



réseau
européen de musique ancienne
REMA
european early music
network

del 24 de noviembre al 9 de diciembre de 2007

a la sombra del poder

Música Antigua de Úbeda y Baeza

mecenazgo en Andalucía

música y

11^a edición

Festival de

(siglos XVI-XVIII)

2 0 0 7
FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA
VBEDA y BAEZA



Festival miembro de la Red Europea de Música Antigua

© Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza

XI Edición, 2007

© de los textos: sus autores

© de la traducción del texto de Rees: Javier Marín López

© coordinación y edición: Javier Marín López y Virginia Sánchez López

Diseño de portada y contraportada: Víctor R. Yanes Córdoba

Composición e impresión: Publimax Impresores (Baeza)

ISBN: 978-84-690-8357-4

Depósito Legal: J-562-2007

PRESENTACIÓN..... 7

CONCIERTOS

**CICLO I. A LA SOMBRA DEL PODER. MÚSICA Y MECENAZGO EN ANDALUCÍA
(del 24 de noviembre al 9 de diciembre)**

“Salve Regina”: homenaje a Domenico Scarlatti
(Úbeda, 24 de noviembre, Orquesta Barroca de Sevilla)..... 11

De la liturgia romana en el Cádiz de los siglos XVII y XVIII
(Baeza, 25 de noviembre, Coro Barroco de Andalucía)..... 21

“Pagaré mi corazón el mal que mis oxos dieron”: la música de don Luys de Narváez
(Úbeda, 1 de diciembre, El Cortesano)..... 31

Música de cámara en la corte de los Duques de Osuna
(Baeza, 2 de diciembre, Solistas de la Compañía Teatro del Príncipe)..... 39

Música para el Duque de Lerma
(Úbeda, 6 de diciembre, Les Sacqueboutiers de Toulouse y La Caravaggia)..... 49

El Siglo de Oro en el Nuevo Mundo:
Villancicos de Gaspar Fernandes (Oaxaca, México) y Juan de Araujo (La Plata, Bolivia)
(Baeza, 7 de diciembre, Ensemble Elyma)..... 55

Manuel Leitão de Avilés, la Sacra Capilla del Salvador y la Capilla Real de Granada
(Úbeda, 8 de diciembre, A Capella Portuguesa)..... 69

El Cancionerillo de Écija, un manuscrito inédito de la nobleza andaluza
(Baeza, 9 de diciembre, Camerata Iberia)..... 81

**CICLO II. ARS ORGANICA. MÚSICA PARA ÓRGANO
(del 30 de noviembre al 5 de diciembre)**

“...Como un rayo de sol en las tinieblas...”:
Música italiana y española para corneta y órgano
(Baeza, 30 de noviembre, Esteban Landart Ercilla y Francisco Rubio Martínez)..... 93

Francisco Correa de Araujo: antecedentes y consecuentes
(Baeza, 5 de diciembre, Andrés Cea Galán)..... 97

El órgano de la iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés de Baeza, por Andrés Cea Galán....101

CICLO III. LA MÚSICA EN LOS MONUMENTOS DE VANDELVIRA

(del 16 al 25 de noviembre)

Los templos de Andrés de Vandelvira (1505-1575), por Miguel Ruiz Calvente..... 103

Francisco Guerrero: misa para el tiempo de Adviento

(La Guardia, 16 de noviembre, Capilla Vandelvira)..... 105

Music for a while

(Jaén, 17 de noviembre, Intavolatura)..... 109

Polifonía española en tiempos de Vandelvira

(Sabiote, 18 de noviembre, Coro Tomás Luis de Victoria)..... 115

Francisco Guerrero: misa para el tiempo de Adviento

(Villacarrillo, 18 de noviembre, Capilla Vandelvira)..... 121

Music for a while

(Cazorla, 18 de noviembre, Intavolatura)..... 122

Cantando por la senda de Vandelvira

(Huelma, 23 de noviembre, Agrupación Cantoría de Jaén)..... 123

Música para la fiesta de Santa Catalina

(Jaén, 25 de noviembre, Schola Gregoriana Hispana)..... 127

CICLO IV. CONCIERTOS DIDÁCTICOS

(del 3 al 4 de diciembre)

Ecos del templo y de la corte

(Baeza, 3, Úbeda, 4 de diciembre, Coro Cantate Domino y La Danserye)..... 131

CICLO V. PASACALLES

(del 8 al 9 de diciembre)

"Lealtat, o lealtat": música procesional con chirimías en el Renacimiento

(Úbeda y Baeza, 6 de diciembre, La Danserye)..... 137

ACTIVIDADES PARALELAS

Presentación del Disco Compacto "*Delizioso Clavel: música en las catedrales*

de Málaga y Cádiz en el siglo XVIII" (Úbeda, 24 de noviembre)..... 139

Curso "*A la sombra del poder: Música y mecenazgo en Andalucía (ss. XVI-XVIII)*"

Universidad Internacional de Andalucía, Sede "Antonio Machado"

(Baeza, del 6 al 9 de diciembre)..... 141

Presentación

A la sombra del poder. Música y mecenazgo en Andalucía (ss. XVI-XVIII)

La undécima edición del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza se propone ilustrar las relaciones entre música y poder por medio del mecenazgo artístico durante la Edad Moderna. A lo largo de la historia, y en especial a partir del siglo XV, la práctica del mecenazgo -entendida generalmente como patrocinio financiero- estuvo muy extendida y proporcionó el sustento a muchos e importantes artistas, que pudieron desarrollar su labor gracias al apoyo de un generoso mecenas. El mecenazgo de las artes siempre ha sido fundamental en la creación artística y obras como la gran pirámide de Giza, el Taj Majal de India, el descubrimiento de América, la Piedad de Miguel Ángel o las Meninas de Velázquez no existirían sin el mecenazgo.

En el ámbito de la música casi todos los compositores importantes de la historia sirvieron, en algún momento de sus vidas, a la sombra del poder. Miembros de la corte, la nobleza o la iglesia potenciaron la actividad musical como una manifestación más de su riqueza y como un símbolo de su estatus y distinción. Frente al importante conocimiento que ya tenemos del mecenazgo eclesiástico, materializado fundamentalmente a través del establecimiento de capillas de música adscritas a instituciones religiosas, aún se sabe poco del mecenazgo cortesano, nobiliario y civil. Algunos nobles y clérigos de influencia instituyeron y dotaron conjuntos de músicos en sus palacios y capillas, de forma estable o esporádica (Casas de Osuna y Medina-Sidonia, por ejemplo). Hay ejemplos muy cercanos de capillas de música privadas, como la de Mendo de Benavides (Conde de Santisteban) en Castellar, Francisco de los Cobos (Adelantado de Cazorla), en la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda y el baezano Gutierre González (Tesorero Apostólico de León X) en la Santa Capilla de San Andrés de Jaén.

El mecenazgo también se ejerció con el pago de la edición de libros impresos de música, que iban dedicados a los comitentes. *El Delphín de Música* (1538) de Luis de Narváez fue dedicado al citado Cobos, y el *Libro de Cifra Nueva* (1578) de Luis Venegas de Henestrosa iba dirigido a Diego Tavera, Obispo de Jaén. Curiosamente, ambos libros contienen adaptaciones para vihuela y teclado de obras de autores coetáneos, quizá con la idea de ser útiles en la formación musical de sus patronos. El coleccionismo de instrumentos y partituras por parte de algunas familias nobles confirma efectivamente la existencia de una práctica musical muy extendida entre la clase aristocrática. Bajo este sistema de mecenazgo subyacía la idea renacentista que identificaba las artes como espejo del poder y la música como elemento fundamental en la formación ideal de reyes y príncipes, tal y como explicó Baldassare Castiglione en su célebre libro *El Cortesano* (1534). Un caballero perfecto del Renacimiento, como Benavides, Cobos o González, debía ser tan experto en las armas como en las letras y saber

tañer, además, algún instrumento musical. Úbeda y Baeza contaron con una poderosa clase nobiliaria, de la que dan cuenta los numerosos palacios e iglesias que aún se conservan. Sin ir más lejos, los dos auditorios que sirven de sede al Festival fueron fundaciones de carácter privado: la Capilla del Hospital de Santiago de Úbeda fue dotada por Diego de los Cobos (Obispo de Jaén), mientras que la Capilla de San Francisco de Baeza fue instituida por Diego Valencia de Benavides (yerno del III Duque de Medina-Sidonia). La temática del mecenazgo artístico-musical hace que esta edición del Festival presente una mayor vinculación con la dimensión histórica de ambas ciudades.

Los cinco ciclos de conciertos y la serie de actividades paralelas exploran los distintos ámbitos de mecenazgo musical, que confluyen simbólicamente en la boca del instrumento de cuerda que sirve de imagen a esta edición. Siguiendo con la línea de recuperaciones históricas impulsada desde el Festival, se incluyen varios programas de estreno a cargo de artistas de reconocido prestigio a nivel internacional y de jóvenes promesas nacionales en el campo de la interpretación.

El primer ciclo se abre con la *Orquesta Barroca de Sevilla*, cuyo programa se centra en la producción de Domenico Scarlatti y la relectura orquestal que de su obra hizo el músico inglés Charles Avison. Scarlatti fue uno de los músicos preferidos en la corte madrileña en la primera mitad del siglo XVIII. Por medio de este concierto el Festival quiere sumarse a la celebración scarlattiana que la gran mayoría de festivales internacionales han festejado a lo largo de 2007, en el que se conmemora el 250 aniversario de la muerte del compositor napolitano.

Sin lugar a dudas, uno de los momentos estelares de la presente edición tendrá lugar con el concierto de *A Capella Portuguesa*, que interpretará obras polifónicas inéditas de Manuel Leitão de Avilés (†1630) recuperadas por Owen Rees. Gracias a la colaboración de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli, dicho concierto presenta el aliciente añadido –y único– de tener lugar en la Sacra Capilla de El Salvador; institución para la que el compositor portugués trabajó. La Sacra Capilla fue una fundación privada del ubetense Francisco de los Cobos, Secretario de Estado de Carlos V. *Les Sacqueboutiers de Toulouse* y *La Caravaggia*, por su parte, presentan una escogida selección del repertorio instrumental escuchado por Francisco Gómez de Sandoval, Duque de Lerma, valido de Felipe III y creador de una magnífica colección de libros de música para su Colegiata de San Pedro en Lerma. Con la dotación de capillas musicales en sus respectivas fundaciones, Cobos y Gómez de Sandoval, dos de las personalidades más influyentes y poderosas de su época, reflejaron a la perfección un mismo programa ideológico en el que la música era considerada como una manifestación más de la ostentación del poder.

Otros conciertos exploran la presencia de la música en el ambiente privado de los palacios nobiliarios a lo largo de tres centurias. *El Cortesano* presenta un programa monográfico con la música vocal e instrumental que el vihuelista granadino Narváez dedicó en 1538 a Cobos, su patrón y mentor, y que plasma a la perfección los ideales de la nueva cultura humanista del Renacimiento. El concierto de la *Camerata Iberia* descubre el repertorio profano en castellano de principios del siglo XVII copiado en un manuscrito recientemente descu-

bierto y que estuvo en poder de los Marqueses de Peñaflores en Écija (Sevilla). Finalmente, el programa de los *Solistas de la Compañía Teatro del Príncipe*, centrado en la música de cámara practicada en la corte de los Duques de Osuna, subraya el papel decisivo desempeñado por la nobleza española en la introducción del repertorio internacional dentro la Península. En este concierto se interpretará una obra poco conocida de Haendel, copiada en un manuscrito de arias y cantatas italianas de la Duquesa de Osuna.

El omnipresente mecenazgo de la iglesia, sin lugar a dudas el mayor patrón de la música hasta el siglo XIX, queda testimoniado en otros dos conciertos. El programa del *Coro Barroco de Andalucía* se configura en torno a la producción polioral de Juan Gutiérrez de Padilla, compositor malagueño activo en México que es considerado uno de los más brillantes compositores del barroco hispanoamericano. El prestigioso *Ensemble Elyma* profundizará precisamente en el repertorio de las catedrales americanas a través de una selección de villancicos procedentes de México y Bolivia. Pocos directores han contribuido como Gabriel Garrido a interpretar y difundir este repertorio, tan desconocido como fascinante. Ambos programas han sido concebidos expresamente para su presentación en el Festival.

Otro acontecimiento de interés tendrá lugar en la Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés de Baeza y tendrá como principal protagonista al órgano construido hacia 1790, y objeto de una reciente restauración por Gerhard Grenzing dentro del proyecto "Andalucía Barroca" de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Se trata del instrumento histórico mejor conservado de la provincia de Jaén, en la que los acontecimientos de la Guerra Civil arrasaron con un rico patrimonio de órganos históricos de los siglos XVII al XIX. La recuperación de este instrumento es un acontecimiento de gran trascendencia y el Festival ha querido contribuir a la culminación de este proceso con dos conciertos que repasan la música hispana de tecla del Barroco (ciclo II 'Ars Organica'). El concierto inaugural del ciclo, al igual que los celebrados los días 6, 7, 8 y 9 de diciembre, será grabado por Radio Clásica (Radio Nacional de España).

El tercer ciclo, la música en los monumentos de Vandelvira, rinde homenaje a esta figura esencial para la cultura artística de Jaén por tercer año consecutivo. Además de restituir el valor sonoro a los espacios arquitectónicos de Vandelvira, este ciclo cumple con uno de los objetivos fundamentales del Festival: el apoyo y promoción de grupos jóvenes con la *Capilla Vandelvira* a la cabeza, formación surgida al abrigo del propio Festival. Este año el ciclo Vandelvira, que cuenta con la colaboración del Obispado de Jaén, se amplía numérica y geográficamente, al incluir un nuevo escenario en Villacarrillo que se suma a los ya existentes en La Guardia, Jaén, Sabiote, Cazorla y Huelma. El Festival concluye con otros dos ciclos que, a su vez, ilustran otro gran espacio de consumo musical: la ciudad. Con sus pasacalles de ambientación renacentista por el casco histórico de ambas ciudades, *La Danserye* recupera un repertorio perdido, interpretado al aire libre en fiestas, banquetes y celebraciones populares. Los conciertos didácticos, que cumplen este año su sexta edición, permitirán que los alumnos de educación secundaria de Úbeda, Baeza y otras poblaciones de la comarca asistan al atractivo espectáculo *Ecós del templo y de la corte*.

Frente al carácter eminentemente divulgativo de los conciertos didácticos se celebrará en la Universidad Internacional de Andalucía, sede "Antonio Machado" (6-9 de diciembre) un curso especializado en investigación musical y en el que musicólogos e intérpretes abordarán el estudio de la música en la Edad Moderna en relación con los centros de poder que la generaron, auspiciaron y conservaron. Este curso, titulado "*A la sombra del poder. Música y mecenazgo en Andalucía (ss. XVI-XVIII)*", estará dirigido por Javier Suárez-Pajares, Profesor Titular de la Universidad Complutense de Madrid. Con sus veintiún conciertos en doce espacios distintos y más de una veintena de obras en primera interpretación moderna, el Festival 2007 aspira a convertir Úbeda y Baeza en una fiesta musical durante los meses de noviembre y diciembre.

La presente edición viene acompañada de otra magnífica noticia, como es la incorporación del Festival, desde el pasado 19 de mayo, a la *Red Europea de Música Antigua* (REMA), una asociación creada en 2000 con apoyo de la Unión Europea y que aglutina a los mejores festivales de música antigua del continente. El Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza es el primer festival andaluz y el quinto festival español en ser admitido dentro de la REMA, a la que se accede tras un análisis de la programación de las últimas ediciones. El ingreso del Festival resulta particularmente oportuno en este 2007, en el que se celebra el cincuentenario del Tratado de Roma (1957) que suscribieron seis naciones europeas y que dio existencia a la Comunidad Económica Europea. En esta nueva etapa, el Festival necesita seguir contando con el apoyo de las instituciones y del público para mantener el sueño de estar en Europa.

Javier Marín López
Director del Festival

SÁBADO 24

20.30 H.

úbeda

Auditorio del Hospital de Santiago

ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA

Carlos Mena, contratenor - Nicolau de Figueiredo, director

“*Salve Regina*”:

Homenaje a Domenico Scarlatti

PRIMERA PARTE

Domenico Scarlatti (1685-1757)
Sinfonía en Do Mayor para cuerdas
y bajo continuo
Presto
Andante e staccato
Allegrissimo

Domenico Scarlatti
Cantata *Doppo lungo servire a voce sola in Contralto Con Violini* (Livorno, 1702)
Recitativo “Doppo lungo servire”
Aria “Luci umicide”
Recitativo “Cosi dal duolo opreso”
Aria “Io lò sò che una pena tiranna”
Recitativo “Mà pur non dispersar”
Aria a la Siciliana “Cara se vuoi che io sperì”

Charles Avison (1709-1770)
Concerto V en Re menor para cuerdas y bajo continuo ‘in Seven Parts done from the Lessons of Domenico Scarlatti’ (Londres, 1742-43)
Largo
Allegro
Andante moderato
Allegro

SEGUNDA PARTE

Domenico Scarlatti
Arias de *Narciso*, para contralto, violines y bajo continuo (Londres, 1720)
“Si, si, tu ben lo sai”
“Vorrebbe la speranza”

Charles Avison
Concerto X en Re mayor para cuerdas y bajo continuo ‘in Seven Parts done from the Lessons of Domenico Scarlatti’ (Londres, 1742-43)
Gracioso
Allegro
Adagio
Giga

Domenico Scarlatti
Salve Regina en La mayor para voz, cuerdas y bajo continuo (Madrid, 1757)
Salve regina
Ad te clamamos
Ad te suspiramos
Eja ergo
Nobis post hoc
O Clemens
Amen

CONCIERTO 250 ANIVERSARIO
MUERTE DE DOMENICO SCARLATTI (1757-2007)

música y mecenazgo en andalucía
P R O G R A M A



C O M P O N E N T E S

Andrea Keller, concertino
Leo Rossi, Alba Roca,
Valentín Sánchez Venzalá, violines primeros-
Pedro Gandía Martín, Antonio Almela, Jordi Jiménez,
José Manuel Villarreal Fuentes, violines segundos-
José Manuel Navarro Aguilar, Kepa Artetxe, violas-
Mercedes Ruiz López de la Cova, Miquel Àngel Aguiló Matas, cellos-
Xisco Aguiló Matas, contrabajo-
Alejandro Casal Madinabeitia, clave y órgano

Carlos Mena, contratenor
Nicolau de Figueiredo, director

La voz de Scarlatti

Pablo J. Vayón

En el 250 aniversario de su muerte, Domenico Scarlatti (Nápoles, 1685 –Madrid, 1757) empieza poco a poco a liberarse de la servidumbre de ser considerado uno de los más importantes compositores de música para teclado de la historia. Y es que, aunque parezca una incongruencia o una paradoja, existen creadores devorados por el éxito de una de sus líneas de trabajo o incluso por una sola de sus obras (para algunos será incluso difícil imaginar que Albinoni compusiera algo más que un *Adagio* –que, para más abundamiento en la cuestión, en realidad jamás escribió– o que Pachelbel hubiera imaginado otra cosa que no fuera su *Canon*). En el caso de Scarlatti, el peso de su música para tecla había sido tan abrumador hasta fecha muy reciente que apenas había dejado sitio para que el aficionado tuviera acceso a sus contribuciones en otros géneros, seguramente no tan influyentes en los últimos dos siglos de música pero con valores artísticos de indiscutible vigencia.

