderis” en el primer nocturno (tanto en la liturgia romana como en la sevillana aparece en el segundo nocturno). Aunque el invitatorio y la lección de México están atribuidos a Franco y no a Morales, la cita de las obras del compositor sevillano, así como la presencia en ese mismo manuscrito de una anónima misa de difuntos que, en realidad, es la que compuso Francisco Guerrero y publicó en su primer libro de misas (1566) sugiere la influencia de la organización litúrgica y los polifonistas de Sevilla en México. Por otro lado, la localización de diversas obras de la *Agenda Defunctorum* (Sevilla, 1556) de Juan Vázquez copiadas en el códice 3 de la Catedral de Puebla ratifica el prestigio de la polifonía exequial sevillana y su consideración de modelo en el Nuevo Mundo.

#### ESTILO E INTERPRETACIÓN

El canto llano mexicano está muy presente en todo el oficio de difuntos y se hace muy perceptible no sólo en las piezas exclusivamente monódicas sino también en el repertorio *alternatim* (que combina polifonía y canto llano como en los salmos) y en las piezas netamente polifónicas en las que los compositores asignaban el canto llano nota por nota a una de las voces (generalmente la de *cantus* o tenor). El canto llano es, por tanto, el verdadero eje en torno al cual gira todo el oficio.

Desde el punto de vista estilístico, cabe distinguir dentro del repertorio polifónico dos tipos de piezas cuyas directrices generales fueron marcadas por la polifonía que para esta festividad compusieron Morales y Vázquez, autores bien conocidos en México. Un primer grupo incluye a aquellas obras en las que el canto llano es llevado por una de las voces (generalmente la más aguda) mientras que las restantes realizan un acompañamiento homoritmico muy simple en pro de una perfecta inteligibilidad del texto, dando como resultado una polifonía sencilla de nota contra nota, tal y como se aprecia en el salmo invitatorio “Regem cui omnia”, la lección “Parce mihi” o los salmos “Domine ne in furore” y “Confitebor tibi Domine”. El otro grupo de obras también presenta el canto llano en una de las voces, pero las restantes no se limitan a una armonización del canto llano sino que lo toman como base para la creación de puntos de imitación, generando una polifonía más rica y adornada y con una mayor independencia melódica, como se observa en las antífonas del invitatorio (“Circumdederunt me”) y del primer nocturno (“Dirige Domine”, “Convertere Domine” y “Nequando rapiat”), así como en el magnificat de vísperas. Las obras polifónicas para este servicio, compuestas medio siglo después que las de Franco muestran, sin embargo, una gran continuidad en el estilo y no incorporan la técnica policoral, perfectamente conocida y practicada por Pérez Ximeno y Coronado en piezas para otras festividades. Se aprecia, por

tanto, un deseo expreso por parte de estos compositores de mantenerse apegados a la tradición compositiva de difuntos.

En la Catedral de México, como en el resto de las catedrales del mundo ibérico, había ministriles que tañían diversos instrumentos y que contribuían a la solemnización del culto. En el caso de la Catedral de México existe documentación sobre la participación de los ministriles —algunos de los cuales eran indios— en el oficio de difuntos mexicano. Los instrumentistas acompañaban y ornamentaban la polifonía con cornetos, chirimías, sacabuches y bajones y es posible, asimismo, que ejecutasen versos o secciones polifónicas sustituyendo a las voces, de la misma forma que lo haría el órgano. Sin embargo, para este concierto se ha optado por una versión menos espectacular pero más comprometida y arriesgada, prescindiendo de la presencia de cualquier apoyo instrumental y optando por la tradición interpretativa *a cappella*. Por ello, nuestra versión acaso esté más cercana a la atmósfera espiritual y la serenidad de la ceremonia que otras.

Las piezas en canto llano y las secciones monódicas *alternatim* a veces eran interpretadas por un nutrido coro de capellanes y clérigos y en otras ocasiones corrían a cargo de un cantollanista elegido entre los capellanes. Este rol será asumido esta noche por el experimentado tenor Hervé Lamy, que actúa a modo de sochantre solista.

El repertorio musical inédito que recuperamos para este concierto mues-

tra la importancia de esta celebración litúrgica en México y el seguimiento de las tradiciones compositivas y ceremoniales andaluzas. La presente reconstrucción del oficio de difuntos mexicano es, asimismo, un soberbio testimonio del carácter austero y solemne que la ceremonia adquirió en el Nuevo Mundo. La polifonía, desprovista de cualquier elemento artificioso, busca impresionar por su simplicidad contrapuntística, su claridad de líneas, su dramático juego de silencios y sonidos y su perfecta articulación textual, elementos todos ellos que son empleados como recursos expresivos. En síntesis, una sencillez y una economía de medios musicales que invitan al recogimiento y nos trasladan idealmente a las naves de la catedral mexicana.

#### LOS INTÉRPRETES

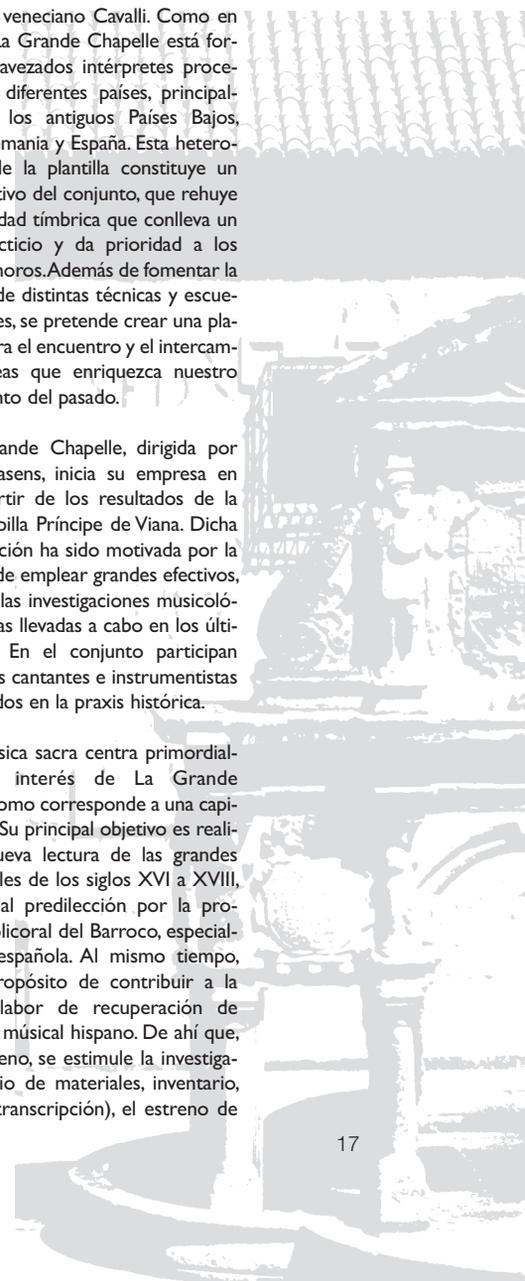
**La Grande Chapelle** es un conjunto especializado en el repertorio del Renacimiento y del Barroco. Además de la interpretación de grandes obras vocales con experimentados solistas internacionales, realiza un trabajo concienzudo de recuperación histórica del patrimonio musical español.

La Grande Chapelle es un conjunto vocal e instrumental de música antigua con vocación europea. Toma su nombre de la célebre capilla musical de la Casa de Borgoña y, posteriormente, de Habsburgo, que sirvió a la rama española hasta entrado el siglo XVII (conocida también como “capilla flamenca”), y a cuyo frente estuvieron maestros como N. Gombert, F. Rogier o M. Romero. En época del emperador Carlos V, era “la más respetada y excelente capilla de la Cristiandad”, según declaraba en 1551 el

embajador veneciano Cavalli. Como en su época, La Grande Chapelle está formada por avezados intérpretes procedentes de diferentes países, principalmente de los antiguos Países Bajos, Francia, Alemania y España. Esta heterogeneidad de la plantilla constituye un sello distintivo del conjunto, que rehuye la uniformidad tímbrica que conlleva un empaste ficticio y da prioridad a los relieves sonoros. Además de fomentar la amalgama de distintas técnicas y escuelas musicales, se pretende crear una plataforma para el encuentro y el intercambio de ideas que enriquezca nuestro conocimiento del pasado.

La Grande Chapelle, dirigida por Ángel Recasens, inicia su empresa en 2005 a partir de los resultados de la antigua Capilla Príncipe de Viana. Dicha transformación ha sido motivada por la necesidad de emplear grandes efectivos, a la luz de las investigaciones musicológicas propias llevadas a cabo en los últimos años. En el conjunto participan prestigiosos cantantes e instrumentistas especializados en la praxis histórica.

La música sacra centra primordialmente el interés de La Grande Chapelle, como corresponde a una capilla musical. Su principal objetivo es realizar una nueva lectura de las grandes obras vocales de los siglos XVI a XVIII, con especial predilección por la producción policoral del Barroco, especialmente la española. Al mismo tiempo, tiene el propósito de contribuir a la acuciante labor de recuperación de repertorio musical hispano. De ahí que, desde su seno, se estimule la investigación (acopio de materiales, inventario, estudio y transcripción), el estreno de





repertorio desconocido, la grabación discográfica e incluso la edición de obras según la metodología científica más contrastada.

Cada interpretación se apoya en una rigurosa investigación musicológica sobre las fuentes musicales y el contexto histórico-productivo, evitando, no obstante, caer en la tentación del fundamentalismo estéril que aleje al músico de su principal cometido.

La Capilla Príncipe de Viana, que ahora lega su experiencia a La Grande Chapelle, ha actuado en los principales ciclos o festivales países de España como Madrid, Barcelona, Bilbao, Sevilla, Granada, Peralada, etc. Àngel 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. Sin embargo, en 2005, ha iniciado una ambiciosa serie de grabaciones con el sello Lauda. En tan sólo un año ha editado: *Entre aventuras y encantamientos. Música para don Quijote* (LAU001), *Requiem para Cervantes. Mateo Romero: Missa pro Defunctis* (LAU002), *El vuelo de Ícaro. Música para el eros barroco* (LAU003), que han sido elogiados por la crítica especializada. El conjunto colabora con otras instituciones públicas y privadas, principalmente realizando programas de encargo.

El **Viana Consort** es una formación de cámara vocal e instrumental compuesta por el núcleo de La Grande Chapelle (antigua Capilla Príncipe de Viana). Fundado igualmente por Music & Productions, ha obtenido un reconocimiento unánime allí donde ha actuado.

El nombre del conjunto se refiere a Carlos (1421-1461), Príncipe de Viana –heredero del trono de Navarra– y Primogénito de Aragón, que poseía a su servicio una espléndida capilla musical con un organista y doce cantores, entre los que sobresalió Enrique de París. A pesar de las vicisitudes por las que atravesó el príncipe, hermanastro de Fernando el Católico, fueron repetidamente elogiados su gusto por el arte y su amor a la música.

El Viana Consort se concentra en la interpretación de obras polifónicas del siglo XVI, poniendo especial énfasis en la Edad de Oro de la polifonía española, y de programas barrocos con pequeño efectivo. Este conjunto pretende resaltar la pureza del contrapunto y lograr unos timbres apropiados desde el punto de vista musicológico. Desde su creación en agosto del 2002, el Viana Consort ha ofrecido conciertos en prestigiosos festivales españoles, como *Concerts d'estiu a Montserrat*, Festival de Música Antiga de Barcelona, Festival de Arte Sacro de la Comunidad de Madrid, Semana de Música Sacra de Segovia o la Semana de Música Religiosa de Cuenca, entre otros.

Sus interpretaciones han obtenido el reconocimiento unánime de la crítica y del público. Tras la audición del Viana Consort, escribe *El Norte de Castilla* que “el sobrecogimiento y la admiración tornan en verdadero éxtasis”; M. A. de la Ossa, en *La Tribuna*, sobre la actuación de este ensemble en la 43ª Semana de Cuenca afirma que hubo un “difícil regreso al mundo real para un público que, al menos

durante una hora y media, tuvo la fortuna de tocar el cielo musical”. La interpretación de Alonso Lobo en el citado festival ha sido calificada por M. Millán de las Heras como “la mejor visión de este autor que he oído nunca” (*Revista Ritmo*, junio 2004). En los próximos meses el conjunto ofrecerá un programa dedicado a los motetes marianos de Tomás Luis de Victoria y un monográfico dedicado a Cristóbal de Morales.

### **Àngel Recasens, director.**

Tras recibir las primeras lecciones musicales de su tío, el tenor de ópera Salvador Recasens, Àngel Recasens ingresó en la Escolania 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 centró su carrera musical en la dirección. 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 considera una autoridad en el campo de la música

coral y vocal 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 fundó 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 ensembles La Grande Chapelle (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.

**Hervé Lamy, tenor y canto llano.** Este solista vocal asociado durante años a Herreweghe, posee un carácter polifacético que le impide abandonar estilo alguno, desde el más antiguo al contemporáneo, pasando por el lied, la ópera y el oratorio. Sus recitales de gregoriano han sido premiados por la crítica.

Alumno de Nicole Fallien, ingresa a la edad de once años en el coro de los Petits Chanteurs de Sainte-Croix de Neuilly. Durante quince años canta en la Chapelle Royale y el Ensemble Vocal Européen, ambos dirigidos por Philippe Herreweghe. Desde entonces, es solicitado por las principales formaciones de música barroca como la Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles, la Grande Écurie et la Chambre du Roy, la Fenice, les Paladins, sin olvidar los ensembles de música antigua Jacques Moderne, A Sei Voci, Akadèmia, William Byrd, Amadis, Viana Consort, Grande Chapelle o Gilles Binchois.

Lamy practica todos los estilos de oratorio –ha grabado en 2003 *Jonas* y *Jefte* de Carissimi y también ha cantado la *Messe Solennelle* de Berlioz en el Festival de Primavera de Praga– y ofrece recitales no menos eclécticos, tanto acompañado por el fortepiano de Michel Kiener o Artur Schoonderwoerd como por el órgano de Olivier Vernet. Incluso, en

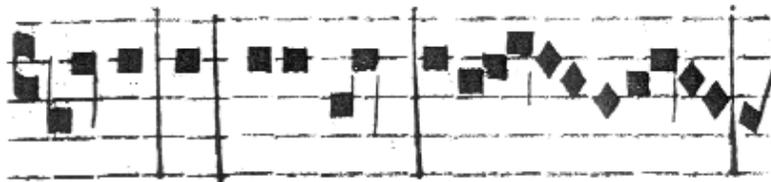
compañía de la pianista Patricia Heidsieck, propone programas donde la música se enriquece con un contrapunto pictórico o literario.

Por otra parte, Hervé Lamy debe al director de escena Christian Gangneron los papeles operísticos, igualmente variados, de Vivaldi a Tippett, del “Pauvre Matelot” (El Pobre Marinero) de Milhaud al Orfeo de Monteverdi. Y si ha interpretado la *Rappresentazione di anima e di corpo* de Cavaliere en el teatro de la Moneda de Bruselas, también ha estrenado óperas de André Bon y de Jacques Castérède. En 2004, cantó *Candide* de Bernstein en la ópera de Rennes.

Entre los proyectos de Lamy para este 2005 figuran el *Winterreise* de Schubert, una gira con el *Requiem* de Gilles con la Nederlands Bach Vereniging y otra en Japón con el Coro Gregoriano de París. Aparecerán los últimos CD en los que ha participado: *Messa et Salmi per li defonti* de Mauricio Cazzati (A Sei Voci), madrigales de Monteverdi y pasiones de Schütz (Akadèmia), *Une flûte invisible (mélodies)* francesas con Sandrine Piau, Gilles de Talhouët y Arthur Schoonderwoerd en el piano), música para Don Quijote (Grande Chapelle), así como su nuevo disco de gregoriano dedicado a las *Lamentaciones de Jeremías*. Hervé Lamy ofrece asiduamente conciertos de canto llano como solista y ya ha grabado cuatro discos-recitales en las Editions Jade: *Christus Rex*, *Le livre d'heures de Charlemagne*, *Spiritus Domini* y *Pater Noster*.

**Officium mortuorum.**

**Cur non tollis peccatum meum : ⁊ q̄  
re non auferis iniquitatem meam? Ec  
ce nunc in puluere dormiam: ⁊ si mane  
me quesieris non subsistam. R.**



**Crede qđ redēptor meus**



**viuit ⁊ in nouissimo**



**di e de terra furrec**

El *Manuale Sacramentorum* (México, 1560) contiene el canto llano empleado en México para la Ceremonia de los Difuntos.

# úbeda

Los Músicos de su Alteza

Luis Antonio González Marín, director. Raquel Andueza, tiple I, Gema Coma-Alabert, tiple II

## La Herencia Napolitana

P  
R  
O  
G  
R  
A  
M  
A

<b>Francisco Javier García Fajer</b> (1730-1809)	<i>Amplius lava me</i> (Allegretto cantabile)
Salve para la Virgen del Pilar	<i>Tibi soli peccavi</i> (Andante sordinas)
Salve Regina (Largo)	<i>Ecce enim veritatem</i> (Allegro vivo)
<i>Ad te clamamus</i> ([sin indicación]-Despacio)	<i>Auditui meo dabis</i> (Allegro)
<i>Eia ergo, advocata nostra</i> (Andante)	<i>Cor mundum crea</i> (Andantino gracioso)
<i>O clemens, o pia</i> ([sin indicación])	<i>Redde mihi laetitiam</i> (Allegro vivo)
<b>José de Nebra</b> (1702-1768)	<i>Libera me</i> (Allegretto)
Miserere mei Deus	<i>Quoniam si voluisses</i> (Allegretto)
<i>Miserere mei Deus</i> ([sin indicación])	<i>Sacrificium Deo</i> (Sordinas)
	<i>Tunc acceptabis</i> (Andantino-Allegro vivo)

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

Pablo Prieto, Eduardo Fenoll, - Juan Bernués, Joan Chic, - Guadalupe del Moral, Sergio Franco,  
Raquel Sobrino, violines - Antonio Clares, Juan Luis Arcos, violetas - Pedro Reula, violón  
Xavier Astor, contrabajo - Alfonso Sebastián, órgano  
Luis Antonio González Marín, dirección y transcripción musical

## Luis Antonio González Marín

### LA HERENCIA NAPOLITANA

Lo mismo que sucede con las enfermedades graves, las obras artísticas de gran éxito tienden a dejar secuelas. Es lo que ocurrió en Europa al difundirse el *Stabat mater* de Pergolesi, que hizo estragos, provocando una verdadera epidemia. Ni siquiera Johann Sebastian Bach se libró del contagio, que se manifestó en su cantata BWV 1083 (en realidad, un *contractum* o parodia, con orquestación enriquecida y algunas variantes).