Domenico Scarlatti había nacido en Nápoles, sexto hijo de Alessandro, uno de los operistas más admirados y respetados de su tiempo, por lo que su inclinación por el mundo del teatro fue natural y muy temprana. Tras haber sido nombrado con sólo 16 años organista y compositor de la corte virreinal, empieza a probar suerte en la escena, aunque no lo hace directamente con la ópera sino con la cantata de cámara, género formalmente muy cercano, pues consistía en una sucesión de recitativos y arias sobre un texto profano, que muy habitualmente se planteaba en torno a amores y desamores que tenían como protagonistas a pobladores de un idílico mundo arcádico (ninfas, sátiros, pastores...). No menos de 60 cantatas escribió Scarlatti, la mayor parte de ellas en los primeros años del siglo, un ejercicio extraordinario para su posterior dedicación operística. El manuscrito autógrafo de *Doppo lungo servire* está datado en Livorno el 2 de julio de 1702, cuando el compositor no había cumplido aún los 17 años. Se trata de una obra sobre motivo pastoril (las *torturas* de amor de Fileno y Fílida, protagonistas de tantos poemas puestos en música desde el Renacimiento), estructurada en tres dípticos recitativo-aria y escrita para voz de alto con el acompañamiento de dos violines y bajo continuo. La cantata refleja el estilo virtuoso del canto que era tan característico de la ópera napolitana y que se basaba en el aria *da capo*, un modelo de pieza vocal estructurada en tres partes perfectamente definidas, siendo la tercera la repetición ornamentada de la primera, procedimiento ideado para permitir el lucimiento de los cantantes, grandes dominadores de las escenas líricas de la época. La primera aria, “Luci umicide”, está escrita en un brillante sol mayor, con un acompañamiento armónico bastante denso, pese a la entrada de la voz en simple imitación con los violines. Como era habitual en la retórica barroca, los términos claves (“dolce morte”, “cor”) se enfatizan con melismas y agilidades diversas. Expresivamente está muy bien conseguido el contraste con “Io lò sò che una pena tiranna”, con su tono patético, su amplia curva melódica, su recurso al silabismo casi estricto (salvo en “goder”, destacado con figuraciones virtuosas) y el acompañamiento exclusivo del bajo continuo, a excepción del *ritornello* final, en el que se incorporan los vio-

lines. Nuevo giro expresivo con “Cara se vuoi che io sperì”, construida como una dulce siciliana, aunque el desarrollo no resulte tan plácido para el cantante, que tiene que afrontar agilidades de notable exigencia.

La experiencia con las cantatas hizo que pronto Domenico se creyera preparado para afrontar el género mayor. Su primera ópera fue el melodrama *L'Ottavia ristuita al trono*, que estrenó en el Palacio Real de Nápoles en noviembre de 1703 y recientemente ha sido recuperada. En los meses siguientes presentó un par de títulos más en su ciudad natal y luego estuvo en Venecia, donde conoció a Haendel, pero de ese período de su carrera no nos ha llegado ninguna ópera. En 1707, Domenico se encuentra en Roma, como ayudante de su padre, que por aquella época era director de música en la iglesia de Sta. María la Maggiore. Sin salir de la capital pontificia, ocupa los puestos de maestro de capilla de la reina María Casimira de Polonia y del marqués de Fontes, embajador de Portugal, y desde 1713 se vincula a la Capilla Giulia de la Basílica de San Pedro. A su etapa romana pertenecen el resto de sus óperas, diez, si incluimos *Berenice*, la última, que escribe en colaboración con Porpora y estrena en el Teatro Capranica en el carnaval de 1718.

En 1719, Scarlatti abandona Roma para convertirse en *mestre* de la corte portuguesa de Juan V en Lisboa, aunque su nombramiento oficial no se produce hasta 1728. Es posible que durante ese tiempo viajara por Italia y por Inglaterra. El 30 de mayo de 1720, Haendel presenta en la Academia Real de Música de Londres, recién fundada, *Narciso* (o *Narcissus*, como figura en la edición que para las representaciones londinenses hizo la imprenta de Walsh & Hare), ópera de Scarlatti que no era sino la revisión de *Amor d'un ombra e gelosia d'un aura*, obra que el compositor había estrenado el 15 de enero de 1714 en el Palacio Zuccari de Roma, sobre libreto de Carlo Sigismondo Capeci, poeta al que el músico napolitano había utilizado ya con anterioridad en otros de sus dramas, entre ellos en *L'Orlando*, para el que usó el mismo libreto del que partiría Haendel a la hora de componer en el otoño de 1732 su ópera de igual título, otra prueba de que durante toda su vida Haendel y Scarlatti se respetaron y admiraron mutuamente. Para su presentación en Londres, la obra no sólo cambió de título, sino que el libreto fue retocado por el empresario Paolo Rolli y fueron añadidos dos arias y dos dúos, que escribió el compositor local Thomas Roseingrave, quien se había hecho amigo de Scarlatti en Roma diez años atrás y fue uno de los más importantes difusores de su música en las islas. La ópera conoció otras cuatro funciones, además de la del estreno, los días 2, 11, 15 y 30 de junio de aquel mismo año.

Dos arias del acto primero se incluyen en el concierto de hoy. Las dos están destinadas al personaje de Narciso, que en Londres cantó Margarita Durastanti, una de las sopranos más famosas de su época y la que más tiempo estuvo vinculada a Haendel, pues colaboró ya con el compositor alemán en su viaje por Italia en la primera década del siglo y aún participó en el estreno de *Arianna en Creta* en enero de 1734. Los dos fragmentos responden al modelo de aria *da capo*, anteriormente descrito como instrumento fundamental para las exhibiciones de virtuosismo de los grandes divos. Estas dos arias no se caracterizan sin embargo por una especial dificultad, ya que la tesitura es bastante central y no muy extensa, poco más de una octava, con un Mi4 como nota más aguda, lo que permite su interpretación por parte de una voz de alto, como la oiremos esta noche. Ambas arias están compuestas a su vez en un plá-

cido *tempo* de andante, aunque si en el caso de “Si, si, tu ben lo sai” su desarrollo es casi por completo silábico, poco comprometido en el terreno ornamental, en “Vorrebbe la speranza”, Scarlatti escribe unas ágiles figuraciones sobre “lusingar” (“adular”), el término clave del aria, siguiendo, ya se dijo, un procedimiento retórico típico del belcanto barroco.

En 1974, se editaron en París 17 sinfonías de Scarlatti, bien entendido que estas sinfonías no son otra cosa que brevísimas oberturas teatrales, entre las que se cuenta la que se oirá hoy, que responde al modelo tripartito de obertura italiana, que era similar al del concierto, esto es, dos movimientos rápidos extremos que rodeaban un tiempo lento y más expresivo. La obra está escrita a 5 partes (dos violines, viola, violonchelo y continuo) en la luminosa tonalidad de do mayor.

Pero sin duda el apartado de la música instrumental en el que Scarlatti brilló con absoluto esplendor y le proporcionó hasta fecha bien reciente todo su prestigio y su fama, fue el de la *Sonata para clave*, un género que en sus manos no consistía en otra cosa que en pequeñas piezas en un movimiento y habitualmente en forma binaria que escribió por centenares (se conocen ya unas 570), sobre todo durante su larga estancia en la Península Ibérica, primero en Lisboa, como profesor de clave de la infanta María Bárbara de Braganza, entre 1729 y 1733 en Sevilla, y desde esa fecha hasta su muerte en Madrid, adonde acompañó a la portuguesa tras su matrimonio con el futuro Fernando VI de España. La primera publicación de *Sonatas* de Scarlatti se hizo en Londres en 1738, 30 piezas editadas bajo el título de *Essercizi per gravicembalo*, detrás de la cual ni siquiera es seguro que estuviera su autor. Al año siguiente, Thomas Roseingrave publica otras 43 sonatas con el título, típicamente inglés, de *Lessons*, una recopilación que tuvo notable difusión. Entre sus suscriptores se encontraba Charles Avison (Newcastle upon Tyne, 1709 – 1770), nacido como Scarlatti en familia de músicos y que, después de pasar por Italia, estudió en Inglaterra con Geminiani. Avison brilló especialmente en la composición de conciertos, que por entonces se vendían con facilidad entre los innumerables grupos de aficionados que poblaban Londres. En 1742-43, el músico tuvo la idea de aprovechar la popularidad de la que gozaba Scarlatti en toda Inglaterra y partiendo de la edición de Roseingrave se dedicó a arreglar sus sonatas en forma de doce *concerti grossi*, género que también tenía larga tradición en las islas merced a la intensa circulación que conocieron las obras del muy admirado Arcangelo Corelli. Los *Twelve Concerto's in Seven Parts* de Avison tuvieron un éxito muy notable, pues fueron publicados en 1744 con 143 suscriptores, 43 más de los que el propio compositor había considerado suficientes para emprender la tarea.

Avison hizo un trabajo de extrema simplicidad, limitándose a transcribir la música de Scarlatti, con pequeños retoques para facilitar la labor de los intérpretes a quienes fundamentalmente la colección estaba destinada, grupos de aficionados. Cada uno de los doce conciertos se divide en cuatro movimientos según las reglas de la sonata corelliana (lento-rápido-lento-rápido), por lo que en total forman 48 movimientos, 39 de los cuales han sido identificados entre las obras scarlattianas (la mayoría salidos de la colección de Roseingrave, pero no sólo); los 9 restantes (siempre tiempos lentos) están aún sin identificar aunque es muy posible que algunos de ellos fueran escritos por el propio Avison, como ocurre en los movimientos de arranque de los *Conciertos* V y X, que son los dos que sonarán esta noche. Las obras

están escritas en siete partes, con un *concertino* formado por dos violines y un cello más cuatro partes de *ripieno* (relleno), una que doblaba al violín solista I, otra al violín solista II, otra de bajo (violonchelos, contrabajos, con la posibilidad de añadir un teclado) y una viola, que en la mayoría de los casos toca exclusivamente con los instrumentos de *ripieno*, aunque en cuatro de los conciertos tiene breves funciones de solista (no en los dos que oiremos esta noche). Esta estructura tenía la gran ventaja de su flexibilidad, pues la música podía interpretarse en formaciones muy variadas, desde el simple trío hasta la pequeña orquesta de cámara.

La mayor parte de las obras religiosas de Scarlatti que han podido ser datadas, no muy numerosas por otro lado, provienen de su juventud italiana. Quedan algunas obras tan extraordinarias como el intemporal *Stabat Mater* a diez voces o la *Misa a 4* cuyo origen se desconoce. En cambio, esta *Salve Regina* fue escrita casi con toda seguridad en Madrid en 1757, el año de la muerte del músico. Tanto es así que en el manuscrito autógrafo, que custodia la Biblioteca del Estado de Baviera en Múnich, figura una anotación en italiano que informa de que fue ésta la última pieza salida de la mano del compositor. Aunque en principio la obra aparece escrita para voz de soprano y en clave de sol, la extensión de la tesitura, que no pasa nunca del Mi_4 (esto es, no sobrepasa el pentagrama por arriba), parece hacerla más adecuada para una voz de mezzo o de alto, que es como la oiremos hoy. El acompañamiento está escrito para cuerdas a tres partes (dos violines, viola) y bajo continuo.

La *Salve* es una mezcla de procedimientos musicales antiguos y modernos. La escritura es predominantemente contrapuntística, pero muy melismática y con el recurso ocasional a los madrigalismos y la declamación. La primera aria (“*Salve Regina*”) está escrita en tiempo de Andante de forma bastante convencional. Resulta curioso en cualquier forma el tratamiento del “*vita dulcedo*”, que incluye numerosos y bruscos contrastes dinámicos. En el “*Ad te clamamus*”, Scarlatti recurre a procedimientos típicos del antiguo estilo madrigalístico para potenciar el sentido de los textos: así las palabras “*ad te clamamus*” arrancan en *forte* y están escritas en forma de fanfarria, como significando los ruegos de los cristianos, pero luego el tono decae y parece languidecer en “*exsules filii Hevae*” (“los desterrados hijos de Eva”), para finalmente hacer uso de la síncope en el “*ad te suspiramus*”, como forma de dibujar musicalmente los suspiros. Escrito en contrapunto imitativo, el “*Eja ergo*” brilla por su ritmo chispeante. Sigue una imponente fuga a 5 en el “*Nobis post hoc*”, con una expresiva sección central, declamada en valores largos. “*O clemens, o pia*” es un adagio casi por completo silábico que comienza en un doliente re menor para modular a la tonalidad principal, un brillante la mayor, hasta desembocar en el rápido y ágil “*Amen*” final, muy ornamentado, escrito en contrapunto libre, con numerosos pasajes en los que la voz prescinde del acompañamiento. La voz de Scarlatti, que aquí se nos presenta, por fin, situada en el mismo plano de excelencia artística que sus universalmente reconocidas lecciones de tecla.

Doppo lungo servire

Recitativo

Doppo lungo servire e penoso soffrire,
Al fin Fileno Amante,
per mercè del suo duolo,
hebbe in gratia da fille, un guardo solo,
mà, coll'arco del ciglio,
nell'imprimere, oh Dio,
vermè lo sguardo,
ferè così, l'Innamorato Core
che accese si, non ammorzò l'ardore.

Aria (A tempo giusto)

Luci umidice,
con nuova sorte non già crudeli
se dolce morte voi date al cor:
Se un guardo uccide
non già che sperì
un alma Amante di fè costante
premio maggior.

Recitativo

Così dal duolo oppresso,
del perduto piacer,
Filen dicea
quando Fille l'intese,
per consolargli cor, così riprese.

Aria (Adagio)

Io l'ò sò che una pena tiranna
che l'anima affanna
un sol guardo che inviti à goder:
Perque dura quel breve contento
un sol momento
Poi da morte anche in fasce al piacer.

Recitativo

Ma pur non disperar, Fileno Amato,
e se tanto t'affligge,
d'un goduto piacer la rimembranza
dia meta alle tue pene,
di più dolce godar bella speranza.
Sì disse Fille indi sorrise,

E poi, folto l'ombre odorose,
ad'innestar col'crine, i fior si pose.
Resto Fileno,
e sù quel verde prato,
dalla speme animato,
mosse il piè per seguirla
mà pria così rispose.

Aria a la Siciliana

Cara se vuoi che io sperì
sperar ancor saprò
nè mai mi pentirò
con la speranza in sen viver penando.
Lo sò che alle mie pene
pietade un giorno havrai
sò che mentir non sai
spero che goderò Fille mà quando.