En los ambientes musicales españoles del siglo XVIII, tan dados a aceptar—imitar en los casos menos imaginativos, asimilar e interiorizar en los más creativos— lo que venía de Italia, críticas y polémicas aparte, la obra de Pergolesi también dejó huellas, numerosas y profundas. La pieza circuló por toda la península y naturalmente pasó a América, de lo que da idea la gran cantidad de copias manuscritas que hoy se conservan en multitud de archivos del ámbito hispánico. Por poner un ejemplo, en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (ciudad cuya mención está más que justificada en el presente programa) se encuentran abundantes copias de la partitura y varios juegos de partichelas, fuentes todas ellas fechables a mediados del siglo XVIII, anotadas por manos locales y con abundantes signos de que los papeles fueron utilizados, adaptando la composición a diversas ocasiones. Algo similar ocurre en otros archivos, lo que permite asegurar que el *Stabat mater* del malogrado compositor napolitano (a quien una de las fuentes manuscritas de Zaragoza llama

“Maestro de los Maestros”) hizo furor y se ejecutó en diferentes ocasiones en la corte y también en diversas catedrales españolas e hispanoamericanas. No es de extrañar, por tanto, que algunas composiciones de maestros locales nacieran bajo el influjo de tan ilustre modelo (que, dicho sea de paso, también estuvo sujeto a influencias más que notables; entre sus precedentes más directos y obvios hay que citar una *Salve* de Alessandro Scarlatti fechada en 1703).

La primera de las obras que integran este programa es una antifona mariana *Salve Regina* compuesta por un maestro de capilla de La Seo de Zaragoza, **Francisco Javier García Fajer “el Españolito”** (1730-1809).

La escribió tal vez por comisión de una cofradía, para cantarse, quizá en el marco de alguna función devocional, en la segunda catedral (y por tanto, la iglesia “rival” en cuestiones musicales) de la capital aragonesa (El Pilar). Está dividida en cuatro números, todos para tiple solo con cuerda (dos partes de violín, viola y bajo) y acompañamiento, que sin duda traerán a la memoria de los oyentes algunos fragmentos del célebre *Stabat mater*. La instrumentación es de gran eficacia y resiste tanto una ejecución orquestal (preferible) como una distribución a razón de un instrumento por parte. A la vez, encontramos en esta pieza multitud de elementos, en estado embrionario, que reaparecerán en una composición paralitúrgica posterior de García, las *Siete palabras de Cristo en la Cruz*, que se interpretaba en los actos

de la *Hermandad de la Oración mental de la última hora del día* de Zaragoza (en este caso se trata de una obra para dos tiples y cuarteto de cuerda, tal vez en respuesta a la composición de Haydn para la Santa Cueva de Cádiz).

Antes de ser maestro de capilla de la catedral zaragozana durante cincuenta y cinco años (dese 1754 hasta su muerte en 1809, “durante el bombo” del segundo sitio por las tropas napoleónicas), García había tenido la oportunidad de estudiar en Italia y pasearse con éxito por diversas ciudades italianas. Llegó a dominar el idioma musical napolitano—prueba de ello es la composición que se escuchará— y, andando el tiempo, a recibir y asimilar el influjo no menos poderoso de Haydn. La reputación de García cruzó fronteras, de modo que pueden encontrarse composiciones suyas en diversos archivos y bibliotecas de Europa y América.

El grueso de nuestro programa viene ocupado por un *Miserere* (salmo 50) para dos tiples, cuerda y acompañamiento de **José de Nebra** (1702-1768), una obra que, mostrando influencias también de Alessandro Scarlatti y de la tradición napolitana en general, se compone siguiendo el plan constructivo de la conocida pieza de Pergolesi. José —o Joseph— de Nebra Blasco (1702-1768) es el más famoso—justamente, según parece: empezamos a considerarlo el más relevante compositor español del XVIII— aunque no el único representante de un breve pero importantísimo linaje musical aragonés. Los antecedentes musicales conocidos se remontan a la genera-

ción anterior: su padre, José Antonio Nebra Mezquita, natural de Hoz de la Vieja (Teruel), ejercía como organista en Calatayud, ciudad donde nació y fue bautizado José el día de Reyes de 1702, y donde verían la luz sus dos hermanos menores, Francisco Javier (1705) y Joaquín (1709). En 1711 la familia se trasladó a Cuenca, en cuya catedral obtuvo el padre los cargos de organista y arpista. Aunque, a juzgar por la documentación conocida y por la producción conservada, aquellos no eran necesariamente malos tiempos para la música en Aragón, la aspiración de casi cualquier músico consistía en labrarse una carrera en la corte. José de Nebra decidió desde muy joven —o decidieron por él sus padres— probar suerte en Madrid, lugar que se suponía de mayor acomodo, y meta desde el siglo anterior de muchos músicos de provincias. En Madrid obtendría éxito rápido y una prolongada carrera, no sólo como organista o músico de tecla, sino también como compositor, maestro y, podemos decir, gestor musical: se hizo un buen hueco y ya no regresó a su tierra. Así, mientras José, literalmente rodeado de músicos italianos (Falconi, Facco, Corselli, Farinelli, Scarlatti...), prosperaba en la corte, sus dos hermanos menores, también organistas, ocupaban sucesivamente uno de los cargos musicales más influyentes de Zaragoza: la tribuna de La Seo. Primero tuvo el puesto Francisco Javier, entre 1727 y 1729; le sucedió Joaquín, que permaneció en el cargo durante cincuenta y dos años, desde 1730 hasta su muerte en 1782, coincidiendo largo tiempo con el maestro García Fajer. El longevo Joaquín Nebra recibió, posiblemente por herencia,

algunos preciados manuscritos y autógrafos de su hermano José, entre los que se encuentran las dos principales fuentes que hoy conocemos del *Miserere* que nos ocupa. La tercera fuente, fragmentaria e incompleta, se conserva en la catedral de Guatemala: es un ejemplo más de la amplia difusión de la producción de Nebra en América.

Se desconoce la fecha de composición del *Miserere*, así como su destino. Ciertas similitudes de concepto y realización podrían situarla en el entorno del *Oficio y misa para las Reales Honras de la Reina M<sup>a</sup> Bárbara de Portugal* (1758), aunque nada puede asegurarse. Pero da la impresión de que no se compuso para la Real Capilla, pues difícilmente se habría permitido en tal caso que los papeles de música pasaran a otras manos. Por otro lado, aunque escrito *a versos* (y, como es habitual, poniendo en música sólo algunos de los versos del salmo), este *Miserere* de Nebra acepta mal la alternancia con canto llano, dado que los números de la composición se hallan en diferentes tonos, lo que ocasiona que un canto llano coherente, esto es, que utilice el mismo tono salmódico en cada verso, resulte forzado y casi impracticable. También el hecho de que no sean siempre los versos impares, o los pares, los que se ponen en música, sino que en alguna ocasión se componen varios que son consecutivos, desaconseja una ejecución *alternatim*. Me inclino a pensar que se trata de una pieza concebida para algún tipo de celebración devocional fuera de la liturgia, tal vez los viernes de cuaresma o quizá en conmemoraciones de difuntos (ambos desti-

nos justificarían la ausencia de *Gloria*), que podría ejecutarse como si se tratara de una cantata, sin más adiciones.

La escritura del *Miserere*, claramente orquestal y alejada de los conceptos camerísticos (o de uno por parte), es soberbia. Nebra, que sabe lo que quiere, nos ayuda a interpretar adecuadamente su obra con una grandísima cantidad de indicaciones dinámicas, de carácter y de articulación y fraseo, precisa y meticulosamente escritas en las fuentes, que han de respetarse a rajatabla. La reminiscencia que aquí encontramos del *Stabat mater* de Pergolesi está muy lejos de ser una imitación: se trata más bien de la versión que un autor formado, experimentado y, por qué no decirlo, genial, ofrece del estilo napolitano, en boga en todo el mundo. Sin Pergolesi esta obra no habría sido posible; pero esta circunstancia no le resta ni una pizca de su grandeza.

## LOS INTÉRPRETES

**Los Músicos de su Alteza.** Entre los años 1669 y 1677, el filarmónico Vicario General de Aragón, el segundo don Juan de Austria, hijo del rey Felipe IV y de la actriz María Calderón, mantuvo en la ciudad de Zaragoza un prestigioso conjunto de cámara formado por reputados músicos de procedencias diversas. Los llamados *músicos de Su Alteza* contribuyeron en cierta medida a la modernización de la música española, y su presencia activa en algunas de las principales ciudades de España (Madrid, Barcelona, Zaragoza) fomentó importantes intercambios musicales con diversos países europeos.

El actual conjunto *Los Músicos de Su*



*Alteza* fue fundado en 1992 por Luis Antonio González, con el objeto de recuperar y difundir las obras más destacables del patrimonio musical español del Barroco. *Los Músicos de Su Alteza* agrupa a cantores e instrumentistas con una amplia experiencia en el repertorio barroco español y europeo, y cuenta con el respaldo científico de un importante equipo de musicólogos. Su trabajo se cimienta en una rigurosa investigación y reflexión sobre las fuentes musicales y sobre cuestiones como las condiciones de la práctica musical histórica, el ideal sonoro y el uso de instrumentos antiguos, la técnica vocal e instrumental o la aplicación de las teorías del *ethos* y la retórica a la composición y ejecución de la música.

Gracias al compromiso que *Los Músicos de Su Alteza* mantienen con la recuperación del patrimonio musical hispánico, el público actual puede disfrutar de obras excelentes, como los *villancicos*, las *Vísperas* y *Lamentaciones* de Joseph Ruiz Samaniego o de Juan Pérez Roldán, la ópera *El robo de Proserpina* de Filippo Coppola o el *Requiem* y obras escénicas de José de Nebra. Tras ocho años de trabajo como grupo de solistas vocales e instrumentales, en marzo de 2000 *Los Músicos de Su Alteza* se presentaron por vez primera en su formación de orquesta barroca, inaugurando la primera edición del Festival “Música Antigua en la Real Capilla de Santa Isabel de Portugal”, cuya programación coordinan desde entonces, con el patrocinio de la Diputación de Zaragoza. La ampliación de la plantilla del conjunto hasta la formación orquestal permite a *Los Músicos de Su*

*Alteza* abordar el amplísimo repertorio barroco internacional, ofreciendo en sus programas obras señeras como cantatas y suites orquestales de J. S. Bach, *concerti grossi* de Händel o el *Stabat mater* de Pergolesi, sin abandonar su dedicación al barroco hispánico.

*Los Músicos de Su Alteza* han actuado en numerosos escenarios y festivales españoles y extranjeros con notable éxito. Cabe destacar su reciente presentación en el Festival de Ambronay o sus actuaciones en Madrid (Sala Sinfónica del Auditorio Nacional, Ciclo *Los siglos de oro*, Residencia de Estudiantes, Centro Cultural Conde-Duque, Universidad Autónoma), Barcelona (Catedral, Centro de Cultura Contemporánea, Círculo del Liceo, CSIC, *Fòrum de les Cultures*), Zaragoza (Auditorio, Teatro Principal, Basílica del Pilar —ante los Reyes de España—), Daroca (Festival Internacional de Música Antigua), Santiago de Compostela (Palacio de Congresos), Sevilla (Festival Internacional de Música Antigua), Santander (Palacio de Festivales de Cantabria), Burgos (Catedral), Jaca (Festival Internacional en el Camino de Santiago), Oviedo (Catedral), Gijón (Semana Internacional de Música Antigua), Murcia (Música Barroca en San Juan de Dios), Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, Salamanca, *Quartu Sant’Elena (Laboratorio di Musica Antica)*, La Haya, Roma, Nápoles (*Maggio dei monumenti*), Cagliari, Sassari (*Festival Spaziomusica*), Bucarest (*Ateneu G. Enescu*), Otoño Musical de Túnez, etc.

*Los Músicos de Su Alteza* obtuvieron la más alta calificación en el 9º Concurso Internacional Van Wassenaer

para conjuntos de música antigua (La Haya, 1996) y han recibido diversos galardones, como el Diapason d’Or de la revista francesa *Diapason*, el Premio *CD Compact 2000* o el Premio a la labor artística del Consejo Regulador de la Denominación de Origen Cariñena (2002). Desde 1994 *Los Músicos de Su Alteza* colaboran regularmente con el Departamento de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

**Raquel Andueza, tiple.** Nacida en Pamplona, inicia su desarrollo musical a los seis años en la escolanía *Niños Cantores de Navarra*. A la edad de ocho comienza sus estudios de solfeo y violín, y a los catorce los de canto, todos ellos en el *Conservatorio Superior de Música Pablo Sarasate* de Pamplona. Posteriormente los continúa con Isabel Álvarez en San Sebastián y David Mason en Madrid. Amplía estudios en la *Guildhall School of Music and Drama* de Londres, donde obtiene el *Bachelor of Music* con mención honorífica y recibe el premio *School Singing Prize*. Acude a clases magistrales de Emma Kirkby, Graham Johnson, Nancy Argenta, Sarah Walker, etc. En la actualidad, recibe clases del maestro Richard Levitt.

Colabora asiduamente con diversas formaciones: *El Concierto Español*, *Orphenica Lyra*, *More Hispano*, *Lyra Baroque Orchestra of Minneapolis*, *Al Ayre Español*, etc. Miembro fundador del quinteto vocal *La Trulla de Bozes*, obtiene con ellos en 2000 el primer premio en el XXVI Festival Van Vlaanderen de Brujas (Bélgica). Asimismo pertenece al conjunto vocal e instrumental *Los*

*Músicos de Sv Alteza*, con los que mantiene una intensa labor concertística. Desde 2003 es miembro del cuarteto vocal *La Colombina*.

Actúa como solista en los principales festivales de toda Europa. Ha sido dirigida por William Christie, Luis Antonio González Marín, Emilio Moreno, Jacques Ogg, Ernest Martínez-Izquierdo, Christian Curnyn, Eduardo López-Banzo, Sir Colin Davies, etc. Entre sus próximos proyectos figuran actuaciones en España, Austria, Méjico, Francia, Alemania y Estados Unidos.

### **Gemma Coma-Alabert, tiple.**

Nacida en Gerona, realizó los estudios de piano, composición y violoncello en su ciudad natal. Después estudió canto en el Conservatorio National Supérieur de Musique de Paris donde obtuvo el Primer Premio de final de carrera, completó su formación en la Guildhall School of Music de Londres y también con máster-classes con Renata Scotto, Jaume Aragall y Richard Miller.

Ha cantado las siguientes óperas: *Noches de Figaro* (Cherubino), *Tancredi* de Rossini (Isaura), *Albert Herring* de Britten (Mrs. Herring), *La Dirindina* de Scarlatti (Dirindina), *El Matrimonio Secreto de Cimarosa* (Fidalma), *Il Giocatore* de Cherubini (Serpilla), *l'Arca de Noé* de Britten (señora Noé), *Il Mondo Della luna* de Haydn (Lisetta), *Narciso* de Scarlatti (Eco), *Pastoral de Noël* y *Actéon* (Junon) de Charpentier, *Tancredi* de Rossini. La temporada 2005 se estrenó en el papel principal de *Carmen* de Bizet.

Ha interpretado esos papeles en teatros Europeos como Theatre des

Champs Elysees (Paris), Gran Teatre del Liceu, ópera de Bilbao, ópera de Lausanne, ópera de Rennes, ópera de Toulon, ópera de Nantes, ópera de Bergen con directores como Christophe Rousset, Emmanuelle Haïm, Jean-Claude Malgoire, Antoni Ros Marbà, Arthur Post, Antonello Allemandi... Aparte de la ópera también canta oratorio y recital como: *Pasión según San Mateo* y *según San Marcos* de Bach, *Réquiem* y *Misa de la Coronación* de Mozart, *Stabat Mater* de Rossini, entre otros.

Este año debutará en Estados Unidos con el papel de Medea en la ópera *Il Giasone* de Cavalli en el Festival de Música de Aspen (Colorado). Ha participado en múltiples grabaciones discográficas con Harmonía Mundi, Naïve, K617 con música barroca española, brasileña e italiana con Eduardo López, Graham O'Reilly o Jean-Christophe Frish. También ha participado en numerosas producciones de radio y televisión, como para el canal Arte, Mezzo, France Musique...

**Luis Antonio González Marín, director.** Organista, clavecinista y musicólogo nacido en Zaragoza, sus aportaciones al conocimiento y difusión de la música barroca española lo han hecho acreedor de los premios nacionales "Rafael Mitjana" de Musicología (1988) y "Rey Don Juan Carlos I" de Humanidades (1995).

Frecuentó el Conservatorio Superior de Música de Zaragoza, las Universidades de Zaragoza y Bolonia (obteniendo el Doctorado en 1990

gracias a una beca del *Reale Collegio di Spagna*) y numerosos cursos de especialización, siendo particularmente influyentes en su formación los profesores José V. González Valle, José Luis González Uriol, J. Willem Jansen y Salvador Mas. En 1991 ingresó en el Departamento de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Barcelona), del que es Científico Titular. Su investigación se centra en la práctica musical española de los siglos XVII y XVIII. Cabe destacar sus ediciones de algunos de los más relevantes ejemplos de la música teatral barroca española (*El robo de Proserpina*, de F. Coppola; *Acis y Galatea*, de A. Literes), así como su labor de recuperación de la obra de autores como Joseph Ruiz Samaniego (fl. 1653-1670), Juan Pérez Roldán (1604-1672) o José de Nebra (1702-1768).

En 1992 fundó *Los Músicos de Su Alteza*. En calidad de solista o director ha actuado en importantes salas y festivales de diversos países (España, Italia, Holanda, Rumania, México, Túnez...), recibiendo los mayores elogios de la crítica especializada. Con asiduidad es invitado a impartir conferencias y clases magistrales sobre la práctica musical histórica española (Universidades de Leipzig, Oviedo, Autónoma de Barcelona, Zaragoza, Extremadura, Cádiz, Politécnica de Valencia, Universidad Internacional de Andalucía, Curso Internacional de Música Antigua de Daroca, Academia Internacional de Órgano de México, *Laboratorio di Musica Antica di Quartu St'Elena* —Cerdeña, Italia—, etc.). Desde 2000 dirige, junto a Montserrat Torrent, los Cursos de Postgrado de música de tecla del Departamento de Musicología del CSIC.



# baeza

## Ensemble Argento

Leonardo García Alarcón, director. Céline Sheen, tiple - Furio Zanazi, baritono

### Compositores andaluces en México en el siglo XVII

P  
R  
O  
G  
R  
A  
M  
A

**Diego de Salazar** (1659-1709)

Villancico al Santísimo *Afuera Pompas humanas*

**Diego de Salazar**

Villancico *Ay, ay que meprende el amor*

**Sebastián Durón** (1660-1716)

Villancico a dúo *Al dormir el sol*

**Antonio de Salazar** (ca. 1650-1715)

Negro de Navidad *Tará, que yo soy Antón*

**Sebastián Durón**

Villancico *Cielo de nieve* (instrumental)

**Maestro Abate de Rusi** (ca. 1700)

Solo humano *Zagales oíd las ansias*

**Francisco Sanz** (ca. 1660-1732)

Villancico a San Joaquín *Ah, de la vaga campaña*

**Matías Ruiz** (?-?) Solo a lo divino

*Muy poderoso Señor* (instrumental)

**Anónimo** Villancico *Ves el sol, luna y estrellas*

**Miguel de Riva** (?-?)

Villancico a sólo *Ay, cómo llora, más cómo siente*

**Anónimo** (1717) Villancico *Para qué los alados orfeos*

**Diego José de Salazar** Villancico a dúo *A la estrella que borda los valles* (instrumental)

**Antonio Rodríguez de la Vega y Torizes** (ca. 1690)

Dúo al Arcángel San Miguel *Risueñas fuentes*

**Anónimo** Villancico *No suspires, no llores*

**Felipe Madre de Deus** (ca. 1630-1688)

Cantada a solo *Retire su valentía* (instrumental)

**Francisco Correa de Arauxo** (1584-1654)

Tiento y discurso de segundo tono

**Juan Hidalgo** (1614-1685)

Sólo al Santísimo *Tortollita que cantas*

**Antonio de Salazar** Villancico a dúo a la Navidad

*Un ciego que con trabajo canta*

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

Céline Scheen, soprano - Furio Zanazi, baritono - Girolamo Bottiglieri, violín

Rafael Bonavita, archilaúd y guitarra - Francisco Gato, archilaúd, guitarra y percusión

Marina Bonetti, arpa - Andrea De Carlo, viola de gamba

Leonardo García Alarcón, clavecín, órgano y dirección

Asesoramiento musicológico y transcripción musical: Aurelio Tello

## Aurelio Tello

### MÚSICA Y MÚSICOS ANDALUCES EN LA NUEVA ESPAÑA

Los vínculos musicales de la Nueva España con Andalucía se dieron desde los primeros tiempos del descubrimiento y la conquista. Seguramente aquel “maese Pedro, el del arpa”, que señala Bernal Díaz del Castillo descendiendo en tierras americanas con las huestes de Hernán Cortés, formó parte del primer grupo de andaluces que vino a establecerse en la recién conquistada América. Pero al paso del tiempo, y sobre todo después de la fundación de diversas ciudades y la erección de sus correspondientes catedrales, los lazos con la música proveniente de Andalucía se hicieron más estrechos. En la Nueva España se cantó la polifonía del insigne Francisco Guerrero, maestro de capilla en la Seo de Sevilla, o la de Rodrigo de Ceballos, que ocupó el mismo cargo en las catedrales de Córdoba y Granada, durante la segunda mitad del siglo XVI, cuando ambos músicos vivían el apogeo de su talento creativo. El círculo se cerró con la llegada de maestros procedentes de esa región a ocupar cargos importantes en la catedrales novohispanas: Antonio de Salazar, maestro de capilla en las catedrales de Puebla y México que, según un villancico conservado en Guatemala, había sido racionero en Sevilla, o Miguel Matheo de Dallo y Lana, que ocupó el magisterio de capilla en la Iglesia Colegial de San Salvador de Sevilla antes de partir para Honduras y avecindarse luego en Puebla, confirman que el hilo que unió a la música hispalense con la novohispana fue verdaderamente cercano.

Una de las colecciones de música más ricamente dotada de música andaluza es la que perteneció al convento de la Santísima Trinidad de Puebla. Fundado en 1593, dio paso en 1619 a un segundo convento de la orden para albergar a la niñas y señoritas de la familia de Alonso de Ribera Barrientos.

Ambos conventos eran gobernados por una abadesa. Entre aproximadamente 1660 y 1720, hubo un extraordinario florecimiento de la vida musical que se manifestó en la recolección de misas, motetes, villancicos, cantadas a solo y a dúo, tonos humanos, etc. de los cuales han quedado como testimonio más de 400 piezas de autores anónimos, de diferentes maestros de capilla de la catedral de Puebla como Juan Gutiérrez de Padilla, Juan García de Céspedes, Antonio de Salazar, Miguel Matheo de Dallo y Lana, Francisco de Atienza y Pineda, Miguel de Riva y Nicolás Ximénez de Cisneros; de músicos locales que vivían en Puebla como Juan de Florentín, José María Herrera, José Laso Valero, Simón Martínez, Miguel Thadeo de Ochoa, Francisco Vidales, Juan de Vaeza Saavedra o José Mariano Placeres Santos; también de maestros de capilla de otras ciudades como Francisco López y Capillas, Fabián Pérez Ximeno y José de Agurto y Loaysa de la catedral de México, Fray Martín de Cruzelaegui, organista del Colegio de San Fernando y José Mariano Mora de Valladolid de Michoacán. No están ausentes los nombres de algunos compositores peninsulares como Pedro Ardanaz, maestro de capilla en Pamplona y Toledo; Diego de Cáseda, que lo fue

del Pilar de Zaragoza; Cristóbal Galán, Juan Hidalgo y Carlos Patiño, maestros de la Capilla Real; Vicente García, maestro de capilla de la catedral de Valencia; Francisco Marcos Navas, compositor de zarzuelas y arpista y salmista real; fray Gerónimo González, compositor activo en Madrid y Sevilla; Pedro Rabassa, maestro de las catedrales de Valencia y Sevilla; fray Francisco de Santiago, el portugués que dirigió la música en Sevilla, Alonso Xuárez; maestro de las catedrales de Cuenca y Sevilla, Mathías Ruiz, compositor madrileño; José de Torres, director de la orquesta de la corte Real a comienzos del s. XVIII. Están presentes en la colección algunos italianos que sirvieron en las cortes de Felipe V y Fernando VI como Francesco Corradini y Giacomo Facco. Y no falta uno que otro compositor absolutamente desconocido como aquel Abate de Rusi, autor de una de las pocas piezas profanas de la época colonial novohispana.

Para el programa de este concierto se han escogido obras que marcan la presencia andaluza en este convento de la Nueva España: El dúo *Al dormir el sol en la cuna del alba* de **Sebastián Durón** (1660-1716), organista en Zaragoza, Sevilla (en 1680) y Palencia y maestro de la Corte Real, un delicado villancico navideño que expresa claramente el espíritu del barroco español del siglo XVII; el villancico al arcángel San Miguel, para dos tiples y bajo continuo, *Risueñas fuentes* de **Antonio Rodríguez de Vega y Torices**, maestro de capilla en la iglesia colegial de San Salvador de Sevilla hacia 1690-1692; el Solo amatorio *Ay que me pren-*

de el amor de **Diego José de Salazar** (m. 1709), titular de la Seo de Sevilla entre 1685 y 1709. Esta canción está copiada en el mismo manuscrito donde se halla el solo *Ves el sol, luna y estrellas*, también de tono amatorio, ésta de autor anónimo, aunque los rasgos estilísticos la emparentan con la de Diego José de Salazar, probable autor de ambas canciones. Del mismo maestro se incluye el villancico al Santísimo *Afuera pompas humanas*, a cuatro voces, expresión acabada del género que ya, en los años iniciales del siglo XVIII, cedía a las influencias del estilo napolitano. De **Francisco Sanz** (m. 1732), originario de Montilla (Córdoba) y maestro de capilla en la catedral de Málaga entre 1684 y 1732, tenemos el villancico a San Joaquín, a tres voces, *Ah de la vaga campaña*.

Mucho se ha discutido sobre el origen de **Antonio de Salazar** (ca. 1650-1715), maestro de capilla en las catedrales de Puebla y México. La portada del villancico *Primores amantes*, conservado en la catedral de Guatemala, indica que era racionero en Sevilla. Afincado en Puebla a partir de 1679, ocupó el magisterio de capilla en la ciudad angelopolitana entre ese año y 1688, optando luego por irse a la de México donde ejerció el mismo cargo hasta su muerte en 1715. Toda su obra se apega a las características generales de la música española de su tiempo y es cercana en técnica y en espíritu a la de los más conspicuos maestros hispanos de la segunda mitad del siglo XVII: Galán, Durón, Hidalgo, Babán, Xuárez, Patiño, etc. El negro a dúo *Tarárá qui yo soy Antón* es uno de sus villancicos más difundidos y de los

que mejor expresa la fusión de las culturas española y africana en la música novohispana, con el abundante juego de hemiolas y la consecuente superposición de metros binarios y ternarios, además de recrear el habla coloquial de las comunidades negras conversas al cristianismo. Del mismo Salazar es el villancico de navidad *Un ciego que con trabajo canta* para tenor solista y dúo mixto, cuya estructura de Introducción, Estribillo, Coplas y Respuesta a las coplas rompe las convenciones del género y apunta al desarrollo del villancico hacia la pequeña cantata.

Junto a la obra de todos estos maestros, vinculados de una manera u otra al mundo andaluz, se han incorporado al repertorio las piezas **anónimas** *No suspires, no llores*, un Tono al nacimiento para voz sola y bajo continuo, y *Para qué los alados Orfeos*, una tonada de Navidad de 1717, que incluye una parte de bajón obligado para reforzar el carácter bélico de la pieza. Ambas están unidas del mismo sello que las canciones, villancicos y tonos que conforman la selección musical de este disco: piezas que concediendo lugar al juego polifónico no prescinden del bajo continuo, que apelan al constante uso del ritmo sesquíaltero, al empleo de una rítmica aditiva, y al uso de una armonía ambivalente que oscila entre lo modal y lo tonal.

El necesario contraste lo otorgan las piezas puramente instrumentales, o aquellas realizadas como tales aunque sean de procedencia vocal, como el *Tiento y discurso del 1º Tono*, uno de los más complejos tientos de **Francisco**

**Correa de Araujo** (1584-1654), máximo representante de la música para teclado de la escuela española, al lado de Cabezón y Cabanilles. Su *Facultad orgánica* compuesta en Sevilla en 1626 y publicada en Alcalá de Henares ese mismo año es uno de los monumentos de la literatura para órgano del Siglo de Oro.

De **Sebastián Durón** se ha escogido el solo *Cielo de nieve* que interpretan dos violas solas. Esta pieza se halla en la misma hoja manuscrita que contiene *Ay que me prende el amor* de **Diego José de Salazar** y la pieza anónima *Ves el sol, luna y estrellas*, lo que remarca su filiación sevillana, quizá escrita cuando Durón era organista en la Seo de Sevilla. *A la estrella que borda los valles* de Diego José de Salazar, ejecutada por dos violas y cémbalo, y *Muy poderoso Señor* de **Matías Ruiz**, tocada por una viola solista, viola bajo y órgano, son villancicos compuestos originalmente para la Virgen María, el primero, y “a lo divino”, el otro, que comparten los mismos rasgos de época de la música hispana de finales del siglo XVII o la jácara a la Concepción *Retire su valentía* del portugués **Felipe da Madre de Deus** (ca. 1630-ca. 1688), que se basa en el característico aire de las danzas y canciones de valentones.

## LOS INTÉRPRETES

El **Ensemble Argento** fue fundado en el año 1999 y nace por la iniciativa de Leonardo García Alarcón y Andrea De Carlo, ambos apasionados con la idea de difundir el repertorio inédito español y latinoamericano,

realizando un trabajo conjunto entre grandes musicólogos especialistas en el campo del barroco americano y reuniendo a los más grandes músicos del repertorio ibérico. El grupo ya se ha presentado en varios de los grandes Festivales de música antigua, Fundación Gulbenkian (Portugal), Festival de Clermont-Ferrand (Francia), Eglise D'Hermande (Suiza), Festival Cervantino (México), Festival d'Ambronay (Francia), Catedral de Cádiz (concierto en homenaje a Manuel de Falla) entre otros. En el año 2003, el grupo decide encontrar las raíces de la música andaluza, y para ello cuenta con el apoyo intelectual del musicólogo Aurelio Tello, quien ha trabajado sobre manuscritos andaluces inéditos encontrados en México recientemente. El primer disco del Ensemble Argento fue grabado en Suiza ese mismo año con una selección de las mejores piezas andaluzas encontradas en el Nuevo Mundo, y que hoy nos brinda en concierto.

**Céline Scheen, soprano.** Céline Scheen débute le chant avec Annie Frantz au conservatoire de Verviers; obtient un premier prix en chant concert et chant opéra avec grande distinction; et un diplôme supérieur de chant et méthodologie du chant avec grande distinction dans la classe de Marcel Vanaud dans les conservatoires royaux de Mons et Bruxelles.

Elle obtient en 1998 la bourse «Nany Philippart», et durant deux ans, se perfectionne en chant opéra dans la classe de Vera Rosza à la Guildhall School of Music and Drama à Londres ou elle obtient, en 1999, un Post

Diploma Vocal Training. Elle continue à suivre des Master Classes avec entre autres; Jean-Paul Fouchecourt, Monique Zanetti, Helmut Deutsch.

Elle fait partie du chœur Mondial des Jeunes (de 1994 à 96), est finaliste de plusieurs concours: Jeunes solistes (1993); Puccini-Mozart (1994); Dexia (1995); Voix d'or (France 1996); Voix Nouvelles (Paris 1997). En 1999, Céline enregistre, chez Deutsche Grammophone, la musique du film de Gérard Corbiau «Le Roi Danse». Sous la direction de Reinart Goebel et Musica Antiqua Köln; chante «Frasquita» dans Carmen au festival de Paphos.

En 2000, elle chante «Vespeta» dans Pimpinone de Telemann au festival de Lasne; des Motets de Vivaldi avec L'Orchestre de Chambre de Wallonie; et participe au concert de gala au théâtre du château de Versailles pour la promotion du «Roi Danse» avec Musica Antiqua Köln. En 2001, elle se produit dans plusieurs festivals avec la pianiste Eliane Reyers; dans plusieurs récitals de musique baroque (St. Jean-Cap-Ferra France; festival du printemps Baroque); et Chante en duo avec José Van Dam entourée par L'Orchestre Philharmonique de Liège sous la direction de Louis Langrée sur la scène du Théâtre de la Monnaie à l'occasion du Festival de Wallonie.

Céline interprète «Grilletta» dans Lo Speciale de Haydn; chante des extraits de «Peer Gynt» de Grieg avec L'Orchestre Philharmonique de Liège et la cantate du Café de Bach avec «les agréments». Fin 2001, elle se produit dans la Messe en Ut de Mozart avec

L'Orchestre Philharmonique de Liège sous la direction de Louis Langrée.

En 2002, elle part en tournée avec Musica Antiqua Köln dans un opéra de Telemann; joue Lucy dans «The Telephone» de Menotti. Pendant quatre mois, elle joue Zerlina dans Don Giovanni de Mozart, mise en scène par Gérard Corbiau; et se produit dans plusieurs festivals baroques en France, en Allemagne et en Belgique. Elle chante aussi les passions de Bach, les oratorios de Noël, de Pâques, le magnificat et plusieurs cantates. Céline arpente les scènes de théâtre avec «les Menus Plaisirs du Roi», avec encore d'innombrables dates en 2003 & 2004. En mai, elle chante avec Musica Antiqua Köln «Le Messie» de Telemann. En juin 2003 elle se produit dans un «pasticcio» de Händel avec le Ricercar Consort à la Monnaie sous la direction de Philippe Pierlot. En 2004, elle chante au Théâtre Royal de la Monnaie dans «Alceste» de Gluck dans une mise en scène de Robert Wilson, sous la direction d'Ivor Bolton; et enchaîne avec «Eliogabalos» de Cavalli, sous la direction de René Jacobs, avec une reprise de cet opéra à Innsbruck en août 2004. Elle sera Papagena dans «La flûte enchantée» à la Monnaie.

Elle chantera «Le Messie» de Händel à Las Palmas avec Musica Antiqua Köln (décembre 2004), se produira dans des cantates Bach avec Ricercar Consort sous la direction de Philippe Pierlot, jouera dans «La flûte enchantée» à la Monnaie, à Lille et à Caen sous la baguette de René Jacobs en 2005 et 2006.

**Furio Zanasi, barítono.** The Italian baritone, Furio Zanasi, began his musical activities in Early Music, with a repertoire spanning from the madrigal to cantatas, from oratorio to Baroque opera.

He has collaborated with many ensembles and participated in the most prestigious festivals devoted to the Early Music, in Italy (Settembre Musica Torino, Festival Roma Europa, S. Maurizio in Milano, Autunno Musicale of Como, Perugia, Cremona, Festival del Clavicembalo in Rome, Feste Musicali Bolognesi, etc.), as well as Europe (Utrecht, Beaune, Bruges, Stuttgart, Versailles, Ambronay, Ascona, Locarno, Prague, Vienna, Innsbruck, Salzburg, Barcelona, Opéra Garnier of Paris, Amsterdam Concertgebouw, etc.), Europe, South and North America. Furio Zanasi has sung under the baton of René Jacobs, Jordi Savall, Alan Curtis, Gabriel Garrido, Alessandro de Marchi and Andrew Parrott. After having debuted in the role of Marcello in La Bohème at the Battistini competition in 1987, he appeared with the Opera of Rome, with the Theatre Bellini of Catania, Massimo of Palermo, Messina, in Dresden Semper Oper, Liceu of Barcelona, Zarzuela of Madrid, Theater Basel, Teatro Regio of Turin and Teatro di San Carlo, to mention only the most important.

A frequent soloist with Radio Svizzera-Italiana, Furio Zanasi has also recorded extensively for Radio and CD internationally, including works by Fauré for Classico.

In 1994, l'Academia Montis Regalis brought together musicians from all Europe playing on old instruments

with an aim of extending the traditional repertory to the fascinating revival of the Early Music operated by the Italian "New Wave". L'Academia Montis Regalis works in residence with Mondovi, under the direction of famous conductors as Jordi Savall, Reinhard Goebel, Chiara Bianchini, Christopher Hogwood, Ton Koopman and Luigi Mongiocallo. His tours, which led him in all Europe, conquered the public and the critic: by its youthful promptness, its virtuosi control and the clearness of its style, this ensemble renews the sonoric conception of a repertory which we the audience has believed to know. For a few years, l'Academia Montis Regalis has continued a profitable collaboration with the conductor Alessandro de Marchi.

**Leonardo García Alarcón, director.** Nació en el año 1976 en la Ciudad de La Plata (Bolivia). Comenzó sus estudios de piano a la edad de 6 años en su ciudad natal. A la edad de 15 años forma el conjunto en La Plata el conjunto «Toccata Instrumentale», con instrumentos originales, lo que le permitió familiarizarse con la práctica del bajo continuo al clave y al órgano.

Luego de participar en un curso de clave organizado por la Universidad Católica de Buenos Aires, brindado por Jacques Ogg (Amsterdam) decide perfeccionar sus conocimientos de clave, órgano y música antigua en Europa. Estudiando en el Conservatorio de Ginebra desde el año 1997, obtiene su Diploma de Clave en junio del año 2000, en la clase de Christianne Jaccottet.

Su formación teórica fue enrique-

cida por los cursos del CMA (Centro de Música Antigua) de Ginebra, destacándose sus estudios de bajo continuo bajo la guía de Pierre-Alain Clerc (Lausanne) y de contrapunto con Jean-Ives Haymoz (Fribourg). Simultáneamente comenzó sus estudios de Órgano con Marinette Extermann y realiza "stages" de perfeccionamiento con Bob Van asperen, Jos Van Immersel, Gustav Leonhardt, Reinhard Göebel, Michael Radulescu, Barthold Kuikjen, entre otros.

Apasionado por la música barroca, es llamado a formar parte sucesivamente de diversos ensambles de música antigua, con los cuales realiza numerosas giras en varios países europeos (Misa en si menor, Pasiones Según el Evangelio de San Juan y San Mateo y Cantatas de J. S. Bach, Oratorios de G. F. Händel, Óperas de F. Caccini, de Monteverdi, Cavalli, J. A. Haze, Requiem y Misas de W. A. Mozart, obras corales de maestros alemanes como Schütz, Schein, Scheidt, Buxtehude y música colonial americana. Como integrante del «Ensemble Elyma» y asistente del maestro Gabriel Garrido ha realizado varias giras y grabaciones en torno a la Música Barroca Latinoamericana («Villancicos sobre textos de Sor Juana Inés de la Cruz», «San Ignacio» ópera jesuítica latinoamericana, «La Púrpura de la Rosa» primer ópera escrita sobre el suelo americano) y a la ópera italiana del S.XVII («Orfeo» de Monteverdi, «Strali D'Amore» de Cavalli).