Recitativo

*Tras largo servir y penoso sufrir
al fin el amante Fileno
como premio a su penar
obtuvo en gracia de Filis una mirada,
"mas con el arco de sus pestañas
en dirigir; oh Dios
hacia mi su mirada
hirió el enamorado corazón
y lo encendió
en vez de atemperar su ardor".*

Aria

*"Ojos mortíferos
mi suerte ya no es cruel
si dulce muerte al corazón dais.
Si una mirada puede matar
esperar no puede otra cosa
un Alma fiel y constante
que esa recompensa gozosa".*

Recitativo

*Así, oprimido de dolor; por el placer perdido
hablaba Fileno
cuando Filis le oyó,*

y para consolar su corazón así le habló:

Aria

*“Yo lo sé que una pena tirana
aflige tu alma
cuando una mirada te invita al placer.
Pero esa dicha breve
no dura más que un momento
pues conlleva a muerte en alas del placer”.*

Recitativo

*“Pero no desesperes tu, Fileno amado,
Y si tanto te aflige,
rememorar el placer gozado
sea la meta de tus penas
y la esperanza de mejores goces.”
Así habló Filis sonriendo,
tras lo cual, rodeada de olorosas sombras
recogió flores para ornar su cabellera.
Allí quedó Fileno,
sobre el verde prado
de renovada esperanza inflamado,
movió un paso para seguirla
pero así le respondió primero:*

Aria a la Siciliana

*“Querida, si quieres que yo espere
esperar sabré aún,
y jamás me arrepentiré de vivir
atormentado si esperanza tengo en mi pecho.
Lo sé que de mis tormentos
piedad un día sentirás.
Sé que mentir no sabes
y espero mi goce, Filis, pero ¿cuándo?”.*

Si, si, tu ben lo sai

*Si, si, tu ben lo sai,
mio cor, che gioia e mai,
quella che senti.
Godi ogni tuo voler;
gioisci del piacer,
senza tormenti.
Sì, sì, tu bien lo sabes,
corazón mío, que dicha es
la que tu sientes.*

*Goza cada deseo,
disfruta del placer
sin ningún tormento.*

Vorrebbe la speranza

*Vorrebbe la speranza
potermi Lusingar
ma oppresso dal timore
non la conosce il core
e quanto più savanza
ei meno sà sperar.*

Quisiera la esperanza

*podermelisonjear.
Mas, lleno de temor,
no la conoce el corazón,
y cuanto más pasa
menos sabe esperar:*

Salve, Regina

*Salve, Regina, Mater misericordiae;
Vita, dulcedo et spes nostra, salve.
Ad te clamamus exsules filii Hevae.
Ad te suspiramus gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.
Eja ergo, advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos ad nos converte.
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exilium ostende.
O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.
Amen.*

Salve, Regina, Madre de misericordia;

*vida, dulzura y esperanza nuestra, salve.
A ti clamamos, desterrados, los hijos de Eva.
A ti dirigimos nuestros suspiros, gimiendo y
llorando en este valle de lágrimas.*

Así pues, abogada nuestra,

*gira hacia nosotros tus ojos misericordiosos.
Y a Jesús, fruto bendito de tu vientre,
muéstranoslo después de este destierro.
Oh clemente, oh piadosa, oh dulce Virgen María.
Amén.*

(Traducciones: Nona Arola)

I N T É R P R E T E S

Carlos Mena, contratenor: Nacido en Vitoria-Gasteiz (1971), se forma en la Schola Cantorum Basiliensis de Basilea, Suiza, con sus maestros Richard Levitt y René Jacobs. Su intensa actividad concertística le lleva a las salas más prestigiosas del mundo como Gran Teatro del Liceu de Barcelona, Konzerthaus de Viena, Teatro Colón Buenos Aires, Alice Tully Hall del MET de Nueva York, Fisher Hall de Detroit, Suntory Hall y Opera City Hall en Tokyo, Osaka Symphony Hall, Sydney Opera House, Concert Hall de Melbourne, etc. Ha interpretado la ópera *Radamisto* de Haendel (rol de Radamisto) en la Felsenreitschule de Salzburgo, en la Dortmund Konzerthaus, en la Musikverein de Viena y en la Concertgebouw de Ámsterdam, en producción del Festival de Salzburgo, dirigido por M. Haselböck y H. Grazer. Otras interpretaciones suyas son *Rappresentazione di Anima e di Corpo* de Cavaliere (Angelo Custode) en el Théâtre Royal de la Monnaie en Bruselas, *Orfeo* de Monteverdi (Speranza) en la Festwoche de Innsbruck y en la Staatsoper de Berlín bajo la dirección de R. Jacobs/B. Kosky, *Il Trionfo* de Händel (rol Disinganno) en la Grosses Festspielhaus de Salzburgo y *Europera 5* de J. Cage en el Festival de Flandes. En el 2005 y 2006 canta Oberon en *A Midsummer Night's Dream* de Britten en el Teatro Real de Madrid dirigido por I. Marin y de P. L. Pizzi, *Ascanio* de *Ascanio in Alba* de Mozart en el Barbican Center de Londres y Tamerlano de *Bajazet* de Vivaldi en Bilbao, ambas con Europa Galante dirigidas por F. Biondi.

Se interesa por otros repertorios como el lied y la música contemporánea interpretando obras de Schumann, Schubert, Listz, Orff, Vaughn Williams, Benjamin, Isasi, etc. Ha colaborado con la Compañía Nacional de Danza en varias ocasiones destacando el recital de obras de Vivaldi en la coreografía de Nacho Duato *Castrato* en el Teatro Real de Madrid. Entre sus próximos proyectos destacan la publicación de un recital de música italiana en la corte de Viena en el siglo XVII con Ricercar Consort para Mirare, cantatas de Bach con la Orquesta Barroca de Sevilla y Gustav Leonhardt, cantará "Voice of Apollo" de *Death in Venice* de Britten en el Liceu de Barcelona.

Nicolau de Figueiredo, director: Nacido en Brasil, Nicolau de Figueiredo estudió allí piano, órgano, clave y música de cámara. Se traslada a Europa en 1980 y recibe el *Premier Prix de Virtuosité de Clavecin* del Conservatorio Superior de Música de Ginebra en 1984, en la clase de Christiane Jaccottet, tras estudiar órgano con Lionel Rogg. Se perfecciona luego con Kenneth Gilbert, Gustav Leonhardt y Scott Ross. De 1990 a 2000 es el director musical de la clase de Ópera en la Schola Cantorum Basiliensis y dirige cursos de interpretación en el Festival d'Aix-en-Provence, en el Centro de Musica Barroca de Versailles, en la Universidad de Musicología de Dortmund y en la Ópera de la Bastille. De 2004 a 2007 enseña canto barroco en el Conservatoire National Supérieur de Musique de París. Paralelamente Figueiredo actúa en los escenarios más prestigiosos de Europa, Canadá, Japón y Brasil; con grupos como Concerto Köln (Alemania), Europa Galante (Italia), l'Ensemble 415 (Suiza), The Age of Enlightenment (Inglaterra), Ensemble Arion (Canadá), bajo la dirección de Chiara Bianchini, Christophe Coin, Fabio Biondi y particularmente René Jacobs, con quien ha realizado diferentes grabaciones de ópera para Harmonia Mundi: *Rinaldo* de Haendel y *Così fan tutte* y

Le nozze di Figaro de Mozart. Entre sus proyectos para 2007, destacan: dirección de *Alcina* de Haendel con la Orquesta del Conservatorio de París (dentro de *L'Europe Baroque* en la Cité de la Musique), dirección de una serie de conciertos Haendel y Monteverdi en Brasil, aparición de su grabación de *Sonatas* del Padre Soler y recitales en Japón, Francia, Portugal, España y Bélgica. Su grabación de *13 Sonatas de D. Scarlatti* ha recibido el CHOC de l'Année 2006 otorgado por *Le Monde de la Musique* como uno de los diez mejores discos del año.

Orquesta Barroca de Sevilla. La Orquesta Barroca de Sevilla nace por iniciativa de Barry Sargent y Ventura Rico en 1995, con la voluntad de crear una formación capaz de interpretar el repertorio de los siglos XVII y XVIII de una forma vital y en la que el gesto comunicativo tuviera una clara presencia. Desde entonces la OBS ha llegado a convertirse en un referente dentro del panorama musical español. Desde sus primeras actuaciones ha gozado siempre del favor del público y de la prensa especializada, y tanto la calidad de sus interpretaciones como el alto interés de las obras programadas han recibido un elogio unánime. Entre los casi 50 programas que la OBS ha ofrecido en importantes escenarios españoles durante los últimos años, figuran obras como el *Réquiem* o la *Misa de la Coronación* de Mozart, el *Mesías* de Haendel, la *Misa en si menor* de Bach o programas sinfónicos dedicados a Mozart, Haydn y C.Ph.E. Bach... junto a piezas inéditas de gran interés de autores españoles del S. XVIII (Bauger, Bueno Chiodi, Moyá, Garay, Iribarren...). En el campo operístico cabría destacar su producción de *Lo Speziale* de Haydn, *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi o el *Dido y Eneas* de Purcell en el Teatro de la Maestranza de Sevilla y también *Dido y Eneas* en el Teatro Principal de Palma de Mallorca y en el Festival Mozart de La Coruña. 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*. En los próximos meses aparecerá en el mercado su última grabación, música española de las catedrales de Málaga y Cádiz bajo la dirección de Diego Fasolis, grabado en noviembre de 2006. Los próximos proyectos discográficos de la orquesta incluyen la grabación del oratorio de Porpora, *Il Verbo in carne*, bajo la dirección de Anton Steck y música de Avison y Scarlatti con Carlos Mena como solista.

Figuras de gran prestigio internacional como Monica Huggett, Pablo Valetti, Harry Christophers, Christophe Rousset, Rinaldo Alessandrini, Jacques Ogg, Diego Fasolis, Jordi Savall, Hiro Kurosaki, Manel Valdivieso, Gui Van Waas, Eduardo López Banzo, Josep Pons, Juanjo Mena 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. Durante la temporada 2007 han actuado con Christophe Coin como director y solista, han realizado una gira por España con *El Mesías* dirigido por Pierre Caó, un programa que llevarán en gira también por Francia, realizando el debut de la orquesta en París, en la sala Gaveau, durante el mes de enero de 2008. En la temporada 2007-8 la orquesta tiene previsto realizar también cuatro distintos programas bajo la dirección de Gustav Leonhardt. La Orquesta Barroca de Sevilla es socio fundador de AEGIVE, la Asociación Española de Grupos Instrumentales y Vocales Especializados. En este momento y gracias al patrocinio de CajaSol, la orquesta ofrece una temporada estable de conciertos en las ciudades de Sevilla, Córdoba, Cádiz y Jerez de la Frontera. La orquesta cuenta también con el apoyo de la Junta de Andalucía, del Ayuntamiento de Sevilla y del Ministerio de Cultura.

baeza

Auditorio de las Ruinas de San Francisco

CORO BARROCO DE ANDALUCÍA

Lluís Vilamajó, director

De la liturgia romana en el Cádiz de los siglos XVII y XVIII

P
R
O
G
R
A
M
A**Miguel Medina Corpas** (1675-1758)
Salmo *Lauda Jerusalem* (7v)***Juan Domingo Vidal** (c.1735-1808)
Cántico *Magnificat* (8v)***Juan Gutiérrez de Padilla** (c.1590-1664)
Misa *Ego flos campi* (8v)**
Kyrie - Gloria**Juan Gutiérrez de Padilla**
Misa *Ego flos campi* (8v)**
Sanctus - Agnus Dei**Francisco Delgado** (1719-1792)
Salmo *Beatus Vir* (6v)***Juan Domingo Vidal**
Secuencia *Lauda Sion* (7v)*****Juan Gutiérrez de Padilla**
Misa *Ego flos campi* (8v)**
Credo**Juan Gutiérrez de Padilla**
Antífona *Salve Regina* (8v)**

C O M P O N E N T E S

Pilar Morillo, Rocío de Frutos, Yolanda Lázaro, Concepción Martínez,
Cristina Bayón, Verónica Plata, Mónica Aguilar, sopranos-
Gabriel Díaz, Elena Ruiz, Teresa Martínez,
Reyes González, Fátima Ortega, Isabel Chía, altos-
Pablo Millán, Francisco J. Fernández, Emilio Gil,
Joaquín Huescar, Israel Moreno, Nacho Rodríguez, tenores-
Luis Sancho, Pablo Acosta, Miguel Rodríguez,
Alejandro Ramírez, Fco. Javier Jiménez,
Francisco González, Jorge E. García, bajos-
Lluís Vilamajó y Lambert Climent, dirección artística

Transcripción y edición: Marcelino Díez Martínez (*), Ivan Moody (**)
y Jorge Enrique García (***)
Archivos musicales de las catedrales de Cádiz (* y ***)
y *Puebla de los Ángeles* (**)

La liturgia romana en Cádiz

Alejandro Ramírez Sola

En el presente concierto, el Coro Barroco de Andalucía se propone la recreación musical de lo que podría ser una función litúrgica en la Catedral de Cádiz durante el siglo XVIII, integrada por obras que han sido compuestas por distintos maestros de capilla de dicha Catedral.

Uno de ellos, Juan Gutiérrez de Padilla (Málaga, c.1590-Puebla, 1664), nació en Málaga a finales del siglo XVI. Ejerció como maestro de capilla en Ronda y en 1612 obtuvo el puesto de maestro de capilla en Jerez de la Frontera, cargo que abandonó en 1616 por el maestrazgo de capilla de la Catedral de Cádiz. Gracias a los registros de dicho templo, sabemos que en 1620 Gutiérrez de Padilla era muy apreciado por su “excelente desempeño”. Desconocemos qué fue del músico malagueño en tierras andaluzas los dos años siguientes, porque los libros de la Catedral de Cádiz están incompletos, pero lo que sí ha sido recogido es cómo en 1622 se dirige a Puebla de los Ángeles (México), en cuya Catedral ejerció como maestro de capilla adjunto de Gaspar Fernández, titular de dicho cargo, y al que Juan Gutiérrez sucede a la muerte de este último en 1629.

La Misa *Ego flos campi* para doble coro, eje central de este concierto, pertenece al género de la “misa parodia”, lo que venía constituyendo una práctica muy frecuente desde el siglo XVI. En dicho género, muy habitual en el Renacimiento, se acostumbraba a escribir la música para la misa *ad imitationem* (a imitación) de alguna pieza musical preexistente, generalmente un motete, aunque en ocasiones también obras profanas (recordemos, por ejemplo, la canción medieval “*L’homme armé*” usada como material para misas de autores como Josquin o Palestrina), el cual servía como material de reelaboración de la nueva pieza. Aunque todavía no se ha identificado el motete en el cual el autor se basó para la construcción de la misa, sí podemos reconocer el motivo principal del mismo, que suele aparecer tanto al inicio como en el desarrollo de las diferentes partes de la misa, y tanto en su forma original como en forma invertida.

Del maestro cordobés Miguel Medina Corpas (Córdoba, 1675-Cádiz, 1758), conservamos poca información hoy en día. Sabemos que sucedió como maestro de capilla de la Catedral de Cádiz a su tío Bernardo Medina en 1710, cargo que conservó hasta su muerte. Tenemos noticia de él entre los años 1716 y 1720, por tomar parte a favor del maestro de capilla de la Catedral de Barcelona Francisco Valls en la conocida como “polémica Valls – Martínez” o “controversia de Valls”, que tuvo enfrentados a gran parte de maestros de capilla de toda España divididos en progresistas y conservadores. La controversia tiene su origen en la Misa *Scala Aretina* compuesta por el maestro Valls y se centraba en las reglas de la composición musical y en el valor de complacer el oído como un principio estético opuesto a la libertad creativa.

Como hemos dicho, Medina Corpas tomó partido defendiendo las transgresiones musicales de la Misa *Scala Aretina* de Valls frente a las estrictas leyes armónicas de la música religiosa española de la época, dejando atrás la música de contrapunto para introducir elementos del nuevo clasicismo, en un momento de transición de estos dos estilos musicales. En este concierto interpretamos el salmo a 7 *Lauda Jerusalem*, única obra que se puede atribuir con seguridad al autor, ya que el resto de las escasas piezas que se conservan, solo vienen firmadas con el apellido “Medina”, por lo que es posible que algunas de ellas sean de su tío.

Del compositor Francisco Delgado (1719-1792) se interpreta el salmo a 6 *Beatus Vir*; obra característica de su estilo a caballo entre la ampulosidad barroca y la estética de corte galante de algunas de sus melodías. Nacido en Arcos de la Frontera, trabajó como maestro de capilla en la Colegiata del Salvador de Sevilla y de Antequera, para terminar sus días como maestro de capilla de la Catedral de Cádiz, donde se conservan tan sólo catorce obras suyas.

Juan Domingo Vidal (c.1735-1808) llegó a Cádiz desde la Colegiata del Salvador de Sevilla para ocupar el maestrazgo de capilla de la Catedral en 1788, cargo que ostentaría hasta su muerte. Se ofrece en este concierto su *Magnificat* a doble coro y *Lauda Sion salvatorem* a siete voces (soprano y alto solistas y coro a cinco voces), para la festividad del Corpus, característico de su estética de transición entre los estilos barroco y galante del momento.

Es de destacar, tanto en Delgado como en Vidal, la influencia del estilo teatral y operístico en su música, derivada del intenso contacto entre los músicos catedralicios y los del teatro, pues si bien la iglesia era muy estricta en cuanto a las reglas de composición de Música Sacra, también se beneficiaba del auge de la ópera y el avance de los nuevos estilos de componer (observemos por ejemplo, como la misma Orden de San Juan de Dios edificó un teatro para con los beneficios de las representaciones operísticas poder sufragar su propio Hospital). Pero es a partir de esa época, finales del siglo XVIII, cuando comienza la denominada “reforma de la música en el templo” contra los músicos que no se ajustaran a los criterios clásicos ilustrados promovida por el deán de la catedral, don Antonio Guerrero Aranda, que en 1782 dejó consignado en el libro de visitas pastorales lo siguiente: “*Prohibimos así en las funciones de la parrochia como en todas las de las hermandades y cofradías, todo género de músicas e instrumentos teatrales, como indecentes de la casa de Dios y estraños a la pureza del culto que se debe tributar a la Suprema Majestad, y solo permitimos voces gruesas y el canto de órgano y algún otro instrumento de voca, a saber; bajón u oboe, y esto se entiende en todas las funciones de Iglesia y fuera de ella como son procesiones, rosarios y otras que ocurran*”.

T E X T O S

Lauda Jerusalem

Lauda, Jerusalem, Dominum; lauda Deum tuum, Sion.

Quoniam confortavit seras portarum tuarum; benedixit filiis tuis in te.

Qui posuit fines tuos pacem, et adipe frumenti satiat te.

Qui emittit eloquium suum terræ: velociter currit sermo ejus.

Qui dat nivem sicut lanam; nebulam sicut cinerem spargit.

Mittit crystallum suam sicut buccellas: ante faciem frigoris ejus quis sustinebit?

Emittet verbum suum, et liquefaciet ea; flabit spiritus ejus, et fluent aquæ.

Qui annuntiat verbum suum Jacob, justitias et judicia sua Israël.

Non fecit taliter omni nationi, et judicia sua non manifestavit eis.

Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio et nunc

et semper et in saecula saeculorum. Amen.

Glorifica al Señor, Jerusalén; alaba a tu Dios, Sión.

Que ha reforzado los cerrojos de tus puertas y ha bendecido a tus hijos dentro de ti.

Ha puesto paz en tus fronteras, te sacia con flor de harina.

Él envía su mensaje a la tierra, y su palabra corre veloz.

Manda la nieve como lana, esparce la escarcha como ceniza.

Hace caer el hielo como migajas y con el frío congela las aguas.

Envía una orden y se derriten; sopla su aliento, y corren.

Anuncia su palabra a Jacob, sus decretos y mandatos a Israel

Con ninguna nación obró así, ni les dio a conocer sus mandatos.

Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo.

Como era en un principio, ahora y siempre por los siglos de los siglos. Amén.

Misa Ego flos campi

Kyrie eleison

Christe eleyson

Kyrie eleison.

Señor, ten piedad

Cristo, ten piedad

Señor, ten piedad.

Gloria in excelsis Deo

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te.

Gratias agimus tibi

propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex coelestis,

Deus Pater Omnipotens,

Domine Fili unigenite Jesu Christe,

Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,

Qui tollis peccata mundi miserere nobis.

Qui tollis peccata mundi

suscipe deprecationem nostram

Qui sedes ad dexteram Patris

miserere nobis.

Quoniam tu solus sanctus,

tu solus Dominus, tu solus altissimus, Jesu Christe.

Cum Sancto Spiritu,

in gloria Dei Patris. Amen.

Gloria a Dios en las alturas,

y en la tierra, paz a los hombres

de buena voluntad.

Te alabamos, te bendecimos,

te adoramos, te glorificamos.

Te damos gracias

por tu infinita gloria.

*Señor Dios, Rey de los cielos,
Dios Padre omnipotente,
Señor Jesucristo, Hijo único de Dios,
Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del
Padre,
Tú que quitas los pecados del mundo
ten piedad de nosotros.
Tú que quitas los pecados del mundo
acepta nuestra humilde plegaria.
Tú que estás sentado a la derecha del
Padre
ten piedad de nosotros.
Porque sólo Tú eres santo,
Tú sólo, Señor; Tú sólo altísimo,
Jesucristo.
Con el Espíritu Santo
en la gloria de Dios Padre,
Amén.*

Beatus vir

Beatus vir qui timet Dominum:
In mandatis ejus volet nimis.
Potens in terra erit semen ejus
Benedicetur generatio rectorum,
Gloria et divitiae in domo ejus:
et justitia ejus manet in saeculum saeculi.
Exortum est in tenebris lumen rectis
miserors, miserator et justus.
Jucundus homo qui miseretur et commodat,
disponet sermones suos in iudicio:
quia in aeternum non commovebitur.
In memoria aeterna,
ab auditione mala non timebit.
Paratum cor ejus confirmatum est,
non commovebitur donec
despiciat inimicos suos
Dispensit dedit pauperibus,
justitia ejus manet in saeculum saeculi
cornu ejus exaltabitur in gloria.
Peccator videbit, et irascetur
dentibus suis, fremet et tabescet:
desiderium peccatorum peribit.
Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto,
et nunc et semper et in saecula saeculorum.
Amen

Credo in unum Deum

Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
Visibilium omnium et invisibilium.
Credo in unum Dominum Jesus Christum,
Filium Dei unigenitum
et ex Patre natum
ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum, non factum,
consubstantialem Patris,
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de coelis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria virgine,
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis,
sub Pontio Pilatus passus
et sepultus est.
Et resurrexit tertia die,
secundum scripturas.
Et ascendit in coelum,
sedet ad dexteram Patris,
et iterum venturus est cum gloria,
judicare vivos et mortuos,
cujus regni non erit finis.
Credo in Spiritum Sanctum,
Dominum et vivificantem,
qui ex Patre Filioque procedit,
qui cum Patre et Filio
simul adoratur et conglorificatur,
qui locutus est per prophetas.
Credo in unam sanctam,
catholicam et apostolicam ecclesiam,
confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum
et vitam venturi saeculi.
Amen.

*Creo en un solo Dios,
Padre todopoderoso,*

creador del cielo y de la tierra,
de todas las cosas visibles e invisibles.
Y en un solo Señor, Jesucristo,
Hijo único de Dios
y nacido del Padre
antes de todos los siglos.
Dios de Dios, luz de la luz,
Dios verdadero del Dios verdadero,
engendrado, no creado,
consustancial al Padre,
por quien todas las cosas fueron hechas.
El cual por nosotros los hombres
y por nuestra salvación
bajó de los cielos.
Y se encarnó por obra del Espíritu Santo,
en la Virgen María,
y se hizo hombre.
Por nosotros fue crucificado,
padebió bajo Poncio Pilatos
y fue sepultado.
Al tercer día resucitó,
conforme a las Escrituras.
Y subió al cielo,
se halla sentado a la derecha del Padre,
y otra vez ha de venir con gloria
para juzgar a los vivos y a los muertos,
y su reino no tendrá fin.
Creo en el Espíritu Santo,
Señor y fuente de vida,
que procede del Padre y del Hijo,
quien con el Padre y el Hijo
es igualmente adorado y glorificado,
y que habló a través de los profetas.
Creo en la santa Iglesia,
católica y apostólica,
confieso un solo bautismo
para el perdón de los pecados,
y espero la resurrección de los muertos
y la vida de los siglos venideros. Amen.

Magnificat

Magnificat anima mea Dominum
Et exultavit spiritus meus in Deo salutari
meo.
Quia respexit humilitatem ancillae suae

ecce enim ex hoc beatam me dicent
omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui potens est et
sanctum nomen eius.
Et misericordia eius a progenie in progenies
timentibus eum.
Fecit potentiam in bracchio suo, dispersit
superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede et exaltavit hu-
miles.
Esurientes implevit bonis et divites dimissit
inanes.
Suscepit Israel puerum suum recordatus
misericordiae suae.
Sicut locutus est ad patres nostros Abra-
ham et semini eius in saecula.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.
Sicut eran in principio et nunc et semper et
in saecula saeculorum. Amen.

*Proclama mi alma la grandeza del Señor
Se alegra mi espíritu en Dios mi Salvador,
porque ha mirado la humillación de su es-
clava.
Desde ahora me felicitarán todas las gene-
raciones
porque el Poderoso ha hecho obras gran-
des por mí.
Su nombre es Santo y su misericordia llega
a sus fieles
de generación en generación.
Él hace proezas con su brazo, dispersa a los
soberbios de corazón.
Derriba del trono a los poderosos y enal-
tece a los humildes.
A los hambrientos los colma de bienes y a
los ricos despide vacíos.
Auxilia a Israel su siervo, acordándose de su
santa alianza
según lo había prometido a nuestros padres
en favor de Abrahán
y su descendencia por siempre.
Gloria al Padre y al Hijo y al Espíritu Santo
como era en principio ahora y siempre
por los siglos de los siglos. Amen.*

Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Benedictus qui venit
in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

*Santo, santo, santo, santo es el Señor;
Dios del universo.
Bendito el que viene
en nombre del Señor.
¡Hosanna en el cielo!*

Agnus Dei

Agnus Dei
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei
qui tollis peccata mundi,
da nobis pacem.

*Cordero de Dios
que quitas el pecado del mundo,
ten piedad de nosotros.
Cordero de Dios
que quitas el pecado del mundo,
ten piedad de nosotros.
Cordero de Dios
que quitas el pecado del mundo,
danos la paz.*

Lauda Sion

Lauda Sion Salvatorem,
Lauda ducem et pastorem
In hymnis et canticis.

*Alaba Sión al Salvador;
Alaba al Caudillo y al Pastor
Con himnos y cánticos.*

Sit laus plena, sit sonora;
Sit iucunda, sit decora
Mentis iubilatio.
*Sea alabanza plena, sea sonora,
sea alegre, sea decorosa
la alegría del alma.*

Salve Regina

Salve Regina, mater misericordiae,
vita dulcedo, spes nostra,
ad te clamamus exsules filii Hevae,
ad te suspiramus gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.
Eia ergo advocata nostra
illos tuos misericordes oculos
ad nos converte,
et Jesum benedictum
fructum ventris tui
nobis post hoc exsilium ostende.
O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.

*Salve, Reina, madre de misericordia,
vida, dulzura, esperanza nuestra;
a ti clamamos los desterrados hijos de Eva,
a ti suspiramos gimiendo y llorando
en este valle de lágrimas.
¡Oh!, abogada nuestra,
vuelve a nosotros tus misericordiosos ojos
y después de este destierro
muéstranos a Jesús,
fruto bendito de tu vientre.
¡Oh clemente, oh piadosa, oh dulce Virgen
María!*

I N T É R P R E T E S

Lluís Vilamajó, director. Nacido en Barcelona, inició sus estudios musicales en la Escolanía de Montserrat y los continuó en el Conservatorio Municipal Superior de Música de Barcelona. Ha estudiado canto con Margarita Sabartés y Carmen Martínez. Actualmente es miembro de *La Capella Reial de Catalunya*, *Hespèrion XXI* de Jordi Savall y colabora con formaciones como *Le Saqueboutiers de Toulouse*, *Ensemble La Fenice*, *Ensemble Barroque de Limoges*, *Il Fondamento*, *Venice Baroque Orchestra*, *Ricercar Consort* y *Orquesta Barroca de Sevilla*, con las cuales ha ofrecido conciertos y ha efectuado grabaciones en diferentes auditorios de Europa, así como también en Estados Unidos, México e Israel. Como solista ha interpretado obras como las *Vísperas* de C. Monteverdi, el *Magnificat* de J. S. Bach, el *Requiem* de W. A. Mozart, *Misa de Gloria* de G. Puccini, *La Creación* de F. J. Haydn, *L'Enfant Prodigue* de C. Debussy, *la Pasión según San Juan* y *la Pasión según San Mateo* de J. S. Bach, el *Mesías* y *La Resurrección* de G. F. Händel, la *Misa en si menor* de J. S. Bach, e *Il ritorno d'Ulisse* de C. Monteverdi. Ha actuado bajo la dirección de Salvador Brotons, Pierre Cao, Jordi Casas, Juan José Mena, Antoni Ros Marbà, Manel Valdivieso, Andrew Parrot, Jordi Savall, Laszlo Heltay, E. Ericson, Salvador Mas, Ernest Martínez Izquierdo, R. Alessandrini, Attilio Cremonesi, Wieland Kuijken, Jordi Mora, Nicolas McGegan, Monica Huggett, Paul Dombrecht, Reinhard Goegel, Christophe Coin, Christopher Hogwood, Andre Marcon, Philippe Pierlot. Ha grabado para los sellos Astrée-Audivis, Alia-Vox, Fonti musicali, Sony-classical, Deutsche Harmonia Mundi, Accord, Discant y Cantus. En el año 2002 funda junto a Carlos Mena y Lambert Climent el Coro Barroco de Andalucía, del cual asume la dirección musical.

Coro Barroco de Andalucía. Se presenta con la finalidad de llevar a cabo un trabajo de formación, estudio e interpretación de la música barroca en nuestra comunidad, según los criterios técnicos y estéticos adecuados a la forma y espíritu de estas obras, y para contribuir a la divulgación de este legado musical, a veces olvidado. Unidos por una misma idea, nace este proyecto dedicado a la revalorización de ciertos aspectos esenciales de la música vocal de este período histórico. Esta agrupación nace en un principio como iniciativa de la Orquesta Barroca de Sevilla en un empeño por ampliar el alcance de su actividad musical. Es a comienzos de 2002 cuando ésta se propone el impulsar la creación de un coro de cámara profesional especializado en la interpretación del repertorio comprendido entre los siglos XVI y XVIII. Las tareas de selección de los cantantes fueron llevadas a cabo por prestigiosos especialistas en el campo de la música histórica, los profesores Lluís Vilamajó, Carlos Mena y Lambert Climent.

Con el tiempo, y fruto de un esfuerzo conjunto de profesores y miembros del coro junto con el apoyo económico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el Coro Barroco de Andalucía ha podido dar muestras de su trabajo por numerosas regiones del territorio andaluz, con la consiguiente satisfacción manifestada por público y crítica. Entre sus actuaciones más destacadas podemos mencionar su participación, entre otros: Circuito Andaluz de Música (2004), Muestra de Música Antigua "Castillo de Aracena" (2003, 2004 y 2006), XIX Festival Coral del Atlántico de Isla Cristina, Jornadas de Música Renacentista de

Alájar (Huelva), II y IV Festival de Música Española de Cádiz (2004 y 2006), actuaciones calificadas por algunos medios como “un regalo para los oídos” (*La Voz de Cádiz*) “concentración extraordinaria y trabajo exquisito” (*Diario de Sevilla*) o “una de las apuestas musicales más agudas y provechosas desarrolladas en nuestra comunidad” (*Diario de Cádiz*).

El año 2006 se puede considerar como la consagración definitiva del Coro con su primera participación junto a la Orquesta Barroca de Sevilla presentando el programa “*Delizioso Clavel: Música en las catedrales de Málaga y Cádiz en el siglo XVIII*”, que bajo la dirección de Diego Fasolis fue interpretado en el IV Festival de Música Española de Cádiz y en el X Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza y que ha culminado con la grabación de un disco.

En el presente año 2007, el Coro Barroco de Andalucía ha dado otro paso más en su evolución con su estreno como coro de ópera en la producción *Dido y Eneas*, de Henry Purcell, en la temporada oficial de ópera del Teatro de la Maestranza de Sevilla, nuevamente junto a la OBS, y bajo la dirección de Monica Huggett, concierto que fue repetido en el Festival Mozart 2007 de La Coruña. También ha realizado su primera participación en el XXIV Festival de Música Antigua de Sevilla, con el *Stabat Mater* de Franz Joseph Haydn bajo la dirección de Christophe Coin. Asimismo, ha realizado el montaje escénico de la *Barca di Venecia per Padova* de A. Banchieri, estrenado en la XIV Muestra de Música Antigua “Castillo de Aracena”. Entre sus próximos proyectos para 2008 destacan la colaboración con Harry Christophers, así como con la Orquesta Barroca de Sevilla bajo la dirección de Gustav Leonhardt con programas dedicados a cantatas de Johann Sebastian Bach.





Portada de *Los seys libros del Delphín de música* (Valladolid, 1538)
de *Luys de Narváez*, dedicados a *Francisco de los Cobos*

úbeda

Archivo Histórico Municipal

EL CORTESANO

“Pagará mi corazón, el mal que mis oxos dieron”:
la música de don Luys de Narváez

P
R
O
G
R
A
M
A

Luys de Narváez (c.1505-desp. 1549)
(Los seys libros del Delphín de música,
Valladolid, 1538)

Fantasia por el cuarto tono
La bella mal maridada

Paseavase el Rey Moro
Fantasia por el tercero
Ya se asienta el Rey Ramiro

Seys diferencias sobre un villancico que
dizen “Y la mi cinta dorada”

Cuatro diferencias sobre guárdame las
vacas
Otras tres, por otra parte

Seys diferencias sobre un villancico que
dizen “Si tantos halcones la garça comba-
ten”

Luys Milán (1500?-1561?)
(El Maestro, Valencia, 1535)
Madonna per voi ardo

Francesco Canova da Milano
(1497-1543)
Ricercar

Philippe Verdelot/Adriano Willaert
(1536)
Igno soave
Se mai provasti donna

Luys de Narváez
Fantasia por el octavo tono
Arde corazón arde

Con qué la lavare la flor de la mi cara
Fantasia por el primer tono

Josquin des Prez (c.1440-1521)
Mille regretz

Luys de Narváez
La cancion del Emperador

C O M P O N E N T E S

José Hernández Pastor, altus
Ariel Abramovich, vihuela

CONCIERTO 460 ANIVERSARIO
MUERTE DE FRANCISCO DE LOS COBOS (1547-2007)

Don Luys de Narváez

John Griffiths

Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer Vihuela. Hechos por Luys de Narbaez. Dirigidos al muy Illustre Señor el Señor don Francisco delos Couos. Comendador mayor de León, Adelantado de su Majestad Cesarea, re. y este primer libro tracta de los ocho tonos para tañer por diversas partes en Vihuela. M.D.XXX.VIII. Con privilegio Imperial para Castilla y Aragon y Valencia y Cataluña por diez años

Bajo este título fue publicada en Valladolid el 30 de octubre de 1538 la obra del vihuelista granadino Luis de Narváez que representa uno de los auténticos monumentos de la música española, así como de la música instrumental renacentista europea. En este libro su autor introduce varias novedades al estilo de música practicada por los vihuelistas españoles y estableció un modelo cuyo eco se oye en el repertorio posterior hasta finales del siglo XVI. El título musical del *Delphin* corresponde tanto a un cambio de gusto musical en España como a una aproximación hacia las corrientes principales de la música europea. Fue, en gran parte, un proceso natural que coincidió con la llegada a España de Carlos V en 1516, los gustos personales del monarca y la nueva música que cantaba la capilla musical que trajo consigo desde los Países Bajos. Muy próximo a la corte, Narváez publica los primeros arreglos instrumentales de estas nuevas obras de compositores franco-flamencos y también confecciona nuevas fantasías instrumentales de un estilo previamente desconocido en España -según dice el mismo autor- basadas en la técnica y estética de la polifonía vocal que se había puesto de moda. Por otra parte, la trascendencia histórica de Narváez se debe a ser el primero que convierte en un género de música instrumental escrita y compuesta las prácticas orales e improvisadas que habían florecido en España desde tiempos inmemoriales. Todo esto logró con gran arte, ingenio y maestría.