Ha tocado en importantes salas y festivales como lo son la Opera de

Lyon, Konzerthaus de Wien, Teatro Colón de Buenos Aires, Grand Theatre de Geneve, Teatro «La Zarzuela de Madrid», Fundación Gulbenkian de Lisboa, Festival de La Chaise-Dieu, Teatro Máximo de Palermo, Festival de Beaune entre otros. En 1999 funda en Europa el Ensamble «Cappella Mediterránea» especializado en la música del barroco español y latinoamericano, con el cual ya fue invitado por importantes festivales de música antigua y con el cual ha grabado su primer disco en 2003, dedicado a la música de maestros andaluces en México durante el s. XVII.

Dedicado a la investigación musicológica desde el año 1999 conviene destacar sus estudios sobre la Música en la Corte de Portugal en el siglo XVII, y especialmente su descubrimiento y estudio de varias óperas inéditas del compositor napolitano David Perez, bajo el auspicio de la

«Fundación Gulbenkian» de Lisboa. Ha tenido acceso a la Biblioteca del Vaticano, lo que le permitió editar y estrenar música inédita de compositores romanos, entre ellos los Oratorios de Giovanni Giorgi.

En Junio del año 2000 obtiene por concurso el puesto de Organista titular de los Templos de Anières y Vesenaz (Ginebra). En junio 2003 obtiene el Diploma de «Maestro al cembalo», especialmente creado para él, en el Conservatorio de Ginebra, clase de Alfonso Fedi (Florenca) con las Felicitaciones del Jurado, que además le otorga el Gran Premio del Conservatorio por el conjunto de sus estudios. Al mismo tiempo se asocia musicalmente al gambista Andrea De Carlo, con quien comienza una complicidad musical seguida de varios conciertos y un disco dedicado a las Piezas de Viola de Marin Marais en marzo 2004. También se produce

en formaciones de cámara con Christophe Coin, Manfredo Kraemer y Sergio Azzolini entre otros.

En 2004 es nombrado profesor para las clases profesionales de Bajo Continuo e Improvisación del Conservatorio de Ginebra y «Chef de Chant» de las clases de canto del Conservatorio. Desde el año 2003 es invitado por el Festival de Ambronay para ofrecer sus conocimientos sobre música italiana para teclado en el siglo XVII italiano. En Enero 2005 fue nombrado Director Artístico de la Fundación «La Nouvelle Menestrandie» (Ginebra) dedicada a promover la música instrumental del siglo XVIII. Como director de ópera se destacan «Les Fêtes de Ramire» de Jean Phillippe Rameau en el castillo de Voltaire en Ferney (estreno mundial), «La Dirindina» de Domenico Scarlatti y el estreno de «Ulysse» de Zamponi, la primera ópera italiana representada en Bélgica en 1653.



# úbeda

La Grande Chapelle  
Ángel Recasens, director

## Andaluces en el Nuevo Mundo: Pedro Bermúdez y Juan Gutiérrez de Padilla

A  
M  
A  
R  
G  
O  
P  
R  
O

**Cristóbal de Morales** (ca. 1500-1553)  
Motete *Ecce Virgo concipiet* (4vv)  
Motete *Gaude et laetare Ferrariensis civitas* (6vv)

**Pedro Bermúdez** (1555-1606)  
Antífona *Salve Regina* (6vv)

**Francisco Guerrero** (1528-1599)  
Motete *Exaltata est* (4vv)  
Motete *Beata Dei genitrix* (6vv)

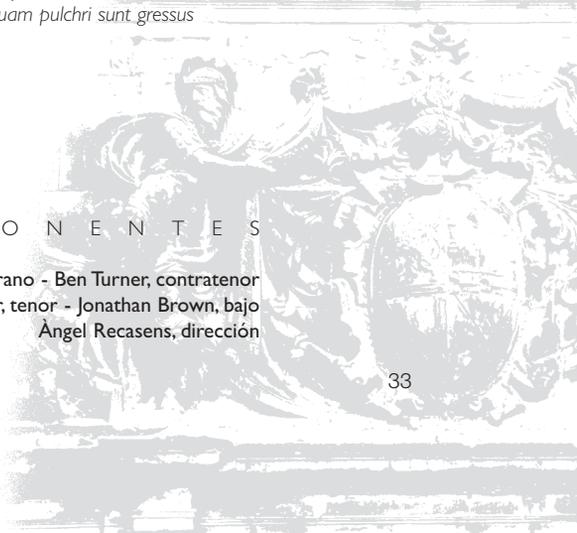
**Juan Gutiérrez de Padilla** (1590-1664)  
Invitatorio *Christus natus est* (4vv)

Villancico *Las estrellas se rien* (6vv)  
Responso *Tristis est anima mea* (4vv)  
Motete de difuntos *Versa est in luctum* (5vv)  
Secuencia *Stabat Mater* (4vv)  
Motete *Vidi turbam magnam* (6vv)  
Lamentación de Viernes Santo *Lamentatio Ieremiae prophetae* (6vv)  
Antífona *Circumdederunt me dolores* (6vv)

**Alonso Lobo** (1555-1617)  
Motete de difuntos *Versa est in luctum* (6vv)  
Motete *Quam pulchri sunt gressus tuae* (6vv)

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

Carys Lane, soprano - Claire Tomlin, soprano - Ben Turner, contratenor  
Hervé Lamy, tenor - Richard Butler, tenor - Jonathan Brown, bajo  
Ángel Recasens, dirección



## Albert Recasens

### ANDALUCES EN EL NUEVO MUNDO: PEDRO BERMÚDEZ Y JUAN GUTIÉRREZ DE PADILLA

¿Qué es lo que podía motivar hace cuatro siglos a un joven músico andaluz a abandonar su tierra natal, atravesar el Atlántico para establecerse en las lejanas colonias americanas? ¿Acaso no le atemorizaba lo peligroso de la hazaña, el aventuroso viaje, las posibles carencias, la ausencia de un ambiente cultural desarrollado o la posibilidad de no volver a ver jamás a los suyos? Es evidente que en los siglos XVI y XVII existieron alicientes suficientes para que un artista formado en España osase llevar a cabo su conquista musical americana.

La densidad demográfica y cultural de la España del quinientos podía parecer a ojos de muchos un obstáculo para el desarrollo de sus carreras artísticas. Las severas oposiciones al magisterio de capilla de cualquiera de las colegiadas y catedrales hispánicas se saldaban forzosamente con el descontento y frustración de los descartados.

El descubrimiento y colonización de América, con la progresiva implantación de las instituciones políticas y eclesiásticas, tuvo que aparecer a los ojos de algunos como el verdadero paraíso en el que poder, al fin, desempeñar su trabajo compositivo de manera remunerada. Nunca está de más recordar que la estabilidad económica que proporcionaba un cargo vitalicio en una

capilla musical era un reclamo enorme en una sociedad estamental y con poca movilidad social.

Además, el trasplante del modelo organizativo de las catedrales e iglesias españolas en suelo americano fue convirtiéndose progresivamente a las nuevas sedes de la época Virreinal en centros musicales de primer orden y, por tanto, en destino deseado por cantores e instrumentistas. La reproducción de la estructura de la capilla musical —con la figura del maestro, el organista, los cantores y los ministriles— y la adopción de similares estatutos del magisterio (que regulaban el concurso para la obtención de la plaza y las obligaciones del maestro: enseñanza de canto llano y “de órgano”, cuidado y formación de los seises, composición de música nueva, etc.) aseguraban la atracción de los profesionales. La lejanía de la metrópoli, al mismo tiempo, daba un margen de actuación mayor en lo artístico, que seguramente tentó a muchos.

No cabe duda de que, como en otros procesos humanos similares, la marcha al Nuevo Mundo la protagonizaron los más intrépidos, todos aquellos que en menor o mayor medida aspiraban a la heroicidad y no se arredraban ante los peligros de enfrentarse a un clima, gentes y tradiciones diferentes. Sin olvidar que este elemento humano se inserta en un proceso global de conquista, en la que la Corona y la Iglesia ampliaban y afianzaban su poder, al tiempo que culturizaban y evangelizaban respectivamente. La exporta-

ción del modelo institucional de la capilla musical vigente en Europa era una más de las municiones con que contaba la Iglesia para fortalecer su presencia en América.

Ante las condiciones ventajosas que acabamos de mencionar, no es extraño que numerosos músicos de la península —especialmente de la mitad sur— tomaran la resolución de marchar al Nuevo Mundo. En el siglo XVI destacan **Hernando Franco** (1532-1585), nacido cerca de Alcántara, formado en la catedral de Segovia y maestro en la catedral de Guatemala y México; el segoviano **Lázaro del Álamo** (ca. 1530-1570), maestro de capilla de la catedral de México; y el que se consideraba el compositor más importante del Renacimiento en América del Sur: **Gutierre Fernández Hidalgo** (ca. 1547-1623), maestro de capilla de Santa María en Talavera de la Reina quien, tras su marcha a América en 1583, lo fue de Santafe (ahora Bogotá), Quito, Lima, Cuzco y La Plata (ahora Sucre). De la centuria siguiente, pueden citarse el extremeño **Juan de Araujo** (1646-1712), que se estableció en Bolivia (La Plata) y, sobre todo, el albaceteño **Tomás de Torrejón y Velasco** (1644-1728), maestro de capilla de la catedral de Lima durante más de cincuenta años y autor de la primera ópera estrenada en América: *La púrpura de la rosa* (1701, libreto de Calderón de la Barca).

Andalucía también vio nacer importantes compositores que des-

arrojaron su carrera en las colonias americanas en los siglos XVI y XVII. El primero de los autores incluidos en el programa, **Pedro Bermúdez** (ca. 1555-1606), nacido y formado en Granada –probablemente bajo **Santos de Aliseda y Rodrigo de Ceballos**–, ganó en 1584 la plaza de maestro de capilla de la colegiata de Antequera, aunque fue destituido por negligencia tres años más tarde. Hacia 1595, se marchó al Nuevo Mundo tras una oposición fallida al magisterio de capilla de la catedral de Granada. Desempeñó los cargos de maestro de las catedrales de Cuzco (donde sucedió al toledano Gutierre Fernández Hidalgo en 1597), Guatemala (1598) y Puebla (1603), donde falleció.

Gran parte del concierto gira en torno al malagueño **Juan Gutiérrez de Padilla** (ca. 1590-1664), que recibió su educación en la catedral de Málaga bajo **Francisco Vázquez** y que ocupó el cargo de maestro de capilla de la colegial de Jerez de la Frontera (1612) e incluso accedió al magisterio de la catedral de Cádiz (1616). Sin que desconozcamos los motivos, Padilla abandonó España y partió hacia México, donde aparece en otoño de 1622 en la catedral de Puebla, como cantor y asistente del portugués **Gaspar Fernandes** (ca. 1570-1629), al que sucedió como maestro de capilla en 1629. Puebla de los Ángeles contaba con una de las catedrales más importantes del Nuevo Mundo. La iglesia, tras el impulso de las obras que realizó el obispo y virrey Juan de

Palafox y Mendoza (1600-1659), fue consagrada definitivamente en 1649. Por esa época constituía ya uno de los principales centros musicales de Nueva España: “el mayor y más sumptuoso templo que se conoce en estos Reynos de la América; y que sin encarecimiento compite con los más insignes, y memorables templos de Europa”. En 1645 la capilla de Puebla disponía de 14 niños y 28 cantores –algunos de ellos ministriles–, arpista y organista (**Francisco López Capillas**, que posteriormente trabajó en la catedral de México), efectivos muy numerosos para la época y que, sin duda, estimularon la composición del moderno repertorio policoral. No obstante, la obra religiosa en latín de Padilla demuestra también un conocimiento absoluto del contrapunto y de las técnicas de la parodia y el canon, en la pura tradición flamenca.

En la transmisión hacia las colonias de los patrones artísticos imperantes, además de la presencia de compositores nacidos en la Península Ibérica, desempeñó un papel importante la circulación del repertorio. Los libros y manuscritos musicales llegaron a los nuevos centros eclesiásticos con suma rapidez y, además de nutrir los servicios litúrgicos y las ceremonias religiosas, sirvieron de modelo a los músicos nacidos en América. El hecho de que el primer inventario de la catedral de Cuzco (febrero 1553) mencione dos libros de misas (Roma, 1544) de **Cristóbal de Morales** (ca. 1500-1553) demuestra la relati-

va celeridad de la circulación de partituras. Como ya puso de relieve Robert Stevenson, el compositor sevillano era considerado una referencia estilística: sus lamentaciones a 5 voces, el *officium defunctorum* y ocho *magnificat* están copiados en los libros de coro de la catedral de Puebla y eran cantados en México hacia 1560. Numerosas obras del hispalense **Francisco Guerrero** (1528-1599) se conservan diseminadas por toda América: Lima, Bogotá, Guatemala, Quito y, principalmente, Puebla. Los himnos del *Liber vespertinum* (Roma, 1584) se siguieron utilizando hasta bien entrado el siglo XVII. El libro *Psalmi, hymni ac Magnificat* (1590), publicación póstuma del **Juan Navarro** (Sevilla o Marchena, ca. 1530-1580), gozó de gran difusión, a tenor de las copias conservadas en archivos americanos.

Sin embargo, entre los compositores polifónicos andaluces con presencia importante en los archivos americanos destaca **Alonso Lobo** (1555-1617), cuyo *Liber primus misarum* (Madrid, 1602) constituye la colección impresa con más ejemplares en América (México capital, Guadalajara, Puebla, Morelia, Oaxaca, etc.). Con Stevenson podemos afirmar que hasta ahora no se han encontrado en el Nuevo Mundo tantas copias contemporáneas de ninguna otra colección musical. De ahí que se hayan seleccionado para este programa el motete *Quam pulchri sunt gressus tuae* y el célebre *Versa est in luctum*.

El resultado de la presencia en

el Nuevo Mundo de músicos y colecciones musicales procedentes de la metrópoli fue el nacimiento de un estilo propio, que recogía, por una parte, la secular tradición polifónica europea y las novedades estilísticas que se producían en Europa e integraba cabalmente rasgos folklóricos (ritmos derivados de la música africana, hemiolias, instrumentos autóctonos, etc.), que se infiltraron, como era de suponer, por el género menos impermeable de la producción sacra: el villancico.

Del estilo polifónico tradicional,

continuador de la línea de Morales y Guerrero, se ofrece aquí una amplísima muestra, con motetes, himnos, responsorios y antifonas en latín, de uso exclusivamente litúrgico. Y se apunta únicamente la riqueza y frescura del género del villancico con el "juego de cañas" *Las estrellas se rien* de Padilla, el autor más representativo de villancicos americanos en la primera mitad del siglo XVII.

#### LOS INTÉRPRETES

Véase el concierto del día 7 de diciembre.



Firma autógrafa de Juan Gutierrez de Padilla

## baeza

Orpheon Consort  
José Vázquez, director

El Imperio Español en los siglos XVI y XVII: "O Lux Et Decus Hispaniae"  
Música para Emperador, Rey y Virrey

P  
R  
O  
G  
R  
A  
M  
A

**1. La Escuela Polifónica de Sevilla:**

*La cuna de la polifonía española*

**Ambrosio de Cotes** (ca. 1550-1603)

Tiento II

**Cristóbal de Morales** (ca. 1500-1553)

Motete *Clamabat autem mulier* (5vv)

**Tomás Luis de Victoria** (1548-1611)

Motete *Ascendens Christus in altum* (5vv)

**2. El arte de la Ornamentación**

**Diego Ortiz** (ca. 1510-ca. 1570)

Recercada octava

**Pierre Sandrin** (m. ca. 1561)

Chanson *Doulce memoire*

**Diego Ortiz**

Recercada sobre *Doulce memoire*

**Diego Ortiz**

Recercada seconda

**3. La Música al servicio de la Contrarreforma**

**Hernando Franco** (ca. 1530-1585)

Antífona *Salve Regina* (4vv)

**Ambrosio Cotes**

Tiento I

**Juan Gutiérrez de Padilla** (ca. 1590-1664)

Motete *Vidi turban magnam* (4vv)

**4. Villancicos Sagrados**

**Juan Vásquez** (ca. 1510-ca. 1572)

Canción *Hermosissima Maria* (5vv)

**Anónimo**

Hispanoletta

**Francisco Guerrero** (1528-1599)

Villancico *A un niño llorando* (5vv)

Villancico *Apuestan zagales dos* (5vv)

C O M P O N E N T E S

Irena Troupova, soprano - Lúcia Krommer, Christa Opriessnig - Margit Meckel, Eva Fürtinger, violas da gamba  
Vít Bébar, clavecín - José Vázquez, viola da gamba y dirección

I N S T R U M E N T A R I U M

Violas tiple por Henry Jaye (ca. 1620) y William Turner (1647) Violas bajo por William Turner (Londres, ca. 1650), Edward Lewis (Londres, 1687), Giovanni Paolo Maggini (Brescia, ca. 1600) y Ventura Linarolo (Venecia, 1585).  
Clavecín a partir de Giovanni Battista Giusti (1682), Órgano positivo de Alfred Poeschl (sólo en el marco de las exposiciones)

## José Vázquez

### “O LUX ET DECUS HISPANIAE”

¿Cómo puede uno hoy día llegar a realizarse como ser humano cuando se está tan absorbido por las exigencias del mundo material? ¿Cómo se puede alcanzar la comprensión de las creaciones musicales del Renacimiento en España, que se cuentan entre las mas valiosas herencias de la Cultura Occidental, y a través de su intensidad y su purificada expresividad, conseguir la transformación de los seres humanos?

Parece que el ciudadano de hoy posee un sentido por las medidas, cantidades, velocidades... y tiene muy claro el sentido del éxito; sin embargo pocas veces ha desarrollado sensibilidad ante lo verdaderamente bello. Puede ser que la razón se encuentre en el fracaso de la enseñanza, que no ha sabido transmitir a nuestra descendencia estos valores.

Algo sanador y purificador brota de estas partituras -muchas todavía por descubrir enterradas en las bibliotecas- de los compositores españoles del Renacimiento: ellos supieron escribir una música espiritual, que a través de su refinada belleza alcanza al oyente y lo transporta a otro nivel del mundo de los pensamientos. Esta es la filosofía y el objetivo que motiva este concierto.

La Escuela de Sevilla, representada aquí a través de las obras instrumentales de **Ambrosio Cotes** y los motetes de **Cristóbal de Morales**, fué la única escuela en

Europa que supo asumir la herencia de la polifonía franco-flamenca, para luego desarrollarla y llevarla a un nivel más elevado. Es justo en las obras de Cristóbal de Morales donde uno encuentra la idónea fusión entre la perfecta forma y la profundidad de la expresión, cosa que permite medirlas contra los excelentes triunfos en pintura y escultura de los artistas del norte de Italia como Mantegna, Raffaello o Donatello.

Las obras de todos estos geniales maestros tienen en común la cualidad de que su mensaje se encuentra oculto bajo la forma. El compositor toledano **Diego Ortiz** que, al igual que Morales, Victoria y Guerrero, pasó una gran parte de su vida en el servicio de la iglesia en Roma (¡todos los compositores del programa de hoy eran sacerdotes!), enseña de una forma ejemplar en sus dos tratados el sutil arte de la ornamentación.

En las obras de **Tomás Luis de Victoria** se manifiesta el verdadero fervor de la Contrareforma. Es inútil buscar a un compositor que pudiese llegar más lejos en intensidad en su tratamiento del texto.