Si alguna de estas afirmaciones se considera especulativa, se debe más que nada a la escasez de documentación sobre la música instrumental en épocas anteriores al libro de Narváez. El punto de comparación más concreto que conocemos es *El Maestro* (Valencia, 1536) del vihuelista Luis Milán que brinda un bello y atractivo repertorio, firmemente atado a las tradiciones de música improvisada, pero una reliquia del pasado más que la visión del futuro que ofrece Narváez. Otros indicios de la música de vihuela anterior a Narváez se encuentran en varias fuentes dispersas, en obras de Alonso Mudarra (1546), en versiones de piezas españolas del laudista italiano Joan Ambrosio Dalza (Venecia, 1508), en otros fragmentos manuscritos y en una multitud de referencias literarias y representaciones pictóricas. En su totalidad, muestran una práctica musical que incluía danzas, improvisaciones sobre *cantus firmus* o secuencias armónicas de origen popular; y otras improvisaciones espontáneamente inventadas. Era música creada por instrumentistas de muy diversos niveles de formación, algunos seguramente de sectores de la sociedad muy alejados de las tradiciones musicales de corte y capilla pero, sin duda, improvisadores de habilidad extraordinaria. En ese mundo musical nació Narváez en Granada a principios del siglo XVI. Llegó a ser uno de los vihuelistas más destacados de esa centuria. Adquirió gran renombre dentro de España, donde sirvió a la casa imperial, y es el vihuelista que logró mayor fama internacional durante su vida. Aunque hoy en día su fama se debe a su creación instrumental, él se consideraba principalmente compositor de polifonía vocal. Desafortunadamente, solamente dos motetes suyos sobreviven, ambos editados en Lyon por Jacques Moderne pocos años después de la publicación de *el Delphin*. Son una versión a cuatro voces del salmo *De profundis clamavi* (1539) y otro motete de Corpus Christi a cinco, *O salutaris hostia* (1542).

De la vida de Narváez se sabe poco. Las dos fuentes principales que iluminan la primera etapa de su vida son el privilegio concedido en 1537 para la publicación de *Los seys libros del Delphin*, y el prólogo del

mismo. Puesto que en estos documentos consta que era un músico ya maduro y dedicado a la música y a la vihuela, solamente podemos ofrecer una reconstrucción verosímil, aunque aproximada del período de su formación y aprendizaje. Nacido en la primera década del siglo XVI, según una anónima historia de Granada (c. 1621), Narváez figura entre los músicos famosos de la ciudad, un “famosísimo maestro de vihuela. Fué de Felipe II.” No sería imposible que Narváez aprendiera su arte del legendario Luis Guzmán (†1528), ya que en el privilegio otorgado por Carlos V en 1537 para la publicación del *Delphin* consta que Narváez había recopilado las obras del difunto maestro con la intención de publicarlas.

Se supone, a través de evidencia circunstancial, que Narváez era criado de Francisco de los Cobos, Comendador de León y secretario de Carlos V, sobre todo por haberle dedicado *Los seys libros del Delphin*, posiblemente entrando a su servicio inicialmente en Granada. Existe una estrecha correlación entre la trayectoria profesional de Francisco de los Cobos y el desarrollo artístico de Luis de Narváez. Francisco de los Cobos había ocupado varios puestos oficiales administrativos en Granada entre 1508 y 1526, aunque estableció su residencia en Valladolid después de su nombramiento como secretario de Carlos V en 1516, casándose con María de Mendoza, camarera de la emperatriz Isabel. Entre los que sirvieron a la emperatriz durante este período se encuentra como paje a Luis Zapata que años después recopiló su *Miscelánea* en la que cuenta su frecuentemente citada anécdota referente al vihuelista. Habla de su mocedad en Valladolid y “un músico de vihuela llamado Narváez, de tan extraña habilidad en la música, que sobre cuatro voces de canto de órgano de un libro, echaba en la vihuela de repente otras cuatro, cosa -a los que no entendían la música- milagrosa, y a los que la entendían, milagrosísima”. Es posible que Narváez y su mecenas se conociesen durante la estancia de la corte en Granada en 1526 y que, ya a su servicio, Narváez viajara con Cobos a Italia durante 1529-1530 con motivo de la coronación imperial de Carlos V. Integrado en su séquito y después de otras misiones a Alemania, Flandes e Italia, también creemos probable que Narváez acompañara a Cobos en su nueva misión imperial a Roma en 1536 para pedir la intermediación del papa Pablo III -en aquellos años mecenas del famosísimo laudista Francesco da Milano- en la contienda entre España y Francia. De regreso en Valladolid, los dos años siguientes, 1537-1538, coinciden con la preparación y la publicación de *Los seys libros del Delphin*. Si pudiéramos comprobar la presencia de Narváez en el séquito de Cobos durante su estancia romana y el contacto entre Narváez y Francesco da Milano, tendríamos la explicación que hasta ahora ha faltado sobre la asimilación del nuevo estilo instrumental italiano que abunda en la música de Narváez. También explicaría el comentario de Narváez en prólogo del *Delphin* en el que declara su libro aportar música “que hasta estos tiempos en España no se ha dado principio”.

El privilegio, fechado el 18 de mayo 1537, un año y medio anterior a la edición de *Los seys libros del Delphin*, aporta detalles importantes sobre la formación, experiencia y estética de Narváez. En cuanto al vihuelista el rey declara: “ha muchos años que estudias en el ejercicio y arte de la música así de componer en canto de órgano obras para cantar como de cifras para tañer en la vihuela, y continuando vuestro deseo habéis compuesto en canto muchas misas y salmos y otras obras de las que canta Nuestra Madre Santa Iglesia por estilo muy sabido y nuevo, y asimismo, muchos motetes y villancicos de cifras para poner en la vihuela por arte muy gençioso [?] y claro y tan nuevo que hasta ahora no se ha visto en España y también tenéis otras muchas obras de canto de órgano para cantar de muchos autores que no se han imprimido en estos reinos y otras de Francisco Milanés y Luis de Guzmán para tañer vihuela, las cuales vos habéis colegido e copilado [...]”

Este documento, publicado por Juan Ruiz Jiménez en 1991, amplía el conocimiento de la actividad de Narváez como polifonista, anteriormente conocido solamente a través de los dos motetes ya mencionados. Añade el rey que “la mayor parte de vuestra vida os habéis ocupado en lo susodicho” y le concede a Narváez derechos para imprimir sus obras, tanto vocales como instrumentales, en España por diez años. En la versión publicada en 1538, *Los seys libros del Delphin* no contiene toda la música que reza el documento

real. En su prólogo, Narváez no solamente refuerza su dedicación musical, sino también explica cómo quería editar un libro de proporciones inferiores para medir el interés público: "el estudio de mi vida a sido en el exercicio de la música, así en saber la proporción que tiene como en la práctica y ordenación della. Y junto a esto, que lo que más del tiempo he empleado en la música de la Vihuela, por ser mi principal fin este, con buen deseo y voluntad he trabajado de hazer estos seys libros de música de cifras. . . a hazer un libro como este nuevo y provechoso que hasta estos tiempos en España no se ha dado principio de cosas muy buenas en la Vihuela y para virtuoso pasatiempo y honesto deleyte. Si yo viere que sacan fruto dél (plaziendo a Dios) sacaré en público otras mayores obras y de más fundamento que hasta ver el sucesso desta que va a descubrir voluntades no sacaré; y como fuere, así será de las otras".

Francisco de los Cobos murió el 10 de mayo de 1547. Si aceptamos la supuesta trayectoria del vihuelista a su servicio, no es de sorprender que se encuentra por primera vez a Narváez entre los músicos de la capilla real en septiembre de 1548, figurando en la nómina como: "Luys de Narváez, que ha de tener cargo de enseñar a los mochachos cantoricos de la capilla con otros mil [mrs] cada año desde setiembre del dicho año en adelante". Después de esta cita, su nombre figura entre los músicos que acompañaron a Felipe II en su primer viaje que partió a finales de 1548 por Italia, Alemania y los Países Bajos. La última referencia al brillante vihuelista data de la residencia en Flandes de la comitiva durante el invierno de 1549. El título de *Los seys libros del Delphin* muestra el deseo de Narváez de identificarse con el pensamiento humanista. La leyenda de Arion, rescatado de un naufragio en alta mar por un delfín atraído por los sonidos de su lira, y llevado en su espalda a la orilla, es una de las muestras clásicas del poder de la música de superar la fragilidad humana, y de ayudar al hombre a conseguir el equilibrio ideal entre alma y cuerpo. En este sentido, el libro de Narváez se ubica dentro de una tendencia de aludir al mundo clásico en los títulos de libros de música y poesía, sobre todo a Apolo, Orfeo, y las musas de Parnaso. Visto en términos más prácticos, el *Delphin* es una colección organizada, siguiendo una forma clara y lógica, con cada uno de los seis 'libros' dedicado a un género musical específico, y todo precedido por una introducción para ayudar a los principiantes entender su contenido. Los primeros dos libros contienen fantasías, el siguiente presenta arreglos de obras polifónicas de Josquin, Gombert y Richafort, y las últimas tres tratan respectivamente de variaciones sobre himnos, villancicos, y temas obstinados, junto con unas canciones para canto y vihuela, y una danza baja.

Cuatro de las catorce fantasías de Narváez figuran en este programa para dar una buena muestra del género más venerado por los vihuelistas del siglo XVI. Lo que caracteriza las fantasías de Narváez es su agilidad en crear auténtica polifonía en la vihuela, influido notablemente por la técnica imitativa de la polifonía vocal. En estas obras el autor concibe su música como voces instrumentales de tiple, contralto, tenor y bajo, moldeándoles para formar una textura de diálogos, interjecciones e intercambios de una serie de temas melódicos entretejidos como si fueran discursos retóricos en miniatura. Suelen comenzar con un episodio que presenta el tema inicial en forma imitativa, creando una textura gradualmente expansiva, a veces llevada a su cadencia final por polifonía libre. Los episodios que siguen funcionan para extender y desarrollar las ideas y ambiente del comienzo. Es en estas partes internas donde Narváez emplea una variedad de recursos, principalmente imitación de motivos melódicos breves -frecuentemente en secuencias- y contrapunto libre. La repetición de una sección entera es lo que habitualmente señala que el discurso se acerca a su final.

El libro tercero contiene partes de misas y canciones polifónicas de Josquin, Gombert y Richafort. Los intérpretes han dejado una de ellas para clausurar su programa debido a su belleza y una sencillez que nunca deja de transmitir la soledad desesperada de su letra, incluso en la versión puramente instrumental. La canción francesa de Josquin, *Mille regretz* -o *La canción del Emperador* como Narváez lo llama- sobresale no solamente por su hermosura musical, sino también por su relación íntima con Carlos V. Sin duda, esta canción evocaba en el pecho del Emperador el recuerdo de Margarita de Austria, su tía y tutora, de

los años de su juventud que había pasado en su casa, y de las melancólicas y tristes canciones sobre “regretz” que escuchaba allí.

En el cuarto y quinto libros del *Delphin* Narváez presenta himnos y canciones en castellano en muchas ocasiones con variaciones exquisitas que muestran la faceta de su arte que es también el nexo entre él y las generaciones anteriores de improvisadores. Narváez describe las obras del quinto libro como “romances y villancicos para tañer y cantar y contrapuntos sobre algunos villancicos”. Tres diferencias sobre el villancico *Si tantos halcones* y seis variaciones sobre *La mi cinta dorada* ocupan la mayor parte de este libro junto con otras cinco canciones arregladas para canto y vihuela. Estos villancicos están elaborados como diferencias instrumentales sobre las melodías populares pero también con la melodía para cantada. Las primeras dos variaciones de *Si tantos halcones* solamente tratan el estribillo, y hay que esperar hasta la tercera diferencia para escuchar la canción entera, con su copla. Esta canción así, como *Y la mi cinta dorada* que también se conserva en versión de Mateo Flecha, parecen ser melodías de origen popular. Los otros tres villancicos se encuentran de forma más tradicional, equipados de melodías cuya belleza se debe a su sencillez, y con acompañamientos deliciosos aunque sin grandes adornos. Dos de ellos *Arde corazón arde* y *Con qué la lavaré* pertenecen sin duda al ambiente cortesano popular español, pero se encuentran muchas correspondencias al tema de *La bella mal maridada* en los cancioneros europeos que incluyen obras de sabor popular. De semejante origen popular son los dos romances que completan este libro. *Ya se asienta el rey Ramiro* y *Paseábase el rey Moro* contrastan hechos de dos reyes españoles de culturas muy distintas, el uno cristiano y el otro moro. El primero está presentado con un acompañamiento glosado que recuerda a los de Milán, y su letra, según Menéndez y Pelayo, es del romance viejo popular que alude al rey Ramiro I o II de Aragón. Del género del romance fronterizo, *Paseábase el rey moro* relata la angustiada reacción del rey moro al enterarse de la pérdida de Alhama. Giner Pérez de Hita en *Guerras civiles de Granada* refiere que en Granada hubo de prohibirse el canto de este romance de melodía y letra igualmente emocionante porque cada vez que se cantaba en cualquier parte, “provocaba llanto y dolor”.

En el sexto y último libro Narváez recopila variaciones sobre secuencias armónicas asociadas con temas populares como *Guárdame la vacas* y tres ‘sin nombre’ sobre un variante del *passamezzo antico*. En este libro que da fin al *Delphin* abundan los gestos de brillantez idiomática que han procurado la fama duradera de Luis de Narváez.

Para complementar el programa, los intérpretes han aumentado la selección monográfica de Narváez con una fantasía de Francesco da Milano que responde exactamente a las mismas técnicas de construcción que las de Narváez, y tres canciones contemporáneas al *Delphin*. Puesto en música por Luis Milán, *Madonna per voi ardo* es un soneto italiano bien conocido en distintas versiones musicales, pero principalmente en la de Philippe Verdelot de 1533, reimpresa en una versión para canto y laúd por Adrian Willaert en 1536, el mismo año que Milán edita su versión. Es probable que Narváez hubiese conocido los madrigales del *altremontane* Verdelot que reflejaban una de las últimas modas musicales durante su estancia romana a en versión original a cuatro voces o en el arreglo de Willaert de 1536, como *Igne soave* y *Se mai provasti donna*.

La bella mal maridada

La bella mal maridada,
De las lindas que yo vi,
Acuérdate cuán amada
Señora fuiste de mí.

Luçero resplandeciente,
Tiniebla de mis placeres.
Corona de las mugeres,
Gloria del siglo presente.

Estremada y ecelente
Sobre todas cuantas vi,
Acuérdate cuán amada
Señora fuiste de mí.

Paseavase el rey moro

Paseavase el rey moro
Por la ciudad de Granada,
Desde la puerta de Elvira
Hasta la de Bibarrambla

¡Ay, mi Alhama!

Cartas le fueron venidas
Que la Alhama era tomada,
Las cartas echó en el fuego,
Y al mensajero matara

¡Ay, mi Alhama!

Mandó tocar sus trompetas,
Sus añfiles de plata,
Porque le oigan sus moriscos,
Los de la vega y la rambla

¡Ay, mi Alhama!

Allí habló un moro viejo
Que desta manera hablara:
-¡Para qué nos llamas, Rey,

*Para qué es esta llamada?
Matastes los bencerrajes,
Que eran la flor de Granada,*

*Cogistes los tornadizos
De Córdoba la nombrada.*

¡Ay, mi Alhama!

*Por eso mereces, rey,
Una pena muy doblada:
Que te pierdas tú, y tu reyno,
Y aquí se pierda Granada.*

¡Ay, mi Alhama!

Ya se asienta el Rey Ramiro

Ya se asienta el Rey Ramiro,
Ya se asienta a su yantar;
Los tres de sus adalides
Se le pararon delante.

Y la mi cinta dorada

Y la mi cinta dorada
Por qué me la tomó
Quien no me la dio.

Si tantos halcones

Si tantos halcones
La garça combaten,
Por Dios que la maten.

Madonna, per voi ardo

Madonna, per voi ardo
Et voi no me il credete;
Per che non pia quanto bella sete?
Ogn'ora miro et guardo
Se tanta crudeltà cangiar volete.
Donna non v'accorgete
Que per voi moro et ardo,
Et per mirar vostra beltà infinita
Et voi sola servir bramo la vita?

Igno soave ov'il mio foco alento,
Igno soave ov'il mio foco alento,
Ascolta in cortesia qual é la pena mia
lo ben te veggio adorno in si bel arte
Che mai formo natura in altra parte.
Ascolto l'armonia
Delle fresch'aque al'ombra al mio armento
Sovente miro attento.
Ma s'io scorgesse de mia donna il viso
Saresti al mondo equal al paradiso

Se mai provasti donna

Se mai provasti donna qual sia amore,
Se mai contrarie a voi foi face furno,
Se mille volt'eal giorno
Cangiaste voglie dentr'al vostro core,
Pieta del mio dolore
Pieta di me o chiara e diva stella,
Che pieta suol regnar in donna bella.

Ardé corazón, ardé,

Ardé corazón, ardé,
Que no os puedo valer.
Quebrántanse las piedras
Con picos y açadones

Quebrántase mi corazón
Con penas y dolores.

Con qué la lavaré

¿Con qué la lavaré,
La flor de la mi cara?
¿con qué la lavaré,
Que vivo mal, penada?

Lávanse las casadas
Con agua de limones;
Lávome yo, cuitada
Con penas y dolores.

Mi gran blancura y tez
La tengo ya gastada.
¿con qué la lavaré
Que vivo mal, penada?

Mille regretz

Mille regretz de vous abandonner
Et delonger vostre fache amoureuse:
Je si gran dueill et pene douloureuse,
Qu'on me verra brief mes jours definner.