Si a través de los motetes en latín el clero toma la palabra, es el pueblo el que lo hace en los villancicos sagrados de **Francisco Guerrero** para proclamar su participación personal y humana en los acontecimientos. Por ejemplo, un observador se arrodilla frente al

crucificado para expiar sus sentimientos de culpa o dos pastorcillos debaten sobre la naturaleza del bebé Jesús sobre si es hombre o Dios.

### LOS INTÉRPRETES

**Orpheon Consort** es un conjunto instrumental que se creó el año 1988, integrado por excelentes músicos, profesores de conservatorios superiores de música de diferentes países europeos, especializados en la interpretación con instrumentos originales. El ensemble utiliza instrumentos de la colección privada de su director, José Vázquez, profesor de la Universidad de Música y Artes Escénicas de Viena, que comprende más de 100 instrumentos de cuerda - violines, violas, violoncelos y violas da gamba -de los siglos XVI al XVIII, originales y fielmente restaurados según las premisas del renacimiento y del barroco. El uso de estos sensacionales y valiosos instrumentos confiere a la música que interpretan una sonoridad muy especial, propia de los estilos estéticos del renacimiento y barroco.

La colección de instrumentos antiguos tiene actualmente su sede en Viena, pero se puede visitar también en las exposiciones itinerantes que actualmente se están programando en varios países de Europa. En el marco de estas exposiciones, Orpheon Consort ofrece conciertos, cursos y conferencias para ilustrar todo el potencial de este legado histórico y cultural.

A lo largo de su trayectoria, Orpheon Consort ha actuado en Austria, Italia, Suiza, Alemania, Bélgica, Francia, República Checa, Croacia, Hungría, Taiwán y España (Valencia, Gijón, Ibiza, Palma de Mallorca, Albacete, Vic, Tortosa, Ribagorza, Madrid, Segovia, Tenerife y Las Palmas).

Los programas de concierto que ofrece Orpheon Consort son los siguientes:

I. Mis primeros 300 años: memorias de una viola da gamba: Una viola da gamba del 1.500 nos cuenta la historia de su vida, desde su nacimiento en Brescia, viaja a Italia, España, Inglaterra, Alemania hasta la muerte de Carl Friedrich Abel en 1787. Con diapositivas que muestran imágenes de obras de arte y personajes de la época. También con bailarines. (9 artistas)

II. Music for a while: Al estilo de un concierto privado en una casa de los Tudor en Inglaterra – el tiempo de Shakespeare. Los músicos entran a escena uno a uno con la música de “Music for a While” de Purcell. Varias sorpresas, como los bailarines que muestran al público cómo se baila una pavana (durante la pausa), una pieza para ser tocada por dos personas con la misma viola da gamba. O bien, en un momento dado, se pide a un espectador a que suba al escenario para tocar la viola da gamba juntamente con el consort. Música de Purcell, Dowland, Byrd, Gibbons, Lawes, Morley. Una velada muy agradable (10 artistas).

III. La experiencia española: El año litúrgico en la música. Cada evento se expresa desde el punto de vista de la Iglesia: los motetes de Cristóbal de Morales, Tomás Luis de Victoria y la música del pueblo: los villancicos de Francisco Guerrero (12 artistas).

IV. Concerto grosso: Conciertos de Bach, Vivaldi, Corelli, Telemann, Händel, incluyendo algunos conciertos pocas veces escuchados para viola da gamba, viola d' amore y laúd (15 músicos).

V. Felix Austria: La espléndida herencia musical de la Corte de los Austrias durante el reinado de Leopoldo I y sus hijos (1680-1720). Sonatas, concerti grossi y obras líricas de Biber, Muffat, Legrenzi, Fux, Bononcini, Attilio Ariosti, Marc' Antonio Ziani (8 músicos). VI. Velada en Esterhazy: Música para barítono, viola da gamba, viola y violoncello de Haydn, Lidl, Hammer entre otros: una deliciosa velada con elocuente música de cámara (3 músicos).

VII Música en Versailles: Música instrumental de Marais, Couperin, Forqueray (3-4 músicos).

VIII. J. S. Bach: Sonatas para viola da gamba y clavecín: El lenguaje musical desvelado con comentarios durante la interpretación de 3 sonatas (2 músicos).

IX. El Renacimiento en las cortes italianas: Venecia, Florencia, Ferrara y Mantua. Música con diapo-

sitivas (consort de violas da gamba, clavecín y voz (7-10 músicos).

X. Conciertos para viola da gamba y orquesta: Conciertos virtuosísticos para viola da gamba y orquesta (10-15 músicos).

### **Orpheon-Museo de instrumentos musicales históricos.**

Orpheon puede exponer sus instrumentos en un espacio acondicionado y ofrece conferencias con animación musical, generalmente antes del concierto. Esta muestra ofrece a los visitantes la oportunidad de recrearse en una experiencia tanto visual como acústica de los exquisitos instrumentos de los períodos renacentista, barroco y clásico. La exposición tiene sobre todo objetivos didácticos, integrando los instrumentos en su contexto histórico y artístico, al tiempo que enfatiza el papel que estos instrumentos asumen en la legítima interpretación de la música respetando sus inherentes principios estéticos. También se ofrece la posibilidad de realizar clases magistrales de interpretación de música antigua. Web oficial de Orpheon Consort: [www.orpheon.org](http://www.orpheon.org)

### **Irena Troupova, soprano.**

La soprano Irena Troupová nació en Budejovice (República Checa). Estudió canto y musicología en la Universidad de Praga. Debutó interpretando los papeles de los jóvenes en óperas de Mozart. Trabajó con el ensemble Musica Antiqua Prag. También ha colaborado con varios ensembles alemanes como la Schütz-Akademie, Capella Sagittariana, Dresdener Barockorchester,

Lautten-Compagny, Deutsches Kammerorchester, y ha grabado numerosos CDs con música de Monteverdi, Händel, Rosenmüller y ha trabajado en Berlín con orquestas de prestigio tales como la Staatskapelle Berlin y la Berliner Sinfonie-Orchester. Con la Schola Cantorum de Bâle, ha interpretado Orfeo de Claudio Monteverdi, y óperas de Biber, Purcell, Charpentier, Lully, Carissimi. Ha participado como solista en el Prager Frühling, en las Jornadas de Música Antigua de Herne, en el Festival de Música Barroca de Caen, etc.

**José Vázquez, director.** José Vázquez nació en La Habana. Después de la revolución, emigró con sus padres a los Estados Unidos. Estudió en la Universidad de Chicago y más tarde en la Scola Cantorum de Basilea. Es profesor de música antigua en el Conservatorio de Winterthur, Suiza, y profesor de viola de gamba en la Universidad de Música de Viena. Ha actuado como solista con diversas orquestas europeas y ha realizado producciones para televisión y radio tanto en Europa como en los Estados Unidos. En 2004 ha actuado en Musicora con Pierre Hantai. Es el fundador y director de Orpheon Consort.



Representación de Orfeo (inventor de la Vihuela) en *El Maestro* (1535) de Luis Milán.

Ciclo II: la música en los monumentos de Vandelvira

# villacarrillo

Iglesia Parroquial de la Asunción

## El Cortesano

Un Cavalier di Spagna Antología poético-musical de España e Italia en el siglo XVI

P  
R  
O  
G  
R  
A  
M  
A

**1. La tradición castellana: el villancico y el romance**

**Juan del Enzina** (1468-1529)  
*Pues que mis ojos perdieron*

**Anónimo/Cancionero de Palacio**  
*Si d'amor pena sentís*

**Luys Milan** (*El maestro*, Valencia, 1536)  
*Quien amores ten*  
*Fantasia*  
*Sospirastes Baldovinos*

**Luis de Narbaez** (*El Delphin*, Valladolid, 1538)  
*Paseavase el Rey Moro*

**2. La tradición italiana de la frottola**  
**F. Bossinensis** (Venecia, 1509)  
*Ricercar*

**Marco Cara/F. Bossinensis** (Venecia, 1509)  
*O mia cieca e dura sorte*

**3. Los inicios del madrigal y la nueva forma de hacer poesía**  
**Philippe Verdelot/Adriano Willaert** (1536)  
*Madonn'io sol vorrei*  
*Madonna per voi ardo*

**Jean Richafort** (ca.1480-ca.1547)/  
**Francesco Canova da Milano** (1497-1543)  
*De mon triste desclair*

**Francesco Canova da Milano**  
*Fantasia de mon triste*

**4. La canción italiana**  
**Francesco Patavino** (1478-1556?)  
*Un Cavalier di Spagna*

**Alonso Mudarra** (*Tres libros de música*, Sevilla, 1546)  
*Claros y frescos ríos*

**5. El soneto**  
**Garcilaso de la Vega/Alonso Mudarra**  
*Por ásperos caminos*

**Cipriano de Rore** (1516-1565)  
*Anchor che col partire*

**Giovanni Paolo Paladino** (1560)  
*Anchor che col partire*

**Estevan Daça** (*El Parmasso*, Valladolid, 1576)  
*A tierras ajenas*  
*Fantasia por el tercero tono*  
*Çagaleja la de lo verde*

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

José Hernández Pastor, altus - Ariel Abramovich, viola da mano de seis órdenes

I N S T R U M E N T A R I U M  
Viola da mano construida en 2004 por Philippe Mottet-Rio (Bulle, Suiza),  
basada en un modelo de Girolamo dai Libri (1474-1555)

## José Hernández Pastor

UN CAVALIER DI SPAGNA. ANTOLOGÍA POÉTICO MUSICAL DE ESPAÑA E ITALIA EN EL SIGLO XVI.

*“Muy buena música me parece cantar diestramente por el libro; más aun pienso que es mejor cantar con una vihuela. Porque toda la dulzura consiste casi en uno que cante solo; y con mayor atención se nota y se entiende el buen modo y el aire no ocupándose los oídos en más de una sola voz que si se ocupan en muchas, y allí entonces se juzga más delgadamente un yerro por pequeño que sea: lo que no acaece si muchos cantan, porque el uno ayuda al otro. Mas por lo que yo estoy mejor con el cantar con una vihuela, es por lo que vulgarmente llamamos recitar, el cual da tanta gracia y fuerza a las palabras, que es maravilla...”* (Baldassare Castiglione, *Il Cortegiano*, 1508; traducción de Juan Boscán, 1534).

En 1526 se produce un hecho que cambiará la poesía española de raíz: en las bodas de Carlos V con Isabel de Portugal se reúnen los séquitos de todas las naciones invitadas, en que figuran embajadores y criados, pero también músicos, poetas o pintores, acompañando a sus señores. Andrea Navagero, embajador italiano y poeta, se encuentra con el también poeta Juan Boscán, miembro de la corte del Duque de Alba. En sus conversaciones, el italiano convence a Boscán de que pruebe a escribir en la nueva manera italiana de hacer poesía, dejando el tan conocido y tradicional octosílabo en que se basan romances y villancicos, para buscar formas nuevas como el soneto o la canción italiana. El marqués de Santillana había probado anteriormente con no demasiada fortuna ni

empeño. Juan Boscán realiza los primeros intentos, y además convencerá a su gran amigo Garcilaso de la Vega de hacerlo. Será éste el que alcance la cota más alta, siendo el poeta más admirado por los posteriores, y modelo de escritura para la poesía española durante siglos.

Como es sabido, en las cortes conviven, además de otros artistas, poetas y músicos, con lo cual se produce una relación muy estrecha entre ambas artes, y la revolución poética inevitablemente afecta a la música escrita sobre dicha poesía; en los libros de Guerrero, Ceballos o Vásquez se encuentran piezas compuestas sobre textos en endecasílabo. La música para vihuela es la más sensible a estos cambios: la reducción de la formación de cuatro cantantes a una sola voz y una vihuela propicia una relación mucho más dialogante entre la música y el texto. El texto gana en comprensión y en protagonismo, por lo que la música para vihuela se convierte en el vehículo adecuado para degustar la poesía - como indica Baldassare de Castiglione en su libro *El Cortesano* (1508), en el fragmento que se reproduce al principio-. Dada esta idoneidad, no es una casual que en los siete libros de vihuela que se conservan hoy en día, publicados entre 1536 y 1576, se refleje de forma tan fiel lo ocurrido en la poesía; en los primeros libros encontramos la lógica hegemonía del romance y el villancico, representantes de la antigua manera, para ir siendo sustituidos de manera gradual hasta encontrar en el séptimo libro mucha presencia de sonetos y canción italiana, y un solo romance como testimonio de una

práctica olvidada. La vihuela permite, con un solo cantante, reproducir la música prestando atención al texto, y los compositores se centran en dicho instrumento para reflejar este hecho.

Así como el romance o el villancico suponen en lo musical formas concretas de escribir -el romance suele ser estrófico y el villancico repite las frases musicales inicial y central en forma ABBA-, el soneto, aun provocando algún intento de forma, acaba por derivar en piezas musicales cuyo desarrollo no cae en repeticiones, pese a su forma bien definida en cuartetos y tercetos.

Ejemplos de romance y villancico se encuentran en los dos primeros bloques del programa. *Pues que mis ojos perdieron*, perteneciente al Cancionero de Palacio, nos trae esta noche uno de los muchos villancicos que se escribían ya en el siglo XV, en este caso **Juan del Enzina**, músico, poeta y dramaturgo, y una de las figuras por tanto más interesantes de su época. La pieza trasluce un efecto cautivador basado en la sencillez de la melodía que da relieve al texto. El poema hace referencia a una imagen muy frecuente en esta época; el amor a través de los ojos de la amada, y en este caso la ausencia de dichos ojos. *Si d'amor pena sentís* es un romance que narra la desesperación de la amada por saber del caballero Gayferos. En el siguiente bloque se repiten las formas -villancico y romance-, pero introduce un aspecto muy representativo de la época: el tema, de factura sencilla, es usado como base para realizar glosas musicales desde el instrumento, y son reflejadas por el

autor tal y como las ejecuta. Por último, para cerrar este aspecto de la tradición castellana en poesía, la pieza *Paseábase el rey moro*, una de las más conocidas, y que más versiones encuentra en la literatura musical.

*O mia cieca e dura sorte* ha sido la elegida para representar la tradición italiana de la frottola en esta misma época. De escritura estrófica, basa en el texto las diferencias y la atención del oyente. Los dos madrigales que se interpretan esta noche son de los primeros que fueron escritos en dicha forma. Ambos tienen como destinatario la Madonna como amada inalcanzable que nunca corresponde al amor del poeta. Otra de las formas fruto de la nueva manera de escribir en endecasílabo es la canción italiana. *Un cavalier de Spagna* vuelve a representarnos un caballero pidiendo a su amada que la escuche.

En *Claros y frescos ríos*, poema cuyo autor es el mencionado **Juan Boscán**, introductor del soneto en la Península Ibérica, se da una característica definitoria de la manera italiana de hacer poesía; la corriente que recorre toda esta poesía es el Neoplatonismo, en que, como ya hemos avanzado, el poeta se lamenta de no ser nunca correspondido por su amada y del sufrimiento que esto le provoca, que por otra parte le lleva a alcanzar la virtud y la bondad. El marco de estas historias suele ser la Arcadia, en que el poeta es un pastor que cuida su ganado, y la amada una pastora. La naturaleza es en esta poesía un personaje más, al que se trata muchas veces como interlocutor; pidiendo que inter-

ceda ante la amada. De Garcilaso se escoge en este programa un soneto de gran carga emotiva en que hace balance de su vida, mirando hacia atrás y preguntándose como ha llegado a ese estado.

De todas estas características tenemos muestra también en la música del último bloque, centrado en la obra de **Estevan Daça**, *El Parnasso* (1576). A *tierras ajenas* tiene un tratamiento madrigalista del texto, dibujando conceptos como el pensamiento, o las lágrimas. La última pieza refleja a la perfección las características descritas sobre el neoplatonismo. Un pastor con su ganado se despide de su amada pastora, evocando diversas imágenes cuyo fondo es el prado en que transcurren todas las historias contadas en esta poesía, que será la predominante a partir de este momento, y reflejada o mencionada en la literatura del XVII, tanto por Cervantes en el Quijote como por Góngora o Calderón de la Barca en Teatro.

## LOS INTÉRPRETES

El proyecto artístico de **El Cortesano** nace en Basilea (Suiza), en 1998, a raíz del afortunado encuentro entre dos jóvenes intérpretes dedicados apasionadamente a la música del renacimiento. Aunque con una común formación en el ámbito de la Schola Cantorum Basiliensis, José Hernández y Ariel Abramovich cuentan con una preparación musical y una historia vital diversas, que les permiten plantear visiones, a la vez, divergentes y complementarias. Movidos, quizás, por el entusiasmo de su juventud, los

miembros de este dúo reniegan de las visiones anquilosadas y universalistas sobre ella. Para compensar la orfandad propia de quien rechaza los convencionalismos, se vuelve necesario construir respuestas propias, a partir de la investigación y de la búsqueda de nuevos significados surgidos del estrecho contacto con una cuidada selección de la producción poético-musical de ese increíblemente rico periodo histórico. Guiados por la convicción de que, tal como señalara Castiglione en la obra de la que toman su nombre, *la declamación puede hacer de las palabras maravilla*, se embarcan en la aventura de experimentar nuevas formas de acercamiento a ellas. Se inicia entonces un camino de profunda indagación que, a lo largo de los años ha ido definiendo una concepción artística comprometida y rigurosa, ya ampliamente reconocida. Desde esta perspectiva, no es sino la comunicación directa con el público –y el efímero sortilegio al que ella da lugar– lo que justifica el espectáculo.

La Quincena Donostiarra, Semana de Música Antigua de Estella, Semana de Música Antigua de Gijón y el Festival Are More de Vigo entre otros, actuaciones en auditorios de tanta relevancia como el Palau de la Música de Valencia y el Príncipe Felipe de Oviedo, presentaciones en toda España, en Francia, Estados Unidos, Suiza, Bélgica, Ecuador y Argentina. En tan diversas situaciones y lugares, El Cortesano ha sido capaz de generar un mismo fenómeno, el de hacer partícipe al público de una experiencia artística singular, que invita a la introspección y al encuentro con la sensualidad de esta



forma de arte. Por otra parte, su carrera discográfica se ha iniciado en 2002 con “*El Parnasso*”, publicado por la casa francesa Arcana, tras un periodo de búsqueda y afianzamiento en relación con la obra del vihuelista vallisoletano Estevan Daça (Valladolid, 1576), que no había sido grabada anteriormente. Este disco fue bien acogido por crítica y público, lo que contribuyó a reforzar la identidad del dúo, así como a encarar con entusiasmo y afán autocrítico los proyectos futuros. Entre éstos se cuentan, en la agenda del 2005, posibles actuaciones en Canadá, Brasil, Argentina y Chile, y la grabación de una segunda e innovadora producción discográfica.

**José Hernández Pastor,** **altus.** Estudia desde 1979 en la Schola Cantorum d'Algemés, bajo la dirección de Diego Ramón i Lluch. Tras sus estudios de Piano (Título de Profesor por el Conservatorio de Valencia 1996) y Musicología (Licenciado por la Universidad de Oviedo 1998), se decanta por su verdadera pasión dentro de la música: el canto y la Música Antigua. Merced a una beca del gobierno suizo y el Ministerio de Asuntos Exteriores, (1998-2000) realiza estudios de alta especialización (canto) en la Schola Cantorum Basiliensis, centro de mayor prestigio mundial en la investigación e interpretación de la Música Antigua donde recibe clases de Richard Levitt (1998-2000) y finaliza sus estudios de diploma con Andreas Scholl (2000-2003). Asiste a su vez a cursos con René Jacobs, Montserrat Figueras, Anthony Rooley, Dominique Vellard y Nicolau de Figueiredo, obte-

niendo el Diploma de Canto en Renacimiento y Barroco.