I N T É R P R E T E S

El Cortesano. 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 2008, la grabación de dos nuevas producciones discográficas.

baeza

Auditorio de las Ruinas de San Francisco

SOLISTAS DE LA COMPAÑÍA TEATRO DEL PRÍNCIPE

Pablo Heras, director

Música de cámara en la corte nobiliaria de los Duques de Osuna

PRIMERA PARTE

Francisco Manalt (c. 1710-1759)
Obra armónica en Seis Sonatas (1757)

Sonata I en Mi mayor
Larghetto - Allegro - Tempo di Minuetto,
mà piú tosto, lento è cantabile

Sonata II en Fa mayor
Largo - Vivace grazioso
Larghetto maestoso. Tempo di minuetto
afectuoso. Larghetto maestoso.
Tempo di minuetto. Larghetto maestoso.
Allegretto piú che Minuetto

Libro de Cantatas y Arias italianas
Alessandro Scarlatti (1660-1725)
*E penar deggio ancora**
Recitativo "E penar deggio ancora"
Aria "Quando sarà quel di"
Recitativo "Lascia la riva onde lontano"
Aria "Che gran tormento sia"

Giacomo Facco (c. 1680- 1753)
*Clori pur troppo bella**
Recitativo "Clori pur troppo bella"
Aria "Non hà spírto"
Recitativo "Fra le piú folte selve"
Aria "Quel augelletto che sempre vola"
Recitativo "Dai sassi piú gelati scintillano"
Aria "Per te d'amor mi lagno"

SEGUNDA PARTE

Francisco Manalt (c. 1710-1759)
Obra armónica en Seis Sonatas (1757)

Sonata IV en Mi bemol mayor
Largo non tanto.
Allegretto comodo è maestoso
Allegro

Sonata VI en Fa mayor
Largo andante
Allegro vivo
Andante affetuoso

Libro de Cantatas y Arias italianas
George Friedrich Haendel (1685-1759)
*Lilla vedi quel colle**
Recitativo "Lilla, vedi quel colle"
Aria "Se Nice è vaga"
Recitativo "Talhor li veggo, ahi lasso"
Aria "Se lasciato il tuo rigor"

Alessandro Scarlatti (1660-1725)
*Sazio di piú soffrire**
Recitativo "Sazio di piú soffrire"
Aria "Cara pianta il tuo riflesso"
Recitativo "Vivrò e che non lice morir"
Aria "Manca la rosa"
Recitativo "Se piange il rosignuolo"
Aria "D'un ruscello ch' é innocente"



C O M P O N E N T E S

María Hinojosa, soprano
Farran James, violín
Mercedes Ruiz, violonchelo
Roberto Fernández de Larrinoa, contrabajo
Laura Puerto, clave
Pablo Heras, director
Juan Pablo Fernández-Cortés, dirección artística
y proyecto musicológico

*Transcripción y edición: Juan Pablo Fernández-Cortés
Libro de Cantatas y Arias italianas de la Duquesa de Osuna
(Madrid, Biblioteca Nacional, M.2245)

Los Duques de Osuna

Juan Pablo Fernández-Cortés

Durante toda la Edad Moderna una importante parte de la alta nobleza europea mantuvo un serio compromiso con la innovación artística, un hecho que, como recientemente ha señalado Jonathan Dewald, resultaba relevante y provocativo para la cultura del momento. En este contexto se sitúa la importante labor de promoción, mecenazgo y consumo de la música que desarrollaron los miembros de la Casa ducal de Osuna, uno de los linajes más influyentes de la alta nobleza española entre los siglos XVI y XIX. Los titulares de esta casa nobiliaria y sus familiares desempeñaron importantes cargos palaciegos y administrativos al servicio de la monarquía, y llegaron a acumular un considerable patrimonio territorial que se extendió por gran parte de la España peninsular y por algunas localidades italianas, lo que les permitió conocer las últimas novedades del panorama artístico europeo.

La música de cámara fue cultivada en el ámbito doméstico de la Casa de Osuna al menos desde el siglo XVI, como medio de entretenimiento y distracción para los miembros de la familia y su corte nobiliaria. La música doméstica abandonó paulatinamente los espacios íntimos de las habitaciones de los nobles para convertirse en uno de los vehículos de sociabilidad que propiciaron la transformación de las rígidas costumbres cortesanas. Las academias o conciertos semipúblicos para una minoría selecta, las fiestas y los bailes privados domésticos organizados por los miembros de la familia Osuna fueron escenarios habituales de estrenos de obras de los principales compositores vinculados a la corte española y de ilustres músicos del panorama europeo.

Las primeras noticias conocidas sobre el violinista y compositor de origen catalán Francisco Manalt (c. 1710-1759) lo sitúan en la Capilla del Palau de Barcelona. En 1735 se hallaba ya en Madrid colaborando en funciones y acontecimientos musicales celebrados en el entorno de la Corte. Dos años después se incorporó a la plantilla de la Real Capilla en la que permaneció hasta su fallecimiento. En 1757, Francisco Manalt dedicó la edición de su *Obra armónica de Seis Sonatas de Cámara de Violín y bajo solo* a Pedro [Zoilo] Téllez Girón, VIII Duque de Osuna de quien se declara su "menor criado", lo que verifica la existencia de un vínculo de servicio con este noble.

La música de cámara para violín y bajo formó parte del repertorio habitual doméstico de la Casa de Osuna durante la titularidad del VIII duque de Osuna como demuestra el hecho de que, al menos hasta 1775, Pedro Zoilo Téllez Girón mantuvo siempre entre sus músicos asalariados a un violinista y a un violón. Es posible, por tanto, que Francisco Manalt tuviese en mente la práctica cotidiana de interpretación de obras para violín y bajo en el entorno doméstico de los palacios de los Osuna a la hora de dedicar al duque su *Obra armónica*, uno de los pocos ejemplos conocidos de música para violín compuesta por autores españoles editada durante el reinado de Fernando VI, paradigma de la recepción y asimilación de las innovaciones del repertorio violinístico europeo en nuestro país.

La primera parte de la *Obra armónica* de Manalt (única conocida hasta la fecha) está formada por un conjunto de seis sonatas de cámara que responden en términos generales a la habitual estructura de la sonata monotemática bipartita. Las variantes que Manalt introduce en este patrón formal muestran un deseo de experimentar las novedades que se estaban produciendo en el repertorio violinístico italiano y centro-europeo. En las sonatas de la *Obra armónica*, Manalt presenta fórmulas que más tarde cristalizarán en la estructura de la sonata bitemática clásica, tales como la eliminación de la doble barra de repetición que

separa las dos secciones de cada movimiento o la introducción de la reexposición temática en el tono principal dentro de la segunda sección, rasgos que contribuyen a la unidad dentro la variedad.

El *Libro de Cantatas y Arias Italianas* de la duquesa de Osuna (Biblioteca Nacional de España, Madrid) es una valiosa fuente para estudiar la circulación y recepción de la cantata profana italiana en el entorno de la nobleza española durante la primera mitad del siglo XVIII, prácticamente desconocida hasta la fecha. La destinataria de esta recopilación fue seguramente Francisca Bibiana Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, duquesa de Osuna consorte desde 1721 y administradora de la Casa de Osuna entre 1733 y 1748. Esta noble dama, gran aficionada a la música y asistente habitual a los espectáculos operísticos italianos del Teatro de los Caños del Peral de Madrid, solía organizar conciertos de música vocal en su casa con algunos de los cantantes italianos del elenco de dicho teatro, para los cuales pudo realizarse esta recopilación.

Del palermitano Alessandro Scarlatti (1660-1725), padre del también compositor Domenico Scarlatti, presentamos en este recital dos interesantes cantatas de cámara apenas interpretadas hasta la fecha. La estructura de *E penar deggio ancora* responde a los habituales cánones de la cantata solística italiana de las primeras décadas del siglo XVIII. Esta combinación es la más utilizada por Scarlatti desde 1697, año que marca un nuevo período en su producción de cantatas de cámara. A partir de este momento explota preferentemente la forma del aria *da capo*, y abandona el uso de los recitativos ariosos y de las formas binarias. Las melodías de las cantatas compuestas por Scarlatti desde 1697 son más fluidas y los saltos melódicos disjuntos de carácter simbólico aparecen con menos frecuencia. Los recitativos de *E penar deggio ancora* muestran también algunas de las características recurrentes del estilo scarlattiano. En el que abre la cantata, el cromatismo descendente del bajo representa la pena y el anhelo que expresa el texto. La repetición de palabras o frases cortas en el recitativo y el predominio de intervalos disjuntos aleja toda referencia al estilo *arioso* y contribuye a la ruptura de la regularidad métrica del texto y a la intensificación del contenido. Las dos arias de esta cantata son de estructura *da capo* y ambas contrastan en velocidad, compás y tonalidad. El trabajo temático que desarrolla Scarlatti en las arias refuerza la interrelación entre el acompañamiento y la línea vocal. Las células motívicas que se presentan en el *ritornello* no se limitan a aparecer en la parte del bajo y se convierten en el elemento temático principal de las dos secciones de las arias. Con esta estructura "monotemática" se consigue una continuidad y coherencia para el conjunto de la obra, rasgo característicos del cambio estilístico que se produce en el género de la cantata de cámara italiana en los últimos años del siglo XVII y en la primera década del siglo XVIII junto a la sustitución de las formas binarias y los ariosos por las *arias da capo*, el cierre preferente de las cantatas con un recitativo y la renuncia al uso de los intervalos disjuntos con un carácter simbólico.

La bella cantata *Clori pur troppo bella* cuyo autor no figura en esta recopilación, ha sido identificada como una obra de Giacomo Facco (1676-1753), compositor y violinista italiano que fue miembro de la Real Capilla de Felipe V desde 1720 y que trabajó como profesor de música del Príncipe de Asturias, el futuro Luis I de Borbón.

Entre las obras anónimas que se recopilan en el *Libro de Cantatas y Arias italianas* de la duquesa de Osuna, figura una "cantata a voce sola" de temática pastoral que comienza con el verso *Lilla vedi quel colle*. De esta misma cantata se conservan al menos otras dos fuentes manuscritas en las que figura como autor George Friderich Haendel. Varios rasgos estilísticos de esta obra muestran notables analogías con los de las cantatas compuestas por Haendel en su etapa italiana que se inicia en 1708, lo que respalda su atribución al compositor germano. El molde estructural Recitativo-Aria-Recitativo-Aria que articula *Lilla vedi quel colle* es el más utilizado por Haendel en sus cantatas de esa época. Las arias del tipo *da capo* de este período usan también el *ritornello* como elemento temático, al igual que las de *Lilla vedi quel colle* y los recitativos no presentan los pasajes melódicos de tipo "arioso" que aparecían con frecuencia en las cantatas de Haendel (y de muchos otros autores) hasta finales del siglo XVII.

E penar deggio ancora

Recitativo

E penar deggio ancora
prima de lo splendor
del tuo sembiante.
La sua longa dimora
troppo affliggendo va
quest'alma amante;
torna, che fai
no' tardar più,
che gia tarda assai.

Aria

Quando sarà quel dì
che respirar dovrò,
quando ti rivedrò
bell' idol mio.
Che vivere cosí possibile no é,
e gia lungi da te
più non poss'io.

Recitativo

Lascia la riva onde lontano
stai da chi t'adora,
torna, se vuoi ch'io viva,
resta, se vuoi ch'io mora.

Aria

Che gran tormento sia
l'aspettare due luci care
ben io lo só.
Se tardi viene l' amato
bene saró portento s'io non morró.

Recitativo

*Y de nuevo debo lamentarme
ante el esplendor de tu semblante.
Su larga ausencia
aflige demasiado
esta alma amante,
vuelva, ¿qué hace?
no se demore ya más
que ya tarda demasiado.*

Aria

*¿Cuándo llegará el día
en que podré de nuevo respirar?
¿Cuándo te volveré a ver,
bello ídolo mío?
Que vivir así no es posible,
y lejos de ti
ya no puedo estar.*

Recitativo

*Abandona las lejanas orillas,
quédate con quien te ama
vuelve, si quieres que yo viva,
quédate, si quieres que muera.*

Aria

*Sé bien qué gran tormento es
aguardar a dos amadas pupilas.
Si el amado llega tarde
será maravilloso, si yo no he muerto antes.*

Clori pur troppo bella

Recitativo

Clori pur troppo bella
senti quel rosignuolo
come col canto suo
d'amor favella,
lá nel florido suolo
vedi bell' idol mio
come bacia quel fior
l'acqua del rio .

Aria

Non hà spirto
quel fonte, quel mirto
non hà core quell erba, quel fiore
ma d'amore pur sanno brugiar.
Solo con barbaro duolo
nel tuo petto le fiamme d'afetto
son già spente da farmi penar.

Recitativo

Fra le più folte selve,

che ressonno del sol gl' ombrosi oltraggi
fra gl' orrori selvaggi
ancor del cieco Dio splende la face
tu sol che sei fugace
mentre soffro per te fieri tormenti
ò non ami, ò non ardi ò non mi senti.

Aria

Quel augelletto che sempre vola
pur si consola col caro ben,
quel zefiretto che sempre spira
solo sospira l' amato ben.

Recitativo

Dai sassi più gelati scintillano
tal' or fiamme cocenti,
tu sola non consenti
che la face d' amore
nel tuo barbaro sen
desti l' ardore.

Aria

Per te d'amor mi lagno
per te sol m'accompagno
col vento à sospirar;
per te d' amor favello
per te da quel ruscello
imparo a lacrimar.

Recitativo

*Clori, infelizmente bella
escucha aquel ruiseñor
que con su canto
le habla de amor,
allí en el suelo florido
observa, bella amada mía,
cómo aquella flor besa
el agua del río.*

Aria

*No hay alma
en la fuente y en el mirto
no hay corazón en la hierba
y las flores
pero de amor también pueden arder:
Solo con el bárbaro dolor
las llamas del afecto*

*ya están apagadas en tu pecho
y me afligen.*

Recitativo

*Entre los bosques más frondosos
que esconden del sol las sombras ofensas,
entre los horrores salvajes,
resplandece de nuevo el rostro del ciego
dios,
tú eres fugaz, mientras yo sufro tus fieles
torturas
o no amas, o no te atreves o no me oyes.*

Aria

*Aquel pajarito que vuela siempre
se consuela con el bien querido,
aquel vientecillo que siempre sopla
solo suspira por el amado bien.*

Recitativo

*De las rocas más heladas
surgieron aquellas ardientes llamas
tu no permites
que el rostro del amor
en tu bárbaro pecho
infunda el ardor.*

Aria

*Por ti de amor me lamento
y sólo me acompaño de ti
para suspirar con el viento;
por ti hablo de amor
por ti de aquel arroyo
aprendo a llorar.*

Lilla vedi quel colle

Recitativo

Lilla, vedi quel colle
che di tenera erbette
lieto verdeggia,
i vi la mia capanna
humil sen giace à cui vicino
è quella di Tirsi
ove la bella Nice
compagna tua sovente
viene à sfogar le sue pene

con l' amato pastore,
e tu crudel, ben puoi farmi
di lui più lieto è pur non voi.

Aria

Se Nice è vaga
tu sei più bella,
ma non sei quella
nel compiacer:
Se Tirsi è fido
piu fido io sono,
mà non son Tirsi
poi nel goder.

Recitativo

Talhor li veggo, ahi lasso
già senti passo in passo
cogliendo rose è acanti
è gigli è d'amaranti
dolcemente cantando
quanto si grato al core,
Amor il laccio ti chiamo
tu non senti io piango, e taccio.

Aria

Se lasciato il tuo rigor
ivi forse un di verrai,
mi dirai ó quanto é bello
quel ruscello, quanto è vago
quel bel mirto é.
Non v'è pianta che non ami,
non v'è angel ch'amor non chiami,
non v'è foglia che non voglia
rinverdirsi al nuovo amor.

Recitativo

*Lila, mira esos cerros
que de frescas hierbas
alegres reverdecen,
y observa mi cabaña
humilde se deleita
junto a ella está aquella de Tirsi
donde la bella Nice, tu compañera,
a menudo viene a sofocar
sus penas con el pastor amado;
y tú, cruel, bien podrías hacer
que él me alegrase, pero no quieres.*

Aria

*Si Nice es gentil
tú eres más bella
pero no sé
a cual de las dos complacer:
Sí Tirsi es fiel
más fiel soy yo
pero no soy como Tirsi
en el placer*

Recitativo

*Ahora lo veo allí, ay de mí,
paso a paso cogiendo
rosas y acantos,
lirios y amarantos;
cantando dulcemente,
qué agradable es para el corazón;
Amor, te reclamo el lazo
tú no escuches, yo lloro y callo.*

Aria

*Si abandonas tu rigor
quizá un día te des cuenta,
me dirás, oh qué bello
es ese arroyo,
qué hermoso es ese bello mirto.
No habrá planta que no ames,
no habrá ángel
que al amor no llame,
no habrá hoja
que no reverdezca al nuevo amor.*

Sazio di più soffrire

Recitativo

Sazio di più soffrire le vicende crudeli
dell' empio amor tiranno di Lauro
che bramava scuoter,
l' ozio dell' alma
così seduto all'ombra
di cipresso funesto un di gridava

Aria

Cara pianta il tuo riflesso
quanto appaga il mio dessere,
poiche il verde del cipresso
e speranza di morire.

Recitativo

Vivrò e che non lice morir
pria ch' il destino vibri
il colpo fatal ch'in cielo è scritto,
mà son così trafitto dal tuo genio buggiardo
o nume arciero, acciò tu non sperassi mai più
trionfar sui danni miei
se lecito mi fosse io morirei.
Da lo spinoso stelo vedrò spuntar la rosa
che col proprio vermiglio
porra rosore alla viola, al giglio
e dirò augelli gl'innocenti garriti,
o de lieti ruscelli il marmorio soave
che il rio, l'augello, il fiore
non tradiscono il core.

Aria

Manca la rosa
ma non tradisce
quando sfiorisce
perche si sà
anzi è dogliosa
tanta ventura
se poco dura
la sua beltà.

Recitativo

Se piange il rosignuolo,
si sfoga e non mentisce
poiche narra alle selve
con la sua voce armoniosa e bella
quand' era Filomena
è como poi cangiò vita e favella.
Dunque una selva o un prato
mi faranno beato
ch' è veleno giocondo
mà pur sempre è veleno
la speranza d' amore
e vale al fine più
la pace del cor che tutto il mondo.

Aria

D' un ruscello ch' é innocente
in più sassi il corso frange
non offende il mormorar;
egli piange i legami
delle sponde è si duol

che le bell'onde poi
saran tributo al mar

Recitativo

*Harto de sufrir las crueles vicisitudes
del impío amor tirano de Lauro
que codiciaba olvidar,
el alma ociosa,
sentada a la sombra
de un funesto ciprés
un día gritaba:*

Aria

*Querida planta tu reflejo
calma mi deseo
porque el verde del ciprés
alienta la esperanza de morir:*

Recitativo

*Viviré ya que no debo morir
antes de que el destino
dé el golpe fatal
que en el cielo está escrito,
pero estoy ya atravesado
por tu genio embustero,
oh dios arquero,
para que tú no tengas que esperar más,
si fuese posible vencer a mis errores moriría.
Del espinoso tallo verá brotar la rosa
que con su encarnado color
enrojecerá a la violeta y al lirio,
y los pájaros entonarán su inocente piar
y los alegres arroyos el suave murmullo
que el río, el pájaro y la flor
no traicionan al corazón.*

Aria

*Falta la rosa
pero no traiciona
cuando florece
porque sabe que triste es
tanta alegría
si dura poco
su belleza.*

Recitativo

Si llora el ruiseñor;

*se desahoga y no miente
pues le cuenta a los bosques
con su voz armoniosa y bella,
cuando era Filomena
y cómo después cambió vida e idioma.
Aunque un bosque o un prado
me dieran felicidad, que es un alegre veneno,
también siempre es un veneno
la esperanza del amor;
y al fin vale más la paz del corazón
que cualquier cosa del mundo*

*Aria
No molesta el murmullo
de un arroyo
que transcurre entre piedras,
y si se entristece
por alejarse de la orilla
después las bellas olas
prestarán tributo al mar:*



I N T É R P R E T E S

Pablo Heras, director. Actualmente es director asistente en la Ópera Nacional de París, director titular de la Orquesta de Girona, donde desarrolla una temporada estable de conciertos y director musical de la Compañía Teatro del Príncipe (Madrid), con la que aborda la recuperación, interpretación y grabación del repertorio español de los siglos XVII y XVIII. Durante la temporada 06/07 ha dirigido por primera vez en la Ópera de Bilbao, el Teatro Real de Madrid y la Ópera Nacional de Burdeos. Entre sus próximos proyectos figuran conciertos con la Rundfunk Symphonie Orchester de Saarbrücken, Ensemble Modern de Frankfurt, Orchestre National de Lyon, Orchestre National de Bordeaux-Aquitaine y Orquesta Metropolitana de Lisboa. Además ha sido seleccionado para dirigir *Gruppen* de K. Stochausen junto a P. Eötvös y P. Boulez en el Festival Internacional de Lucerna. En la temporada 07/08 dirigirá *The Little Sweep* de Britten en el Teatro Real de Madrid, *Don Pasquale* de Donizetti de gira por España y *Così fan tutte* en Lisboa y en la temporada 08/09 debutará en la Ópera Nacional de París dirigiendo una producción de ballet en el Teatro Garnier. Estudió dirección coral con Harry Christophers y dirección orquestal con Arturo Tamayo en la Universidad de Alcalá de Henares, con Salvador Mas en la Universidad de Viena, con Sylvain Cambreling en la Universidad de Mainz (Alemania) y en Luxemburgo, con Stephan Asbury en Frankfurt y con Christopher Hogwood en Granada. Asimismo ha realizado cursos con Lucian Nistor, Jesús López Cobos y Frieder Bernius. En 2004 participó como alumno de la West-Eastern Divan Orchestra junto a Daniel Barenboim. Ha compaginado su formación musical con los estudios de Historia del Arte en la Universidad de Granada.

La Compañía Teatro del Príncipe. Nace en el año 2006 con el apoyo del Festival de Música Antigua de Aranjuez. Siguiendo las directrices de este festival que, desde sus inicios, se ha caracterizado por un gran interés en la promoción de la música menos conocida, la Compañía Teatro del Príncipe se concibe como un grupo de producción especializado en la investigación e interpretación del repertorio musical profano compuesto por autores españoles o residentes en España a lo largo de todo el siglo XVIII y en las primeras décadas del siglo XIX. Sus componentes (musicólogos, gestores e intérpretes) son profesionales con una amplia trayectoria en la investigación, programación e interpretación de la música con criterios históricos. Entre sus últimos proyectos destacan la recuperación, interpretación y grabación de la zarzuela en dos actos *La Fontana del Placer* de José Castel y Bruno Solo de Zaldívar y la reconstrucción y puesta en escena de la zarzuela *La Feria de Valdemoro* con libreto de José Clavijo y Fajardo y música de Domenico Fischietti.

úbeda

Auditorio del Hospital de Santiago

LES SACQUEBOUTIERS DE TOULOUSE Y LA CARAVAGGIA

Jean-Pierre Canihac y Lluís Coll, directores

Música para el Duque de Lerma

P
R
O
G
R
A
M
A

PRIMERA PARTE

Anónimo

La guerre (5vv)*

Basado en la batalla de C. Janequin (c.1485-1558) y Ph.Verdelot (c.1480/85-c.1530/32)

Nicolas Gombert (c.1495-c.1560)

Mon seul (7vv)*

Anónimo

Pabana francesa (4vv)*

La de las medias, la de las dames y la francesa (4vv)*

Orlando di Lassus (c.1530/32-1594)

Bonjour mon coeur (4vv)*

Margot laboures les vignes (4vv)*

Giovanni Maria Nanino (1543/44-1607)

Dolce fiammelle mia (5vv)**

Josquin des Prez (c.1450/55-1521)

Ave Maria (6vv)*

Francisco Guerrero (1528-1599)

Lauda Herusalem (6vv)** y ***

Cristóbal de Morales (c. 1500-1553)

Fabordones para las chirimías (4vv)* y **

SEGUNDA PARTE

Anónimo

La Galera (4vv)*

La de don Juan (4vv)*

Francisco Guerrero

Pange lingua gloriosi (4/5vv)**

Juan de Urreda (1451-c.1482)

Pange lingua gloriosi (4/5vv)*

Anónimo

La ytaliana, tanque (4vv)*

Basada en *Tan que vivray* de Claudin de Sermisy (c.1490-1562)

Anónimo

Pieza para ministriles sin título (4vv)*

Francisco Guerrero

O dulce y gran contento (5vv)**

Todos aman (5vv)** y ***

Phillipe Rogier (c.1561-1596)

Super flumina babilonis (8vv)****

I Tono (5vv)**

400 ANIVERSARIO ADQUISICIÓN CANCIONERO DE LERMA (1607-2007)
CONCIERTO GRABADO POR RADIO CLÁSICA (RNE)



C O M P O N E N T E S

Pep Borràs, bajones y chirimías
Joaquim Guerra, bajones y chirimías
Daniel Lasalle, sacabuche
Simeón Galduf, sacabuche
Jordi Giménez, sacabuche
Valentin Perez, sacabuche
Beatrice Delpierre, chirimías y flautas
Philippe Canguilhem, chirimías y flautas
Pedro Estevan y Marc Clos, percusión
Lluís Coll, corneta y dirección
Jean-Pierre Canihac, corneta y dirección

Transcripción y edición: Douglas Kirk (Gombert, Nanino, Guerrero y Rogier) y Carles Cristóbal (el resto)
Utrecht, Biblioteca de la Universidad, R 3.L.16
(Cancionero de Lerma) ()*,
*Lerma, Archivo de la Colegiata de San Pedro, ms. mus. I (**)*,
*Granada, Biblioteca Manuel de Falla, ms. 975 (***)*,
*Puebla, Archivo Musical de la Catedral, legajo 28 (****)*

Duque de Lerma

Juan Ruiz Jiménez

En la primavera de 1607, don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, primer Duque de Lerma y quinto Marqués de Denia, contrata, en Madrid, para la iglesia de San Pedro, en su villa de Lerma (Burgos), un grupo de cuatro ministriles con los que se iniciaría la actividad musical instrumental en esta institución eclesiástica de patrocinio privado: Miguel de Calavia, bajonista, Pedro Deza, sacabuche, Felipe Deza, contralto de chirimía, y Pedro de Porras, sacabuche. Un año después, el conjunto se completaría con la llegada de Andrés de Alamillos, residente en León, para servir como ministril de corneta, tiple de chirimía, tiple y tenor de flauta y "cornamuta" (orlo).

Francisco Gómez de Sandoval, miembro de una noble familia, se había educado en la corte de Felipe II. Su matrimonio con Catalina de la Cerda, hija del Duque de Medinaceli, y su nombramiento como gentil-hombre en la casa de príncipe Felipe III le proporcionarían la fortuna y los contactos necesarios para desarrollar una meteórica carrera que le convertiría en valido del rey. Nombrado Duque de Lerma en 1599, ingresará en la selecta nómina de grandes de España y se convertirá en el hombre más poderoso del reino. El tráfico de influencias, la corrupción y la venta de cargos públicos le harán inmensamente rico, empleando una parte importante de su fortuna en un fructífero mecenazgo que desplegará para engrandecer y embellecer su villa ducal.

Los conjuntos de ministriles se habían integrado en la actividad musical regular de las principales instituciones religiosas españolas a lo largo del siglo XVI. Variables en número y con frecuentes relaciones interpersonales y familiares, mantienen una cierta autonomía y forman un grupo con funciones perfectamente definidas y reglamentadas. Su participación en la vida musical de la institución a la que sirven es diversa, siendo ésta directamente proporcional a la solemnidad de las festividades en las que intervienen y concentradas, principalmente, en el oficio de Vísperas y en la procesión y misa del día festivo. De forma paralela a sus obligaciones institucionales, efectúan salidas al exterior, solos o en compañía de cantores, para desarrollar servicios extravagantes de variada naturaleza.

La heterogeneidad de sus actividades se deja traducir en la miscelánea de composiciones musicales que encontramos en los libros confeccionados para el uso de estos conjuntos instrumentales. Los escasos ejemplares que han llegado hasta nuestros días presentan bastantes puntos en común, así como un número significativo de concordancias. La mayor parte de estas obras son, en origen, vocales, aunque algunas de ellas sólo hayan llegado hasta nuestros días en sus versiones preservadas en estos libros de ministriles. En su transmisión pueden sufrir transformaciones que están directamente relacionadas con la especificidad de su destino.

En estas piezas nunca se especifica la plantilla instrumental para su interpretación. Esta variaba en función de los recursos humanos y de los instrumentos que cada institución pudiese disponer en cada momento, así como del *ethos* circunstancial al que se destinaran, con el único condicionante de los registros de cada una de las voces. Desde la homogeneidad tímbrica de los conjuntos de flautas o de orlos a la variedad de las combinaciones de chirimías y sacabuches, la elección se llevaría a cabo en el momento de los obligados ensayos para preparar las obras a interpretar en una determinada actuación.

El concierto de hoy nos permite acercarnos a la música interpretada por estos grupos instrumentales a partir de los dos manuscritos de ministriles de la Colegiata de San Pedro de Lerma. Ambos aparecen en el primero de los inventarios de libros de música de esta institución, que data de 1607, y fueron copiados en el último cuarto del siglo XVI. Sólo uno de ellos permanece actualmente en esta iglesia, ya que el segundo, el Cancionero de Lerma, fue vendido a la biblioteca de la Universidad de Utrecht en 1959.

En este recorrido musical, encontramos *Fabordones* de Morales que junto al *Tono* de Rogier y el salmo 147, *Lauda Jerusalem*, de Guerrero, irían destinados a la solemnización de las horas del Oficio en las que la presencia de los ministriles fuese requerida, interpretándose, habitualmente, en alternancia con el resto de los grupos musicales de la Colegiata: coro de canto llano, órgano y capilla de cantores. La presencia habitual de versos del himno *Pange lingua* en los libros de ministriles es debida a que este himno, además de cantarse en las Vísperas de la importante festividad del Corpus Christi, estaba presente en diversas funciones vinculadas a la exposición del Santísimo Sacramento, en similar alternancia a los versos de la salmodia.

Francisco Guerrero es el compositor español mejor representado en estos libros de ministriles. Su canción *Todos aman* pertenece a un grupo de cinco pequeñas joyas musicales que han llegado hasta nuestros días sólo en su versión instrumental. Puede enmarcarse en su importante producción en lengua romance, en gran parte perdida, que quedó fuera de su selección para el impreso veneciano de *Canciones y villanescas espirituales* (1589), para la que sí escogería la composición *O dulce y gran contento* que también podremos escuchar. Estas canciones, junto a las *chansons* de Orlando di Lasso, *Bon jour mon couer* y *Margot labouréz*, o el madrigal de Giovanni Maria Nanino, *Dolce fiammella mia*, ejemplifican un repertorio polifuncional que, dentro del templo, solía utilizarse para recibir a las procesiones a su entrada en el recinto del coro, antes de comenzar la misa y, a lo largo de esta, para sus intervenciones en las secciones desprovistas de texto litúrgico que cada institución prescribía.

Otra de las características que presentan los libros de ministriles es el elevado número de composiciones anónimas que contienen, las cuales se interpretarían en ocasiones similares a las obras citadas anteriormente. Muchas de ellas sólo poseen un escaso y corrupto íncipit textual que ha dificultado, cuando no imposibilitado, la identificación de posibles concordancias.

Entre esta colección de piezas anónimas, algunos de los títulos y el carácter de las mismas sugiere también la posibilidad de ampliación a contextos interpretativos ajenos al interior del templo, donde la presencia de estos ministriles era igualmente requerida para actuaciones que, ocasionalmente, pudieron estar vinculadas a los actos festivos cortesanos, de representación o de la esfera privada que tuvieron lugar durante las estancias del rey y del duque en su palacio de Lerma.

Al igual que ocurre con el repertorio vocal, las obras canonizadas para uso de ministriles se exportarán a Hispanoamérica, donde el manuscrito 19 de la Catedral de Puebla es el ejemplo más notable. En este libro encontramos representado de manera significativa al compositor Philippe Rogier, maestro de capilla de Felipe II, del que podremos escuchar la obra *Super flumina Babilonis*, preservada únicamente en unos libretes del archivo de música de esa Catedral, cuyas ocho voces nos permitirán disfrutar, en toda su grandeza, del despliegue de los efectivos instrumentales de la época.

La música contenida en estos dos libros de ministriles sonó también entre los muros del Convento de San Blas de Lerma, igualmente fundación del Duque, interpretadas por las religiosas dominicas, y sirvió para el aprendizaje de sus ministriles. El Cancionero de Lerma desaparece de los inventarios de la Colegiata de Lerma a mediados del siglo XVII, pero el segundo volumen, o al menos algunas de sus piezas, siguieron interpretándose en esta villa ducal hasta finales del siglo XVIII.

Jean-Pierre Canihac, corneta y director. Miembro fundador de Les Sacqueboutiers, Canihac es solista de diversas formaciones internacionales. Trabaja regularmente bajo la dirección de Jordi Savall, Jean-Claude Malgoire, Nikolaus Harnoncourt, Rene Clemencic, Andrew Parrott, William Christie y Philippe Herreweghe, entre otros. Después de estudiar en los conservatorios de Toulouse, Versalles y París (con Maurice Andre), Jean-Pierre Canihac, titular del Certificado de Aptitud para la Enseñanza Musical en 1970, se convirtió en profesor del Conservatorio Nacional de la Región de Toulouse. Ha sido uno de los primeros en Francia en interesarse por el estudio y la práctica de los instrumentos antiguos. Canihac enseña el corneto y la trompeta natural en cursos internacionales en Saintes, Ginebra, Barcelona, Daroca. En 1989 fue nombrado profesor del Departamento de Música Antigua del Conservatorio Nacional de Lyon.

Lluís Colls, corneta y director. Nace en 1977 en Manresa, donde empieza sus estudios musicales. A los 15 años deja el conservatorio e inicia una breve aproximación al jazz que le abre las puertas hacia el mundo del rock, que ya no abandonará. En 2001 descubre la corneta y después de unos meses de formación autodidacta ingresa en la ESMuC como alumno de Jean-Pierre Canihac. En 2005 obtiene el título de grado superior e inicia estudios de postgrado en el CNSMD de Lyon y ha tocado bajo la dirección de Jordi Savall, Christoph Rousset, Pierre Cao, Martin Gester, Simon Carrington, Sergio Vartolo, Antoni Ros Marbà y con formaciones como Les Sacqueboutiers, Hespèrion XXI, la Orquesta Barroca de Sevilla, la Orquesta Barroca Catalana, Le Concert de l'Hostel Dieu, la Orquesta del Gran Teatre del Liceu o la Real Filharmonía de Galicia. Ha realizado grabaciones con Jordi Savall, Sergio Vartolo, el Cor de la Generalitat Valenciana y la Compañía Nacional de Teatro Clásico para RNE. Ha dado conferencias a alumnos de doctorado de musicología de la UAB, a alumnos de la Facultad de Música de la Universidad de Lahti (Finlandia) y en el Curs de Música Antiga de Girona, del cual es el profesor de corneta y de improvisación de la música antigua. En 2004 crea www.corneta.net. Además, ha sido repetidamente invitado para dirigir otros conjuntos, como Ministriles Hispalensis actuando en sitios como el Festival Internacional de Música Antigua de Sevilla. En abril del 2006 obtiene el primer premio del *Concours International de Cuivres Anciens de Toulouse* en la categoría de corneta solista, el único que existe a nivel mundial con este instrumento como protagonista.