Considerado intérprete de gran expresión y belleza en la voz, y uno de los máximos representantes de su cuerda en Europa, es requerido por directores de la talla de Jordi Savall, Dominique Vellard, Eduardo López Banzo, Carles Magraner. Ha actuado también bajo la dirección de Joshua Rifkin, Ives Corboz, Jesús María Echeverría, y colaborado con La Capella Reial de Catalunya, Hesperion XXI, Le Concert des Nations, Al Ayre Español, Ensemble Gilles Binchois, Orquesta Barroca de Sevilla, Capriccio Basel Barockorchester, Orquesta Sinfónica de Pamplona, La Colombina, La Capella de Ministrers, entre otros, cantando en las salas y festivales más importantes: Festival de Peralada, Styriarte (Graz), Festival de Innsbruck (Austria), Palau de la Música de Barcelona, Festival de Utrecht, Festival de Música Antigua de Antwerpen, Los Siglos de Oro de Caja Madrid, etc. Es miembro fundador del grupo El Cortesano y miembro del cuarteto La Colombina.

Actualmente es profesor de canto en la Muestra de Música Antigua Castillo de Aracena, y ha sido invitado a dar clases en los cursos de Música Antigua de la Universidad de Salamanca y el Coro Barroco de Andalucía.

Discografía solista: el disco *El Parnasso* (Arcana 316) con El Cortesano, *Motetti di Willaert* (Stradivarius) y *Misteri d'Elx*. Discografía en ensemble: *Carlos V Emperador* y *Villancicos Coloniales*

(ambos en Alia Vox, Jordi Savall), *Júpiter y Semele* (Eduardo López Banzo para Harmonia Mundi Ibérica, Al Ayre Español) y *Rodrigo de Ceballos* (Almaviva, Dominique Vellard).

**Ariel Abramovich, viola da mano.** Dedicado en exclusiva al repertorio renacentista para laúd y vihuela, Ariel Abramovich es uno de los más jóvenes intérpretes de este repertorio que, merced a su compromiso con el mismo, ha obtenido un serio reconocimiento en el ámbito de la música antigua y de cámara. Nace en Buenos Aires, en 1976 y, desde muy joven, se interesa por el rock, el jazz y la música latinoamericana. Estudia guitarra con Norberto Pedreira y Enrique Sinesi, a la vez que investiga otros lenguajes de la mano de músicos como Hugo Romero y otros exponentes de la música argentina. Estudia luego guitarra clásica con José Luis Merlín y Miguel de Olaso, al tiempo que asiste a seminarios y cursillos con diversos artistas, entre ellos Miguel Ángel Girollet. Es durante este periodo de estudio cuando es deslumbrado por una fantasía de Luys de Narváez, lo que determina su inmediata, absoluta y exclusiva dedicación al repertorio para laúd y vihuela del siglo XVI. Comienza entonces a estudiar laúd y vihuela con Dolores Costoyas y Eduardo Egúez, y asiste a cursos de laúd con Paul O'Dette, Hopkinson Smith, y monográficos con Pedro Memelsdorff.

Desde 1996 hasta 1999 estudia como alumno regular en la Schola Cantorum de Basilea, de gran prestigio en la investigación e interpretación de

la música antigua. Allí es discípulo de Hopkinson Smith, considerado entre los máximos exponentes del laúd en el mundo. En este período realiza también cursos con artistas como Anthony Rooley, Crawford Young o Dominique Vellard. Actualmente, continúa su formación asistiendo esporádicamente a clases privadas con Hopkinson Smith, Eugène Ferré y todo aquel dispuesto a compartir conocimientos que le permitan dar un paso hacia sus ideales. En el ámbito profesional, se dedica prácticamente en exclusiva a su labor solística y al grupo El Cortesano, realizando numerosas actuaciones tanto en Argentina como en Europa.

Ha colaborado en producciones discográficas con “La Compañía del Tempranillo” (“Veneno de los Sentidos”, 1999) y el primer disco del renombrado músico popular brasileño Marcelo Delacroix (2000). Su última grabación es la que ha realizado para el sello discográfico ARCANA con “El Cortesano”, dedicada enteramente al vihuelista castellano Estevan Daça. Ariel Abramovich es, en definitiva, uno de los más destacados laudistas de su generación, y uno de los pocos especializados en un repertorio tan específico como el de laúd y vihuela de entre 1507 y 1630.





Figura de un campesino empujando un carro.



Retrato del compositor Alonso Lobo, uno de los polifonistas más difundidos por Hispanoamérica.

# huelma

Iglesia Parroquial de la Inmaculada

Coro de Cámara y Capilla de Ministriles “Juan Navarro Hispalensis”  
Alonso Salas, director

## Polifonía andaluza al more hispano

P  
R  
O  
G  
R  
A  
M  
A

### PRIMERA PARTE

**Cristóbal de Morales** (ca. 1500-1553)

Motete *Circunderumt me gemitus mortis* (5vv)

Motete *Lamentabatur Jacob* (5vv)

Motete *Clamabat autem mulier*

*Chananea* (5vv)

**Juan Navarro** (ca. 1530-1580)

Himno *Veni Creator* (4vv)

Salmo *Laetatus sum* (4vv)

Salmo *Laudate pueri* (4vv)

### SEGUNDA PARTE

**Francisco Guerrero** (1528-1599)

Antífona *Tota pulchra es Maria* (6vv)

Motete *María Magdalena* (6vv)

Motete *Ave Maria* (8vv)

**Alonso Lobo** (1555-1617)

Motete *Versa es in luctum* (6vv)

Motete *Ave Maria* (8vv)

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

Cristina Bayón, Mónica Aguilar, Rocío de Frutos, sopranos - Reyes González, Gabriel Díaz, altos

Emilio Gil, Israel Moreno, Francisco Fernández, tenores - Gonzalo González, Jaime Ramos, bajos

Francisco Blay, sacabuche alto - Ramón Peñaranda, sacabuche tenor - Bárbara Séla, bajón

Alejandro Casal, órgano positivo

### I N S T R U M E N T A R I U M

Sacabuche tenor modelo Haimleim 1626 Nuremberg. Las copias son de 1981 por Mainl und Laubert, Gerestried, Alemania

Bajón construido por Laurent Verjat en 2003, copia de un original español del S. XVII.

Órgano construido por Henk Klop, Garderen 2004 (Holanda), copia de Copenius (1610) conservado en el castillo de

Frederiksborg (Dinamarca).

## Alonso Salas

### POLIFONÍA ANDALUZA AL MORE HISPANO

El teórico y compositor Francisco de Montanos publicó a finales del siglo XVI en 1592 un importante tratado, el *Arte de música theórica y práctica* (Valladolid, 1592). En uno de sus libros, *De compostura*, hallamos los requisitos para lograr una buena composición de acuerdo a los cánones musicales de su tiempo: “Para ser buena compostura ha de tener las partes siguientes: Buena consonancia, buen ayre, diversidad de pasos, imitación bien puesta, que cada boz cante bien pasos sabrosos y la parte más esencial hazer lo que la letra pide, alegre o triste, grave o ligera, lexos o cerca, humilde o levantada... para levantar a consideración los ánimos de los oyentes” (fol. 3).

Esta práctica receta, a la que podríamos agregar otros ejemplos similares de Bermudo y Zarlino, ilustra de manera concisa la clara influencia ejercida por la retórica clásica humanística en la elaboración de la obra musical, garantizando con ello la unidad formal, gracias a la buena articulación de las partes y, sobre todo, a la correcta fusión racional de música y texto. Esta última consideración sería el germen del desarrollo de la *teoría de los afectos* del primer barroco, cuyo postulado substancial es que la música debe depender del texto. La principal diferencia entre los dos modelos retóricos, renacentista y barroco, estriba en que el primero busca preferentemente la belleza como ideal estético, mientras el segundo, más en consonancia con los preceptos aristotélicos, tiene como objeto conseguir fines expresivos.

Al ideal sonoro expresado por Montanos responden rigurosamente las excelentes obras de nuestros más insignes maestros del contrapunto vocal del siglo XVI, entre ellos, Cristóbal de Morales, Juan Navarro, Francisco Guerrero y Alonso Lobo. El estilo de **Morales** (ca. 1500-1553) fue considerado en su época como internacional. Así se pronunciarían teóricos como Mosquera de Figueroa o Juan Bermudo. Este último –amigo personal de Morales– incluiría una elogiosa carta del compositor, como preciado aval, en su *Declaración de los instrumentos antiguos* (Osuna, 1555). En esta obra Bermudo considera a Morales “por compositor extranjero, porque si bien su música tenía el encanto y la sonoridad de la música española, no le faltaba al mismo tiempo nada de la profundidad, la perfección técnica y el artificio de la música extranjera”.

**Juan Navarro** (ca. 1530-1580) es conocido fundamentalmente por su libro *Psalmi, Hymni ac Magnificat* (Roma, 1590), editado póstumamente bajo la dirección de Francisco Soto de Langa, cantor de la capilla papal. En el prefacio a esta encomiable obra, Soto manifiesta que a la música de Navarro “[...] no le falta nada de lo que pueda desear el músico más erudito, pero que al mismo tiempo Navarro sabe cómo transportar a quién lo escucha con la increíble dulzura de su música”. Dulzura que podemos apreciar en el himno *Veni Creator*, para la fiesta de Pentecostés, de estilo predominantemente imitativo con la melodía gregoriana en las estrofas pares y textura polifónica en las estrofas impares, así como en los dos salmos *Laetatus sum* y *Laudate*

*pueri*, escritos en sencillo contrapunto de fabordón –nota contra nota–, cuyos versos se dividen en dos hemistiquios cada uno con su respectiva cadencia, media y final.

**Francisco Guerrero** (1528-1599) frecuentó el cenáculo humanista de Francisco Pacheco donde se reunían poetas de la talla de Baltasar de Alcázar y Gutierre de Cetina, pintores como Luis de Vargas, músicos de *harpa i vígüela* como Sayas y Alfaro y Manuel Rodríguez y destacadas personalidades como Fernando de Herrera y Mosquera de Figueroa. Rigiendo el facistol de la catedral de Sevilla tuvo como compañeros figuras tan relevantes como Alonso Mudarra y al organista Francisco Peraza. Este elevado ambiente intelectual y artístico influiría decisivamente en el desarrollo de su talento natural y personal expresión.

En la epístola introductoria de Mosquera a las *Canciones y Villanescas espirituales* (Venecia 1589), podemos hallar las características del estilo de Guerrero. Mosquera exalta la personalidad musical de Guerrero y declara que “fue de los primeros que en nuestra nación dieron en concordar con la música el ritmo y el espíritu de la poesía, con ligereza, tardanza, rigor, blandura, estruendo, silencio, dulzura, aspereza, alteración, sosiego, aplicando al vivo con las figuras del canto la misma significación de la letra, como la sentirá el que quisiere en sus obras advertirlo”. El arte polifónico de Guerrero se caracteriza por la suavidad de su escritura armónica, el lirismo de las líneas melódicas desprovistas de toda angulosidad que pone de manifiesto su secreto expresivo al

intensificar el contenido de aquellas frases o palabras de significación más intencionada. Este propósito está mayormente evidenciado en las colecciones de cantos humanos convertidos a lo divino.

**Alonso Lobo** (1555-1617) merece un puesto destacado entre los compositores renacentistas españoles. Conocido fundamentalmente en la actualidad por su motete *Versa es in luctum* –incluido en el presente programa– y por su magistral misa paráfrasis *María Magdalena* basada en un motete de Guerrero, aún es necesario realizar, a través de los grupos especializados en polifonía antigua, un meticuloso estudio que contribuya a una justa apreciación y difusión de su espléndida obra. Lobo fue cantor en la Catedral de Sevilla donde realizaría sus estudios musicales bajo la dirección de su maestro Francisco Guerrero. Después de haber sido maestro de capilla en la Colegiata de Osuna (1581) y en Toledo (1593), es requerido por el cabildo de la catedral metropolitana de Sevilla para regir el facistol, cargo que ocuparía hasta su muerte acaecida en 1617.

## LOS INTÉRPRETES

El **Coro de Cámara y Conjunto de Ministriles “Juan Navarro Hispalensis”** se crea en Sevilla en 1989 con la finalidad de interpretar y difundir la Música Antigua. Mediante un rigor interpretativo fundado en el análisis de las obras y el estudio directo de las fuentes. Esta

agrupación ha conseguido recrear la música de estas épocas con un mayor acercamiento a la mentalidad y a la estética de los creadores antiguos. En un trabajo conjunto hacia una síntesis dinámica del conocimiento histórico del estilo, como proyecto coral, esta formación se ocupa de elaborar obras cuya interpretación requiere un número no elevado de coralistas, dado que su repertorio se compone de obras de género genuinamente camerístico. Es una de sus principales tareas recrear repertorios que incluyan obras maestras de la literatura polifónica que habitualmente apenas se interpretan dado su alto nivel de dificultad y complejidad técnica. De este modo, los programas de concierto han sido elaborados con el expreso fin de dar a conocer obras inéditas de Morales, Guerrero o Victoria y otros importantes polifonistas. También, por su envergadura y notoriedad, hay que subrayar el trabajo realizado sobre autores como Lasso (*Prophetiae Sibylarum*), Gesualdo (*Responsorios*), Monteverdi (*Madrigales* y *Motetes*), y Victoria (*Requiem*) Heinrich Schütz (*Kleine Geistliche Konzerte*).

En sus actuaciones, según la naturaleza del programa, el coro es acompañado por una capilla de instrumentistas que tañen diversos instrumentos de diversas épocas, réplicas de instrumentos antiguos. Son numerosos los conciertos realizados por el coro hispalense. Ha colaborado con la Fundación Pública “Luis Cernuda” de la Diputación Provincial de Sevilla, Monte de Piedad, Caja de Ahorros

“San Fernando” y Ayuntamientos de Sevilla y Provincia. Merecen destacarse las actuaciones en los Conservatorios Elementales de Nervión, La Palmera y Triana, así como en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla, I y II Festival de Música de Antigua y Barroca (Coria del Río), Societá Dante Alighieri de la Universidad Hispalense y Universidad de Huelva. Han celebrado conciertos, además, en Granada, San Roque (Cádiz), Villacarrillo (Jaén), Baeza (Encuentro Andaluz de Polifonía, 1990), Almería y Cádiz. En el curso 2000-2001 merece destacarse la inclusión en el Circuito Andaluz de música, la grabación de un disco con obras del maestro de capilla de la catedral de Sevilla, Pedro Rabassa (1683-1767), así como la participación en acreditados festivales de música antigua, Úbeda-Baeza y Aracena.

En el presente año ha participado en los Ciclos de Música Antigua de Coria (Sevilla) y Málaga. Actualmente trabaja en un proyecto de recuperación de obras inéditas de los maestros de capilla de la Catedral de Sevilla que rigieron el facistol en el siglo XVII, con el propósito de dar a conocer y difundir nuestro legado musical inexplicablemente olvidado. En la firme convicción de la buena tarea realizada con rigor y entusiasmo, probada en su clara y definida trayectoria, este grupo quiere mostrar su vocación polifónica dando a conocer las obras más representativas, de indudable belleza y atractivo, de los más célebres autores de música antigua española y europea.



Ángeles músico, anónimo mexicano del siglo XVIII (fragmento)

DOMINGO 4

12.00 H.

# jaén

S. I. Catedral, Celebración Litúrgica

Coro de Cámara "Juan Navarro Hispalensis", Alonso Salas, director

---

## Música para la Misa de la Inmaculada

P  
R  
O  
G  
R  
A  
M  
A

**Cristóbal de Morales** (ca. 1500-1553)

*Kyrie* de la misa *Mille regretz* (4vv)

*Credo* de la misa *Mille regretz* (4vv)

Ofertorio *Circumdederunt me* (5vv)

*Sanctus-Benedictus* de la misa *Mille regretz* (4vv)

*Agnus Dei* de la misa *Mille regretz* (4vv)

Comunión *Lamentabatur Jacob* (5vv)

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

Cristina Bayón, Mónica Aguilar, Rocío de Frutos, sopranos  
Reyes González, Gabriel Díaz, altos  
Emilio Gil, Israel Moreno, Francisco Fernández, tenores  
Gonzalo González, Jaime Ramos, bajos

## Alonso Salas

Tanto el humanista Mosquera de Figueroa como también el más destacado de los teóricos del Renacimiento español Fray Juan Bermudo consideraron que el estilo de Morales como internacional. Este último en su celebre *Declaración de los instrumentos musicales* (Osuna, 1555) tenía a Morales “por compositor extranjero, porque si bien su música tenía el encanto y la sonoridad de la música española, no le faltaba al mismo tiempo nada de la profundidad, la perfección técnica y el artificio de la música extranjera”. Esta aseveración viene corroborada por los estudios realizados desde hace algunas décadas por los insignes musicólogos Higinio Anglés y Robert Stevenson, que profundizaron y difundieron, en una labor ímproba, la polifonía de Morales.

Tanto Anglés como Stevenson señalaron, como ya hiciera Bermudo, que la maestría y el dominio técnico de la trama contrapuntística genuinamente neerlandesa fue aprendida por Morales en su juventud durante el magisterio de Francisco de Peñalosa, gran conocedor de la polifonía y técnica compositiva flamenca; Peñalosa ejerció como cantor de la capilla del rey Fernando y fue nombrado por éste maestro de capilla del infante Don Fernando de Aragón, hermano de Carlos V. Hay que destacar, además, las influencias ejercidas en Morales por Josquin y Nicolas Gombert, maestro

de capilla musical de Carlos V, quién estuvo en Sevilla interviniendo en los desposorios del emperador con Isabel de Portugal. “El encanto y la sonoridad de la música española” Morales lo aprendería de su otro maestro, Fernández de Castilleja, que ejerció su magisterio en la capilla de la Catedral de Sevilla desde 1514 y que cultivó un estilo típicamente español. El estilo de Morales será por consiguiente una síntesis de la técnica compositiva neerlandesa y la sobriedad y moderación en los recursos musicales, características de la tradición española, que obligan a que esta insuperable técnica esté orientada siempre al servicio del lirismo y de la expresión musical.

Cristóbal de Morales fue cantor de la catedral de Sevilla, maestro de capilla en Avila y Plasencia (1526-1531), cantor de la capilla pontificia (1535-1545), maestro de capilla de la catedral de Toledo (1545-1547); entre los años 1545 y 1551 estuvo al servicio del duque de Arcos en Sevilla y Marchena y pasó sus últimos años en Málaga como maestro de capilla (1551-1553). Ser cantor de la capilla pontificia le permitió estar en contacto con los grandes compositores de su tiempo -tuvo como compañeros a Constanzo Festa y Jacob Arcadelt entre otros-, y adquirir una técnica depurada y magistral. Su reputación como compositor se incrementaría al serle encargadas dos obras para cele-

brar importantes acontecimientos, la primera, *Jubilate Deo omnis terra*, la paz entre Carlos V y Francisco I, en Niza el año 1538, y la segunda obra, *Gaude et laetere Ferrarensis civitas*, destinada a conmemorar la subida al cardenalato de Hipólito d’Este, hijo de del duque Alfonso I de Ferrara y de Lucrecia Borja.

Se conservan de él unas 23 misas, cerca de 100 motetes e himnos, un *Officium defunctorum*, un ciclo completo de *Magnificats*, dos *Missarum Liber* (1544), *Motetes* y *Lamentaciones* (1564), entre las que sobresale *Lamentabatur Jacob*. La obra de Morales fue tan ampliamente conocida en su época que el mismo año de su muerte el poliédrico Rabelais, autor de la epopeya de Gargantúa y Pantagruel, describió un jardín idílico, *el giardino segreto* renacentista, sede de la “evasión ociosa y privilegiada”, que figuraba alegóricamente la delicadeza y sensibilidad artística junto los altos ideales de la equilibrada armonía y belleza formal, en el cual *oía a Morales y a otros músicos cantar dulcemente*.

En el Renacimiento, era costumbre habitual que los compositores se basaran en canciones profanas para componer obras destinadas al culto religioso. De las 23 misas que Morales escribió, seis lo son sobre canciones profanas, muy conocidas en la época, tres sobre canciones españolas

(*Decidle al caballero, Tristezas e matan y la Caça*) y otras tres sobre canciones no españolas —dos sobre *L'homme armé* y la otra sobre *Mille regretz*). Morales se sirvió de la chanson *Mille regretz*, de Josquin, para escribir la presente misa. Se trata de una melodía muy conocida en España y preferida del emperador Carlos V. Es difícil señalar si Morales pudo escribirla hacia 1536, cuando Carlos V visitó Roma, o bien después de la paz de Niza. Se trata, pues, de una misa parodia, y fueron también varios compositores del siglo XVI que se sirvieron de la chanson de Josquin para escribir misas.

La influencia del estilo de Josquin - síntesis de la técnica depurada del complejo contrapunto neerlandés y de la sencillez y fresca italiana-, se hizo sentir en la práctica totalidad de los compositores del siglo XVI. Muchas de sus obras fueron empleadas como modelos paradigmáticos para crear composiciones nuevas, bien vocales o elaboradas como glosas para un instrumento. En la práctica instrumental los vihuelistas españoles no se pudieron sustraer del influjo de Josquin. Fuenllana imprime en cifra para vihuela

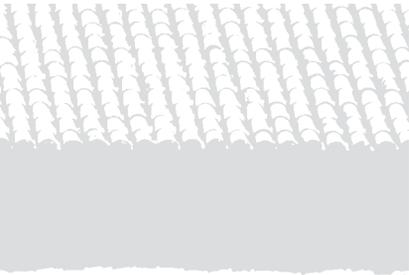
la el Benedictus a tres voces de la presente misa de Morales. Luys de Narváez, en su *El Delphin...* (Valladolid, 1538), ya titulada esta pieza como la “canción del Emperador”, y glosa para vihuela la chanson “del cuarto tono de Josquin”.

Esta canción está armonizada en el modo deuterus, sin transportar. Se trata de una armonización sencilla y transparente, sin complicaciones, donde la melodía cantada por la voz primera es la más importante. Aunque Morales utiliza puntos de imitación, es el estilo homorrítmico el que básicamente predomina en toda la misa. En los compases centrales las voces tienden a emparejarse de dos en dos expresando de esta manera el intenso contraste con una estructura densa a seis voces, que en ningún momento se hace pastosa sino, por el contrario, muestra en su desarrollo la claridad de las líneas melódicas, acusando de esta manera en su talante personal la influencia del estilo de Josquin.

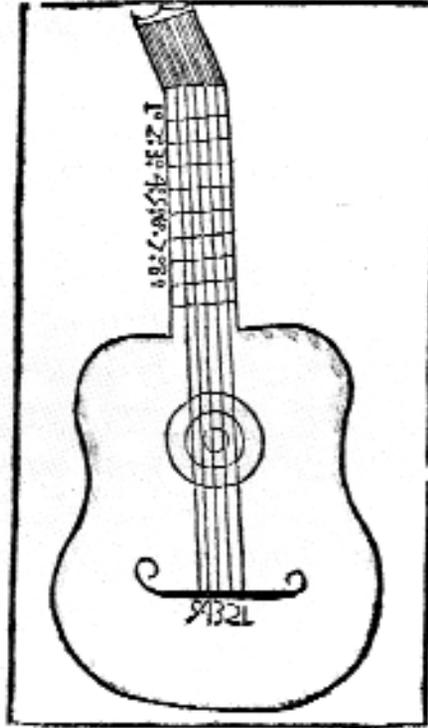
#### LOS INTÉRPRETES

Véase el concierto del día 3 de diciembre.





Adviertase , que al formar los puntos en la guitarra, se han de pisar las cuerdas con las puntas de los dedos, poniendo la mano arqueada, yno se ha de pisar en los trastes.



LVZ,

El tratado *Luz y Norte musical* (Madrid, 1677) de Lucas Luis de Ribayaz incluye diversos sones y pasacalles para guitarra.

DOMINGO 4

20.30 H.

# mancha real

Iglesia Parroquial de San Juan Evangelista

Conjunto Fabordón

## Música renacentista y barroca para cuerda pulsada

P  
R  
O  
G  
R  
A  
M  
A

PRIMERA PARTE: RENACIMIENTO

**Cancionero Musical de Palacio**  
*"Y ardet, coraçon"*

**Cancionero de Uppsala**  
*"Con qué la lavaré"*

**Enríquez de Valderrábano (1500-1557)**  
*"Assiste parata" de Gombert*  
*"Et in spiritum sanctum" de Morales*

**Diego Ortiz (1510?-1570?)**  
*Recercada seconda sopra "O felici occhi miei"*  
*Recercada quarta sopra "La Spagna"*

**Adrian Willaert (ca. 1490-1562)**  
*Ricercar*

**Anónimo**  
*Une Jeune Fillete*

**Claude Gervaise (ca. 1557)**  
*Pavana y Gallarda "Est-il conclud"*

SEGUNDA PARTE: BARROCO

**Gaspar Sanz (ca. 1640-1710)**  
*Españoleta*  
*Danza de las hachas*  
*Folias*  
*Rugero*  
*Canarios*

**Girolamo Kapsberger (?- 1651)**  
*Villan di Spagna*  
*Bergamasca*  
*Canarios*

C O M P O N E N T E S

Juanjo Monroy, laúd renacentista y guitarra barroca.  
Mabel Ruiz, vihuela y tiorba

## Juanjo Monroy

El laúd renacentista, evolución del laúd medieval, fue el instrumento preferido de los compositores del siglo XVI y se utilizó tanto para tocar en solo como para acompañar canciones y danzas y en formaciones instrumentales junto a otros laúdes, claves, violas de gamba, flautas, harpas, etc. La vihuela fue el instrumento que sustituyó en nuestro país al laúd europeo, compartiendo con él afinación, número de órdenes y por supuesto repertorio.

Del escaso repertorio para vihuela que nos ha llegado, la única publicación que se ocupa de los dúos para este instrumento es la *Silva de Sirenas* compuesta por Enriquez de Vaderrábano y publicada en año 1547. Sin embargo, resulta curioso que dentro de esta escasez encontremos la utilización de vihuelas afinadas con diferente diapasón, además del unísono común. Por tanto, y para comprender mejor el panorama musical del siglo XVI, es necesario recurrir a una práctica muy común en esta época como es la transcripción a este instrumento de otras obras que en principio no han sido compuestas para él. De hecho la mayoría del repertorio que se conserva tanto para la vihuela como para el laúd son intabulaciones de música vocal polifónica. Esta práctica la encontramos en la mayoría de los instrumentos que se utilizaron en la época, especialmente en aquel que rivalizó con el laúd en las preferencias musicales del momento: la viola de arco, hoy comúnmente conocida como viola da gamba. Para este instrumento compuso Diego Ortiz su famoso *Tratado de Glosas* (1553) en el que siguiendo el uso antes comentado encontramos diversas variaciones sobre los temas de la música vocal e instrumental más representativos de este periodo.

Las tres piezas con las que cerramos la primera parte son transcripciones de obras instrumentales o vocales para tres, cuatro o cinco voces del S. XVI. Son arreglos para dos laúdes, pero en el más puro estilo de la época, ya que muchos de los dúos de laúd originales son transcripciones de canciones, madrigales, misas, motetes, fantasías.

En el Ricercar de Willaert podemos apreciar la estructura claramente contrapuntística de estilo franco-flamenco; "La jeune fillete" es uno de los grandes temas del renacimiento, que encontramos tanto en el repertorio de laúd y tiorba como en el de clave, canciones y airs de cour; villancicos e incluso misas.

Terminamos esta primera parte con una muestra de música de danza, una de las funciones más solicitadas a los laudistas en todas las cortes europeas. La pavana tiene un carácter majestuoso que contrasta con el allegro temario de la gallarda.

La guitarra Barroca, que en su tiempo era conocida generalmente con el nombre de *guitarra española*, comenzó su andadura probablemente a mediados del XVI, y mantuvo su vigencia hasta bien entrado el siglo XVIII. Dependiendo del gusto personal de cada autor; del país y del período en el que nos ubiquemos, su afinación puede ser reentrante (la nota más grave no está en las cuerdas extremas), lo que le da un carácter idiomático propio, siendo además su principal signo de identidad, haciéndola tan peculiar y diferente a los demás instrumentos de cuerda pulsada, y la aleja tanto de la que actualmente llamamos "guitarra clásica".

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

Pese a su nombre de "española", este instrumento gozó de una amplia difusión, además de en España, en Francia e Italia principalmente, lugares donde encontramos un vasto repertorio escrito específicamente para él. Un claro exponente de esto lo encontramos en **Gaspar Sanz**, que publica su método de guitarra en 1674, y que tendrá numerosas reediciones.

Sanz, quien quizás sea en la actualidad el guitarrista de este período más interpretado, nos muestra las formas más típicas del repertorio que antes mencionábamos, y nos introduce en un mundo en el que la guitarra con todos sus recursos técnicos plenamente desarrollados ya posee un lenguaje propio. Las obras de Sanz son originales para guitarra a solo pero la presencia de instrumentos de continuo (en este caso la tiorba) está justificada por la carencia de registros graves en la guitarra barroca y era práctica habitual en la época. Con **Kapsberger** tenemos el caso opuesto: las obras son originales para tiorba y la guitarra barroca añade los elementos armónicos y rítmicos.

### LOS INTÉRPRETES

El **Conjunto Fabordón** nace en el año 2000 con la intención por parte de los laudistas Mabel Ruiz y Juanjo Monroy de recuperar y difundir el vasto repertorio europeo para instrumentos de cuerda pulsada de los siglos XVI al XVIII. Desde entonces el dúo ha desarrollado una amplia actividad concertística y de investigación. Dentro de este último campo han llevado a cabo enriquecedoras colaboraciones con el Coro Ziryab, en las que han rescatado música religiosa de los SS. XVII y XVIII de la Catedral de Córdoba, y con el Ensemble Ad Libitum, con el que han profundizado en el repertorio polifónico español del Siglo de Oro.

Su repertorio instrumental incluye dúos originales para Laúd renacentista, Tiorba, Guitarra Barroca y Vihuela, así como transcripciones y arreglos de piezas vocales e instrumentales del Renacimiento y Barroco procedentes de España, Inglaterra, Francia e Italia y sus más destacados compositores que tan bella música nos han legado. En el año 2002 amplía su repertorio a la música vocal, completando así su programa con obras para voz e instrumentos de cuerda pulsada del mismo periodo. Para ello se unen a la formación los tenores José Manuel López-Monreal y Juan Alonso. Desde el año 2004 colaboran regularmente con la orquesta barroca: "La Dispersione".

LUNES 5, LA GUARDIA

20.30 H.

MARTES 6, SABIOTE

# la guardia y sabiote

Convento de S. Domingo e I. Parroquial de S. Pedro

Coro Ziryab

Javier Saéñz-López, director

## Villancicos españoles del siglo XVI

A

**Francisco Guerrero** (1528-1599)

*Niño Dios d'amor herido* (4w)

*O qué nueva!* (5w)

*Virgen Sancta* (5w)

*Oyd, oyd una cosa* (5w)

*La tierra s'está gozando* (5w)

*Pastores, si nos queréis* (5w)

*A un niño llorando* (5w)

*Los Reyes siguen la'strella* (4w)

M

A

R

G

O

R

P

**Mateo Flecha "el viejo"** (1481?-1553?)

*Ensalada "La negrina", fragmento* (4w)

*Ensalada "La bomba", fragmento* (4w)

**Cancionero de Uppsala**

*Riu, riu, chiu*

*Verbum caro factum est*

*Dadme albricias, hijos d'Eva*

*Qué bonito niño chiquito*

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

Auxiliadora Belmonte, Carmen Blanco, Loli Casco, Elena Castillo, Fátima Muñoz - Piedad Rodríguez, Lucía Ruiz, Inmaculada Sánchez, sopranos - Nuria Álvarez, Cristina Avilés, Ana Lorenzo, Patro Ordóñez, Carmen M<sup>a</sup> Ruiz, altos - Andrés Cosano, Alfonso Oscar Fernández, Germán Domínguez, Gonzalo J. Herreros - Daniel Moreno, Juan Sebastián Schreiber, tenores  
Jesús María Cosano, Jaime de Dios, Javier Gómez, Manolo Montesinos - Pascual Moreno, José Santofimía, bajos  
Javier Saéñz-López, director

## LOS INTÉRPRETES

El **Coro Ziriyab** nace en 1993 por iniciativa de Javier Sáenz-López Buñuel, siendo su Director Titular durante más de diez años. En la temporada 2004-2005 asume este cargo el violinista Eugeni Syrkin. Sáenz-López vuelve a ocupar la Dirección artística en 2005.

Ha ofrecido conciertos en los principales escenarios de Andalucía, así como en otras comunidades autónomas; participando en importantes festivales y otros eventos musicales como el Festival Internacional de la Guitarra de Córdoba, Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, Festival de Música Antigua de Córdoba, Ciclo de Música Contemporánea de Sevilla, Festival Lírico de Montilla, Festival del Atlántico de Huelva, Circuito andaluz de Música, I Jornadas sobre el Patrimonio musical de Córdoba, Conciertos Extraordinarios sinfónico-corales en la Mezquita-Catedral, Ciclo de Música de Cámara en el Palacio de Viana, Jueves Musicales en la Magdalena, Temporada de abono de la Orquesta de Córdoba, etc.

Además de por sus directores titulares, el Coro Ziriyab ha sido dirigido por Luis Remartínez, Leo Brouwer y Gloria Isabel Ramos, entre otros maestros. Ha trabajado con importantes

compositores como Ariel Ramírez, Luis Bacalov, Leo Brouwer; Jose M. Sánchez-Verdú, Roque Baños, Juan de Dios García Aguilera o Luis Bedmar, estrenando obras de algunos de ellos. Es muy significativa la labor que el Coro Ziriyab ha desarrollado en la recuperación del patrimonio musical cordobés, ofreciendo importantes conciertos y recuperando grandes obras de los siglos XVII y XVIII.

Además de sus colaboraciones habituales con la Orquesta de Córdoba, ha trabajado con la Orquesta Volgaart, el Ensemble Fabordón, el coreógrafo Javier Latorre, etc. Ha grabado la banda sonora del cortometraje "Fray Juan de la Cruz" de Miguel A. Entrenas con música de Javier Sáenz-López. Muchos de sus conciertos han sido retransmitidos por Radio Clásica de RNE así como por Canal Sur y otros canales de Televisión.

### **Javier Sáenz-López Buñuel, director.**

Nace en Madrid en 1965. Estudia en los conservatorios de Córdoba, Granada y Sevilla. Ha sido director titular del Real Centro Filarmónico Eduardo Lucena, Coro de Ópera Cajasur y Coro Ziriyab, habiendo sido invitado para dirigir diversas orquestas de cámara. Ha ofrecido conciertos dentro del Festival Internacional de la Guitarra de Córdoba, Festival de Música Antigua de

Úbeda y Baeza, Festival de Música Antigua de Córdoba, Ciclo de Música Contemporánea de Sevilla, etc. Como maestro de coro ha participado en numerosas producciones líricas del Teatro de la Maestranza de Sevilla, Teatro Villamarta de Jerez, Gran Teatro de Córdoba, y en conciertos sinfónico-corales con la Orquesta de Córdoba.

En su compromiso por la música contemporánea ha ofrecido primeras audiciones (Estrenos absolutos, en España o en Andalucía) de importantes compositores actuales: Luis Bacalov, Leo Brouwer, Ariel Ramírez, Jose M. Sánchez-Verdú, Roque Baños, Paco Peña, Juan de Dios García o Luis Bedmar, entre otros. Durante años y en colaboración con los maestros Leo Brouwer y Luis Bedmar ha trabajado en la recuperación del patrimonio musical cordobés.

Como compositor ha escrito la música para la obra teatral "San Juan de la Cruz" del grupo de teatro Trápala, así como la banda sonora del cortometraje que Miguel A. Entrenas ha dirigido sobre el poeta. También ha compuesto diversas obras para guitarra, piano, canciones, música de cámara, obras corales, etc. Su labor docente como profesor de coro la realiza en el Conservatorio Profesional de Música de Córdoba.

MIÉRCOLES 30, ÚBEDA

11.30 H.

JUEVES 1, BAEZA

# úbeda y baeza

Syntagma Musicum en Danza

Francisco Javier Gordillo, director. Javier Marín López y Virginia Sánchez López, presentadores

## A danzar con el Renacimiento. Concierto didáctico

**BLOQUE I. La danza renacentista a través del tratado**  
*Orchésographie* (1588) de Thoinot Arbeau

**Thoinot Arbeau**

Tres branles: *Doble, Simple* y *Branle de Chapagne coupé*  
(*Branle de Campaña cortado*) titulado *Pinagay*.

**Thoinot Arbeau**

*Branle des Lavandières* (*Branle de las Lavanderas*)

**Thoinot Arbeau**

*Branle de Chandelier* o *de la Touche* (*Brande del Candelero* o *de la Antorcha*).

**Anónimo (s. XV)**

*Vieja Allemanda*

**Thoinot Arbeau**

*Pavana Belle qui tiens ma vie* (*Bella que tienes mi vida*).

**BLOQUE II. La danza renacentista a través de tratado**  
*The English Dancing Master* (1651) de John Playford

**John Playford**

Contradanza *Gathering peascods* (*Recolectando guisantes*)

**John Playford**

Contradanza *Jenny pluck pears* (*Jenny recoge peras*)

**John Playford**

Contradanza *Sellenger's Round* (o *el Principio del mundo*)

**BLOQUE III. La danza renacentista en el siglo XX**

**H. Urabl (música) y M. Wey (coreografía)**

*Lady Marian*

“*Les Cordelles*”, popular de Provenza (música)

y Francisco Javier Gordillo (coreografía)

Danza participativa a la manera renacentista

## COMPONENTES

Benita Isabel Campos Alcázar - Francisco Javier Carrasco Díaz - Gema García Huertas  
Zahara Gordillo Campos - José López Hinojosa - Paquita Moya Medina - Antonia Mulero de la Torre  
Miguel Ángel Orta Carrasco - Carmen Palomino García - Alberto Trujillo Teruel  
Rafael Zayas Muñoz-Cobos - Francisco Javier Gordillo García, dirección

## VESTUARIO

Elaborado a partir de cuadros y retratos de la época, como - *Vestido de la reina Isabel de Portugal* (1535) de Tiziano,  
*El sastre* (1571) de Giovanni Battista Morón, - *Alejandro Farnesio* (1550) de Sánchez Coello  
y de los libros - *Breve historia del traje y la moda* de James Laver (Ensayos Arte Cátedra)  
e *Historia del vestido* de Albert Racinet (Editorial Libsa).

## Francisco Javier Gordillo

### A DANZAR CON EL RENACIMIENTO

La danza y el baile jugaban un papel fundamental en la sociedad renacentista y no sólo constituía —como en la actualidad— un entretenimiento o diversión sino también una vía de ascenso social y un punto de encuentro de hombres y mujeres en aquella época. Es precisamente a partir del siglo XV cuando se dispone de un mayor número de detalles acerca de la música y la vestimenta que acompañaban las danzas. A lo largo de este concierto didáctico ejemplificaremos algunas de las danzas más representativas de esta época a partir dos importantes tratados de danza redactados por Thoinot Arbeau y John Playford.

El primer bloque del concierto incluye diferentes danzas renacentistas tal y como nos han sido transmitidas por **Thoinot Arbeau**. En realidad, este nombre es el acrónimo de Jehan Tabourot (1520-1595), un sacerdote y escritor nacido en la ciudad de Dijon (Francia). Gracias a su trabajo podemos conocer de forma precisa cómo eran los bailes más populares de la corte francesa que se extendieron por toda Europa. Aparte de otros libros, nos legó una importante obra, *Orchésographie* (*Orquesografía*), un tratado sobre danzas en forma de diálogo entre el maestro Arbeau y su discípulo Capriol. A través de la *Orquesografía* todos pueden fácilmente adquirir las destrezas necesarias para practicar el honorable oficio de la danza. Se conocen tres ediciones de este tratado, todas ellas en la ciudad de Lengres, la primera en 1588. Además de las partituras con la música y de las

instrucciones detalladas sobre los pasos y evoluciones, este tratado incluye un gran número de dibujos que ilustraban los movimientos para bailar las danzas. Por ello, el tratado de Arbeau es la mejor fuente para la danza renacentista, siendo un referente tanto para musicólogos como para interesados en las danzas del siglo XVI.

El concierto didáctico comenzará con tres bailes llamados **branles** interpretados consecutivamente: **Doble, Simple y Branle de Champagne coupé (Branle de Campaña cortado)** titulado **“Pinagay”**. Los branles eran danzas circulares, no necesariamente de parejas, que giraban hacia la izquierda. Ya se danzaban en el Medioevo acompañados frecuentemente por el canto. Son danzas de pasos que combinan los pasos simples con los dobles, dados lateralmente con los bailarines de cara al centro del círculo. Existe la creencia de que los branles más antiguos se bailaban en rituales para provocar la lluvia o la fertilidad. Los branles abrían los bailes de la nobleza en el siguiente orden: primero los doubles (dobles) después los simples, luego los ‘gay’ (alegres) y finalmente los de Champagne, con una mayor variedad de pasos interrumpiendo la secuencia de dobles y simples de los anteriores según la melodía, por lo que se llamaban ‘coupes’ (cortados).

El branle **“Des Lavandieres” (Las lavanderas)** incluye elementos gestuales o mímicos por parte de los danzantes. Toma su nombre por la imitación que las parejas hacen de los gestos de las lavanderas cuando hacían su faena a orillas del río Sena en París. Es

por esto que se golpean las manos para reproducir el sonido causado por las tablas de lavar y se elevan los brazos para simular el aireado de la ropa.

El branle **“De Chandelier” (El candelero)** tiene los mismo pasos que la Allemanda, en compás binario moderado. El caballero que comienza el baile toma un candelabro con una vela encendida o una antorcha —de ahí su nombre— y camina por el salón buscando una dama con quien bailar. Elegida ésta bailan juntos hasta que el caballero se despide ella con una reverencia. La dama entonces toma el candelabro y repite la escena hasta elegir a un caballero con el que compartirá el baile, y éste hará lo mismo, y así participarán todos del baile. Este branle era muy frecuente en la Corte de Felipe el Bueno, duque de Borgoña. En esta ocasión, se realizará una recreación de este branle a partir de la descripción de Arbeau.

La **vieja Allemanda** es una danza de parejas procesional de cierta gravedad con dos secciones: una primera sección de avance que consiste en cuatro pasos de Allemanda (tres pasos y un salto en el sitio o “*ped en l’air*”) y una segunda sección que incluye un giro de la pareja en círculo, con una combinación de dos pasos simples y un doble como en la “Pavana”. Es una de las danzas más antiguas, de origen germano, como queda patente en su nombre.

La **pavana “Belle que tiens ma vie”** es, posiblemente, la danza más solemne, majestuosa y procesional de este periodo: la bailaban los nobles

con capa y espada y las damas con largas colas en sus vestidos. En palabras de Arbeau, los caballeros “ataviados con vuestras vestiduras largas caminando decorosamente con estudiada gravedad y la joven con porte casto y los ojos bajos, observando a veces a la concurrencia con modestia virginal”. Se discute el origen etimológico de la palabra pavana. Para unos italiano, procedente de la ciudad de Padua, derivó en paduana y padovani y para otros procedente del español “pavone”, por el que se puede establecer un parecido entre la desplegada cola del pavo real y el elegante movimiento de las damas que en esta danza dejaban sueltas sus largas vestimentas. Originariamente esta pavana comprendía dos avances y dos retrocesos de las filas de bailarines procesionando en parejas una tras otra con la secuencia de pasos dos simples y un doble. En esta ocasión se ofrecerá una variación introduciendo pasos de pavana laterales.

Un segundo bloque presenta tres danzas recopiladas por el músico inglés **John Playford (1623-1686)**. Playford regentó la que durante mucho tiempo fue la única una tienda de música en Londres, donde ponía a disposición del público métodos instrumentales, cancioneros, tratados pedagógicos y obras de compositores como Simpson, Locke y Purcell, entre otros. Es sin duda, la primera edición de *The English Dancing Master* (1651) la que ha permitido que podamos bailar hoy en día las llamadas “countrydances” (contradanzas) o danzas campestres que se bailaban desde cien años antes. Casi todas eran danzas de carácter social, de parejas, con diferentes formaciones. En

sucesivas ediciones, dieciocho en total, el tratado de danza de Playford incluía descripciones de nada menos que 535 danzas.

La primera de las contradanzas que escucharemos se titula **“Gathering Peascods” (Recolectando guisantes)** es un claro ejemplo del estilo de las contradanzas inglesas de carácter popular, como se desprende de su propio nombre. En ella, el corro de danzantes gira a izquierda y derecha para posteriormente los caballeros formar un círculo concéntrico interior; esta acción es repetida por las damas. En otra sección de la danza, caballeros y damas por separado se adentran dando una palmada en el centro.

**“Jenny pluck pears” (Jenny recoge peras)** es un ejemplo más del carácter campesino de las contradanzas. Playford describe esta danza en la primera edición de su tratado como una danza en círculo para seis personas, tres parejas y utiliza una simbología para indicar la posición de los caballeros y las damas, con una media luna y un círculo con un punto en el centro respectivamente. De carácter alegre, se distinguen en esta danza dos secciones: en la primera los caballeros llevan sucesivamente a las damas al centro con una reverencia para luego, en la segunda, danzar a su alrededor. Este movimiento se repite después por las damas de forma idéntica.

Frente a las danzas anteriores, **“Selling Round” (o el Principio del mundo)** aparece por primera vez en la última página de dan-

zas de la tercera edición del volumen Playford. Es una danza de parejas en corro, combinando el estribillo con una gran variedad de figuras entre las parejas: con las manos, cruces de hombros, haciendo ochos, etc. En el estribillo se realizan unos de los pasos básicos en la melodía de Playford como es el “Set and tourn single”, una especie de saludo entre las parejas dando un paso simple a derecha y a izquierda y posterior alejamiento dando una vuelta de 360° para continuar con las figuras. En esta ocasión bailaremos una versión recogida en 1670 en la cuarta edición con unas figuras añadidas por Cecil Sharp en 1915.

El tercer y último bloque de este concierto recoge dos danzas renacentistas recreadas en el siglo XX. La primera de ellas, **“Lady Marian”**, es una danza de autor (H. Urabi). Su nombre hace referencia a la mujer amada del más popular y legendario héroe de los bosques de Sherwood: Robin Hood. En la coreografía realizada por M. Wey hay una figura original y poco frecuente que consiste en que los bailarines en corro y sin soltarse las manos le dan la vuelta a éste y se colocan de cara al público y de espaldas al centro. Además, el uso de palmadas en un momento acompañando rítmicamente a la melodía, hace que en esta danza pueda participar todo el público sumándose a las palmadas.

Finalmente, a partir de la música popular de **“Les cordelles”**, una danza de cintas que se enrollan dibujando trenzas en un palo y que se baila en la actualidad en la Provenza francesa, Francisco Javier Gordillo ha introdu-

cido unos pasos y evoluciones que vienen recogidos en las danzas anteriores y que pueden ser bailados fácilmente por el propio público a la manera renacentista.

## LOS INTÉRPRETES

**Syntagma Musicum en Danza** nace en 2004 como prolongación de un grupo instrumental de música antigua - medieval y renacentista- Syntagma musicum, que siente la necesidad de profundizar en este período histórico interpretando las obras de esta época no sólo musicalmente sino también mediante el movimiento, ya que gran parte de las obras de esos períodos fueron creadas para ser danzadas.

El grupo surge como consecuencia de actividades y conciertos en castillos y palacios medievales y renacentistas desarrollada por el ensemble Syntagma musicum, donde se empiezan a insertar algunas danzas para ilustrar y destacar la importancia de las danzas durante el período. El grupo surgió a raíz partir del Taller de Danza Histórica del Renacimiento impartido por Francisco Javier Gordillo en la Universidad Popular "Baltasar Berlanga" del Exmo. Ayuntamiento de Úbeda (2004) y de su posterior colaboración en las Primeras y Segundas Fiestas del Renacimiento celebradas en esta ciudad para conmemorar la inclusión de Úbeda y Baeza como ciudades patrimonio de la humanidad. Desde ese momento se han incorporado nuevos miembros que nos permiten ofrecer una mayor muestra del magnífico repertorio de danzas que animaban las cortes europeas en el Renacimiento.

**Francisco Javier Gordillo García** trabaja como maestro especialista de música. Ejerce la docencia de esta espe-

cialidad desde 1977 en los diferentes niveles de la antigua EGB y de los actuales cursos de Infantil y Primaria. Tiene una amplia formación pedagógico-musical y un gran conocimiento de las principales metodologías (Orff-Schuhwerk, Kodaly, Willems) y tendencias actuales de la educación musical (rítmica, creación vocal, audición, construcción de instrumentos, danzas, etc.). Ha recibido cursos sobre Danzas Históricas del Medievo y Renacimiento de profesorado de reconocido prestigio internacional como Verena Maschat, Peggy Dixon, Carlos Blanco y Margarida Pinto do Amaral, entre otros. Colabora con distintos CEPs de Andalucía impartiendo como ponente cursos sobre pedagogía musical y asesorando a grupos de formación relacionados con educación musical y su metodología. En el año 2004 y en el 2005 ha sido ponente de los Talleres de Danza del Renacimiento organizados por la Escuela Municipal de Música de la Universidad Popular "Baltasar Berlanga" de Úbeda. Ambos finalizaron con una muestra-exhibición de danzas de las Cortes Europeas en el Renacimiento coincidiendo con la conmemoración de la declaración de Patrimonio de la Humanidad de Úbeda y Baeza. Como intérprete, ha sido miembro de agrupaciones instrumentales de música antigua como Ajabeba, Aulos y actualmente dirige y forma parte de los grupos Syntagma Musicum (ensemble instrumental y vocal) y Syntagma Musicum en Danza (grupo de danza).

**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 cuarta edición, y que en anteriores temporadas estuvieron dedicados a "Música y Literatura en el Renacimiento", "El Cancionero Musical de Góngora" y "Los ministriles en el siglo XVI"; 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).

**Virginia Sánchez López** es Licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada. En la actualidad es Profesora del Área de Didáctica de la Expresión Musical, en el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Jaén. Ha realizado diversos cursos de formación relacionados con la musicología, la didáctica de la música y la práctica musical. Desde el año 2001, coordina el Coro Universitario de Jaén junto a otras profesoras de su misma área. Ha participado como ponente en diferentes cursos organizados por la Universidad de Jaén, la Universidad Abierta y el Centro de Profesorado, entre los que destacan: *Procesos de Enseñanza y Aprendizaje de la Audición Musical (Nivel II)* (2001), *el Curso de Especialización en Pedagogía Terapéutica para funcionarios del cuerpo de maestros* (2001), *El Coro Escolar: técnicas y estrategias para el trabajo en la educación primaria* (2003) y *Grandes manifestaciones musicales a lo largo de la historia* (2003 y 2004). Actualmente realiza su tesis doctoral sobre la música en la prensa jiennense del siglo XIX.

"De Andalucía al Nuevo Mundo. La Música en Hispanoamérica  
(Siglos XVI - XVIII)"

Universidad Internacional de Andalucía  
Sede "Antonio Machado" de Baeza

La enorme importancia y riqueza de la historia musical hispanoamericana no ha sido todavía suficientemente estudiada y valorada, y no ha conseguido todavía tener un reconocimiento adecuado en las historias de la música generales. Durante los siglos XVI al XVIII, el tráfico marítimo entre la España peninsular y sus colonias de América era canalizado a través de los puertos andaluces (primero Sevilla y después Cádiz). Este hecho propició que, en el terreno musical, Andalucía jugara un papel esencial como centro emisor y receptor de músicos, partituras, libros e instrumentos musicales. Las aportaciones de investigadores procedentes de ambos lados del Atlántico son imprescindibles para conocer las complejas relaciones musicales entre España e Hispanoamérica durante la época colonial (1492-1898). Las enormes dificultades existentes actualmente para acceder a la bibliografía y discografía específicas sobre música colonial hispanoamericana hacen que resulte muy oportuno organizar un curso como el que ahora se presenta, en el que los alumnos tendrán ocasión de escuchar y dialogar con reconocidos especialistas internacionales en la materia, y de acceder a materiales didácticos muy difíciles de conseguir en España.

El curso se propone dar una visión general sobre algunos importantes aspectos de la realidad musical latinoamericana de la época colonial, poniendo especial énfasis en las relaciones musicales que existieron en esa etapa entre Hispanoamérica y la España peninsular (y particularmente Andalucía). Las ponencias del curso abordarán tanto cuestiones generales como casos concretos referidos a diferentes zonas de Hispanoamérica (México, Cuba, Colombia, Perú y Bolivia, entre otras). Se prestará particular atención a los siguientes temas:

- Tratamiento de la música hispanoamericana en la historiografía.
- Fuentes para el estudio de la música hispanoamericana de la época colonial.
- Migraciones de músicos desde Andalucía al Nuevo Mundo
- Proyección en América del modelo musical catedralicio y de otros modelos institucionales españoles relacionados con la música.
- Circulación, pervivencia y transformación de repertorios y tradiciones musicales.
- Organología musical.
- Papel de la música en el entramado socio-político de la América colonial.
- Problemas de interpretación práctica de la música hispanoamericana de la época colonial.



## O B J E T I V O S

- Analizar la historiografía sobre música hispanoamericana en el marco de la historiografía occidental.
- Proporcionar a los alumnos criterios y herramientas metodológicas para trabajar con fuentes sobre música hispanoamericana de los siglos XVI-XVIII.
- Estudiar los movimientos de música, músicos e instrumentos musicales entre España e Hispanoamérica y el papel desempeñado por Andalucía en ese proceso.
- Analizar comparativamente el marco institucional de la música en España e Hispanoamérica.
- Debatir los problemas de interpretación práctica de la música hispanoamericana de la época colonial.

## P R O F E S O R A D O

- Egberto Bermúdez, Universidad Nacional de Colombia
- Victoria Eli, Universidad Complutense de Madrid
- Javier Marín López, I.E.S. Hnos. Medina Rivilla de Bailén, Jaén
- Luis Antonio González Martín, Institución “Milà i Fontanals” (C.S.I.C.), Barcelona
- Albert Recasens, musicólogo
- José Vázquez, Director de coro
- Rodrigo Checa Jódar (coodirector), Conservatorio Profesional de Música de Córdoba
- María Gembero Ustároz (coodirectora), Universidad de Granada

# CONCIERTOS

úbeda - SÁBADO 26 - 20.30 H. Orquesta Barroca de Sevilla - Gran sinfonía en el siglo XVIII	10€
baeza - MIÉRCOLES 7 - 20.30 H. La Grande Chapelle - De Andalucía al Nuevo Mundo: el oficio de difuntos en la Catedral de México ca. 1700	10€
úbeda - JUEVES 8 - 20.30 H. Los Músicos de su Alteza - La Herencia Napolitana	10€
baeza - VIERNES 9 - 20.30 H. Ensemble Argentó - Compositores andaluces en México en el siglo XVII	10€
úbeda - SÁBADO 10 - 20.30 H. La Grande Chapelle - Andaluces en el Nuevo Mundo	10€
baeza - DOMINGO 11 - 12.30 H. Orpheon Consort - El Imperio Español en los siglos XVI y XVII	10€
villacarrillo - VIERNES 2 - 20.30 H. El Cortesano - Un Cavalieri di Spagna	Entrada Libre
huelma - SÁBADO 3 - 20.30 H. Coro "Juan Navarro Hispalensis" - Polifonía andaluza al more hispano	Entrada Libre
jaén - DOMINGO 4 - 12.00 H. Coro "Juan Navarro Hispalensis" - Música para la Misa de la Inmaculada	Entrada Libre
mancha real - DOMINGO 4 - 20.30 H. Conjunto Fabordón - Música renacentista y barroca para cuerda pulsada	Entrada Libre
la guardia y sabiote - LUNES 5, LA GUARDIA MARTES 6, SABIOTE - 20.30 H. Coro Ziryab - Villancicos españoles del siglo XVI	Entrada Libre
úbeda y baeza - MIÉRCOLES 30, ÚBEDA JUEVES 1, BAEZA - 11.30 H. Syntagma Musicum en Danza - A danzar con el Renacimiento. Concierto didáctico	Entrada Libre
baeza - DEL 7 AL 11 DE DICIEMBRE DE 2005 Curso "De Andalucía al Nuevo Mundo. La Música en Hispanoamérica (Siglos XVI - XVIII)"	

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, La 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

I N F O R M A C I Ó N Y R E S E R V A  
D E E N T R A D A S

**Excmo. Ayuntamiento de Baeza**

Tlf. 953 740 150 - Ext. 313

**Excmo. Ayuntamiento de Úbeda**

Tlf. 953 750 440 - Ext. 187

*[inf@festivalubedaybaeza.org](mailto:inf@festivalubedaybaeza.org)*



# UBEDA RENACIMIENTO

# BAEZA PARA LA HUMANIDAD

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

ORGANIZA



Ayuntamiento de Baeza



Ayuntamiento de Úbeda



UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA

COLABORA



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA



CAJA DE JAÉN