Les Sacqueboutiers de Toulouse. Esta formación francesa está considerada como un referente en la interpretación de música instrumental europea del siglo XVII, tanto por los especialistas como por el público en general. Cuando el conjunto fue fundado en 1974, Jean-Pierre Canihac y Jean-Pierre Mathieu se embarcaron en el redescubrimiento de los instrumentos antiguos. La calidad de su trabajo les condujo a tomar parte de grabaciones discográficas revolucionarias (las *Vísperas* de Monteverdi dirigidas por Michel Corboz constituyen un buen ejemplo). Desde entonces, han interpretado repertorios musicales que van desde el Renacimiento hasta Mozart con Les Arts Florissants (William Christie), La Chapelle Royale (Philippe Herreweghe), A Sei Voci (Bernard Fabre-Garrus), Elyma (Gabriel Ga-

rrido), La Grande Écurie et La Chambre du Roy (Jean-Claude Malgoire) y el Clément Janequin Ensemble (Dominique Visse). Con estos grupos o con sus propios programas, Les Sacqueboutiers han actuado en todos los grandes festivales europeos de música antigua de Europa y también de Sudamérica. El grupo se compone de un núcleo de cornetas y sacabuches, al que se unen, según los requerimientos del repertorio, otros instrumentos (violines, violas, fagotes, chirimías) y voces (solista, cuarteto vocal o grupo de diez cantantes). La flexibilidad es necesaria para la interpretación de un repertorio tan variado. Les Sacqueboutiers a menudo trabajan en colaboración con musicólogos especializados en la confección de programas originales, siendo uno de sus objetivos prioritarios participar en el redescubrimiento gradual de las bellas obras que forman parte de nuestro patrimonio musical europeo.

La Caravaggia. A finales de 2004, Lluís Coll aprovecha la proximidad de su concierto de final de estudios en la ESMuC para establecer el conjunto que hacía ya tiempo que tenía en mente: *La Caravaggia*, un conjunto instrumental con la clara vocación de dar a conocer instrumentos poco comunes como la corneta, el bajón o el sacabuche y su repertorio. La Caravaggia toma el nombre del famoso pintor renacentista a partir del título de una pieza instrumental de Merula. La vida de Caravaggio coincide con el momento álgido de la corneta (en italiano, *cornetto*) y de su repertorio. Es el momento, también, de la aparición del bajo continuo. El momento en que se asientan las bases para la armonía que caracterizará la música occidental escrita desde hace cuatrocientos años hasta nuestros días. Es el momento de la *seconda pratica*, de nuevas formas de entender la música: cómo se articula, qué expresa, cómo lo expresa... En definitiva, el momento en que se producen algunos de los cambios más significativos en la historia de la música que la conducirán inexorablemente a las corrientes de donde ha salido el repertorio que hoy comprende el canon que acostumbramos a llamar música clásica. El primer programa del conjunto fue "*Delectare, docere et movere*". Este programa de música instrumental italiana del XVII cuenta con una formación mixta de vientos y cuerdas, y fue el que les permitió ganar el primer premio en la categoría de ensemble del Concours International de Cuivres Anciens de Toulouse celebrado en 2006. Además de este programa del primer barroco, La Caravaggia tiene dos programas con música del renacimiento. "*In mani dei catalani*" es un repaso a la conexión entre la Corona de Aragón y la península itálica en el siglo XVI. "*El duque de Lerma*" es un programa construido a partir del Cancionero de Lerma, escrito para ser usado únicamente para ministriles. Estos dos últimos programas responden a la voluntad de dar a conocer la formación típicamente hispánica de instrumentos de viento, los ministriles, y su repertorio. En este sentido ha colaborado con grupos vocales tan reconocidos como La Colombina y ha grabado recientemente un disco monográfico de Miquel López con la Escolanía de Montserrat. Con estos programas La Caravaggia ha tocado en distintas poblaciones de la península y del resto de Europa. Actualmente está preparando una colaboración con la prestigiosa compañía de danza histórica Compagnie Maître Guillaume y un proyecto de recuperación de la música contenida en el M.454 de la Biblioteca de Catalunya, el llamado Cancionero de Barcelona.

baeza

Auditorio de las Ruinas de San Francisco

ENSEMBLE ELYMA
Gabriel Garrido, director

El Siglo de Oro en el Nuevo Mundo: Villancicos de
Gaspar Fernandes (Oaxaca, México) y Juan de Araujo (Sucre, Bolivia)

PRIMERA PARTE

LA NAVIDAD

Juan de Araujo (1648-1712)

Vaya de gira (8vv)

Para arrullar al amor (4vv)

Gaspar Fernandes (1565/1570-1625/1630)

Dan dan (6vv), 1609

Mi niño dulce y sagrado (4vv), 1609

A Belén me llevo (5vv), 1609

VILLANCICOS EN INDIYO MESTIZO

Gaspar Fernandes

Tios mío (4vv), 1611

Jesús de mi goraçón (4vv), 1610

BATALLAS Y LAMENTOS

Gaspar Fernandes

Gran Capitán (5vv), 1612

Juan de Araujo

A recoger pasiones inhumanas (7vv)

Gaspar Fernandes

No haya mas dulce alegría (3vv), 1610

Juan de Araujo

Alarma valientes (8vv)

SEGUNDA PARTE

LA VIRGEN Y EL NIÑO

Juan de Araujo

Hola, hala, que vienen gitanas (6vv)

Cayósele al alba (3vv)

Si el amor se quedare dormido (4vv)

Recordad jilguerillos (2vv)

Gaspar Fernandes

Ven y verás zagalejo (3vv)

Llegan los cuatro al portal (4vv), 1613

LA FIESTA DEL CORPUS

Juan de Araujo

Corderito, ¿por qué te escondes? (4vv)

Gaspar Fernandes

A no teneros mi Dios (4vv), 1610

Quien quiere pan (6vv), 1610

NEGRILLAS Y GUINEOS

Gaspar Fernandes

Andrés, ¿dó queda el ganado? (6vv), 1610

A negrito de cucurumbé, (5vv), 1612

Juan de Araujo

Los collades de la estleya (6vv)

P
R
O
G
R
A
M
A

CONCIERTO GRABADO POR RADIO CLÁSICA (RNE)

C O M P O N E N T E S

Mariana Flores, soprano
María Hinojosa, soprano
Alicia Borges, mezzosoprano
Fabián Schofrin, contratenor
David Hernández, tenor
Jaime Caicompai, tenor
Ismael González, bajo
Andrea de Carlo, viola da gamba
François de Rudder, bajón
Quito Gato, vihuela y guitarra
Rafael Bonavita, vihuela y guitarra
Manuel Vilas Rodríguez, arpa
Gabriel Garrido, director

Transcripción y edición: Bernardo Illari, Robert Stevenson y
Carmen García Muñoz (Araujo) y Aurelio Tello (Fernandes)
Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (Araujo)
y Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca (Fernandes)

G. Fernandes y J. de Araujo

Drew Edward Davies

El esfuerzo colonial español en las Américas se cuenta como uno de los enfrentamientos culturales más profundos en la historia del mundo. Utópico pero genocida, multirracial pero racista, el proyecto imperial aguantó, para mejor o peor, durante tres siglos (1521-1821) debido, para mejor o peor, a la imposición sistemática de las instituciones europeas según los ideales renacentistas. Aunque las autoridades de España y la iglesia romana efectivamente borrarón las prácticas culturales de los indígenas y explotaron a miles de personas, también crearon una nueva raza y construyeron ciudades espléndidas que rivalizaron con las europeas, cambiando irremediamente la propia sociedad europea. De hecho, no es posible sobreestimar las complejas contradicciones de los virreinos americanos, pero quizá la mejor forma de comprenderlas es entablar un diálogo con las artes virreinales, incluyendo la música reinterpretada de los manuscritos sobrevivientes.

La música de las catedrales, conventos, parroquias y misiones de los virreinos americanos permaneció predominantemente europea en carácter; a pesar de que muchos de los cantantes e instrumentistas no eran de origen europeo, sino americano, africano o mezclado. Por supuesto, el paisaje sonoro de una ciudad iberoamericana del siglo XVII habría incluido un espectro de géneros musicales interpretados por gente de varias etnias y clases sociales, pero los manuscritos de música que existen en los archivos eclesiásticos se corresponden con los mismos géneros practicados contemporáneamente en la Península Ibérica. Uno de los géneros más fascinantes pero menos entendidos es el villancico.

Originalmente un género profano de poesía cortesana cultivado a finales del siglo XV, el villancico se convirtió en una forma de poesía religiosa en la lengua vulgar durante el siglo XVI. Entre esa época y el siglo XVIII, los maestros de capilla de las iglesias más importantes de Iberia y las Américas compusieron ciclos de villancicos para adornar los servicios religiosos durante las fiestas más destacadas del año litúrgico, como la Navidad, el Corpus Christi y la Purísima Concepción de María. Usualmente, los villancicos se cantaban tras los nueve responsorios de Maitines, aunque de vez en cuando eran interpretados en las procesiones u otros servicios. Tanto en las Américas como en la Europa mediterránea, las fiestas más importantes se solemnizaban con festivales públicos que incluían varias formas de espectáculo como teatro al aire libre, juegos de cañas, procesiones con gigantes y dragones y, por supuesto, desfiles de todas las clases y etnias presentes en la comunidad.

Los villancicos compuestos a lo largo de los siglos XVI al XVIII capturaban el espíritu de estos festivales públicos, pero debe recordarse que los villancicos nunca fueron considerados música popular; a pesar de la presencia de ritmos de baile y textos popularizantes. Al contrario, sus textos se integran en las tradiciones literarias elitistas que representan Lope de Vega y Cervantes, y en las que axiomas moralizantes se escondían bajo las historias divertidas de rufianes, pastores y gente de lugares 'extranjeros' (como Portugal y Galicia). El alto gusto en España favorecía las representaciones burlonas de las clases bajas y los 'otros étnicos', y las etnias encontradas en las letras de villancicos, incluso africanos y gitanos, deben considerarse como construcciones literarias satíricas, no representaciones etnográficas de poblaciones locales. La excepción de esta idea es el repertorio pequeño de obras con texto en náhuatl, mixteca, quechua u otros idiomas americanos que usaban los textos como lenguas vernáculas, no como dialectos satíricos. Este concierto presenta una variedad de villancicos escritos por dos compositores ibéricos que se trasladaron a las Américas durante el siglo XVII. Aunque estos compositores vivían en ambientes distintos, su música exhibe la

instilación de la cultura literaria y musical de Iberia en los centros urbanos de los virreinos. El compositor más temprano de los dos, Gaspar Fernandes cantaba en la Catedral de Évora (Portugal) antes de salir en 1599 para Guatemala donde sirvió como organista. Entre 1606 y su muerte en 1629 ocupó el prestigioso puesto de maestro de capilla de la Catedral de Puebla de los Ángeles, la segunda ciudad del Virreinato de la Nueva España. Su sucesor allí fue Juan Gutiérrez de Padilla, un compositor importante de la música polícoral. El *Cancionero de Gaspar Fernandes*, que sobrevive en el archivo de la Catedral de Oaxaca (México), es considerado como el manuscrito más extenso de la música virreinal y la fuente más temprana de villancicos en las Américas. Su repertorio de casi 300 obras religiosas data del período 1609-1616 e incluye obras en un conservador estilo madrigalístico y en varias lenguas y dialectos, incluso náhuatl, el idioma de los indígenas del centro de la Nueva España. Es importante apuntar que Fernandes compuso su Cancionero en Puebla no en Oaxaca y que el cantor Gabriel Ruiz de Morga llevó el manuscrito a Oaxaca (entonces Antequera) en 1653.

Juan de Araujo nació en Extremadura en 1646, casi dos decenios después de la muerte de Fernandes, y ya ocupaba el puesto de maestro de capilla de la catedral de la Ciudad de los Reyes (Lima), la ciudad principal del virreinato de Perú, en 1672. Entre 1680 y 1712, Araujo ejerció el papel de maestro de capilla de la Catedral de La Plata (Sucre), la primera ciudad española de la región de Charcas, la que hoy es Bolivia. El repertorio de Araujo consta de más de 260 obras sólo en Sucre y muchas de sus piezas muestran la textura polícoral barroca desarrollada de modelos venecianos dentro de un intenso marco rítmico. Es contemporáneo del compositor novohispano Antonio de Salazar.

Las diferencias entre la música de estos compositores resulta más de tiempo que de ubicación. Gaspar Fernandes trabajaba en la Nueva España durante el primer siglo del virreinato, cuando las instituciones importantes de la sociedad estaban en procesos de consolidación, mientras Araujo contribuía a una sociedad colonial madura en la cumbre de su riqueza por la plata saqueada. La dotación típica de las obras de Araujo es de ocho a diez voces, un poco más que las cuatro a seis voces en Fernandes. Ambos escribían fundamentalmente villancicos religiosos en la forma de estribillo-coplas. En la música de Araujo vemos el dinamismo rítmico característico de la música española de la segunda mitad del siglo XVII.

Cada uno de los veintitrés villancicos en este programa representa un extraordinario artefacto de riqueza cultural y cada uno merece su propio ensayo. No obstante, quisiera señalar unos aspectos de los villancicos para la Navidad y Epifanía, que conforman más de la mitad del concierto, específicamente las negrillas. Estos textos nos ofenden hoy por su uso de estereotipos insultantes. Sin embargo, no tratan de la realidad de los virreinos americanos, sino que dramatizan la imaginación colectiva de la historia navideña, particularmente la escena de la adoración de los Reyes Magos. Los pintores europeos como Rubens representaban a uno de los reyes como un etíope. Para evocar el séquito del rey etíope, los autores de villancicos se inspiraban en las obras de Lope de Vega para desarrollar un dialecto negrillo estándar que cambiaba la letra 'l' por la 'r' e incluía un repertorio de palabras "africanas" estilizadas, como 'gulumbe' en *Los cofrades de la estleya* (*Los cofrades de la estrella*) de Araujo. Los ritmos de las negrillas, aunque evocan la alegría de los bailes africanos, no se acercan la complejidad de la verdadera música del África occidental. Al contrario, son las proporciones sesquiálteras encontradas no sólo en la música barroca ibérica, sino también en la de compositores italianos como Monteverdi y Cavalli.

La escucha de estos villancicos nos inspira a imaginar la historia bien conocida de la Navidad de una manera fresca. Y eso es lo que pretenden ser: obras innovadoras e imaginativas para contar una historia antigua. Este repertorio musical está en vías de rescate, y en mi vocación de musicólogo novohispanista, quiero reconocer el trabajo importante de los maestros Aurelio Tello y Juan Manuel Lara Cárdenas sobre Fernandes y el doctor Bernardo Illari sobre Araujo, porque sin sus trabajos no podríamos disfrutar de esta música hoy día.

Vaya de gira

Estribillo

Vaya de gira.
 Vaya de chanza
 Vaya de gusto
 Vueltas y mudanzas,
 Ay, ay, ay
 Toca el pandero
 Y tañe la gaita, Ay, ay, ay
 Vaya de baile
 Y suene la flauta, Ay, ay, ay.
 Repicad las castañetas
 El caramillo y sonajas.
 Vaya de gusto y primor,
 Pues que tiritando
 Se mira el sol.

Coplas

Al son de arroyos y fuentes,
 Bailad pues Dios ha nacido,
 Y que muy hombre ha venido,
 Nos quiere hacer excelentes,
 Viéndole todas las gentes,
 Como un niño por mi amor.
 Muestra con discreto aviso,
 Que le dio de enamorado,
 Al ala de encarnado,
 El color de lo pajizo,
 Pues su rendimiento quiso,
 Explicar en el color:
 Como es sol claro y luciente
 Que el mundo viene a ilustrar,
 A los reyes quiso dar
 Toda la fe del oriente,
 Y una estrella refulgente,
 Fue el eco de su esplendor
 Ofrecerle ricos dones,
 Con reverente destello
 Y en las plantas de su cielo,
 Logran divinos blasones,
 Lo fiel de sus corazones
 Mérito le dio al valor.

Para arrullar al amor

Para arrullar al amor
 Desbeladito y al yelo,
 Le prebienen los zagales
 Pastoriles instrumentos
 Qué suaves, qué sonoros
 Qué apasibles y qué tiernos
 Y dise un zagal
 Ta, ta
 Que el Dios niño durmiendo se va
 Y canta un pastor
 Ro, ro, ro
 Que dormido se queda el amor
 Del céfiro blando, herido un laurel
 Sus hojas respiran, ce, ce, ce
 Que se queda dormido mi bien
 Ta, ta
 Que el Dios niño durmiendo se va.

Coplas

Pues que sin flecha ni arco
 Veis a su majestad
 Desnudo de rigores
 Y armado de la paz.
 Céfiros queditico
 Ábregos pasitico
 Vuestro ruido templad
 Ta, ta
 Que el Dios niño durmiendo se va.

Pues de las leves pajas
 Forma dorado arpón
 Porque penetre suave
 Si riguroso hirió.
 Céfiros queditico
 Ábregos pasitico
 No le inquietéis por Dios,
 Ro, ro, ro
 Que dormido se queda el Amor.

Pues siendo eterna antorcha
 Del celestial Dosel,

Las aristas no encientes
Y abrasa mi desdén.
Céfiros quedítico
Ábregos pasitico
No le despertéis
Ce, ce, ce
Que dormidito se queda mi bien.

Pues sin alas ni benda
Se deja registrar
Niño en albergue pobre
Su Alcasar un portal.
Céfiros quedítico
Ábregos pasitico
Vuestro ruido templad
Ta, ta, que el Dios niño durmiendo se va.

Dan dan

Dan dan dan dan dan dan dan
Fuego en la casa de Adán
Toquen los ojos a fuego,
Que ellos darán agua luego
Dan dan dan dan dan dan dan
Pero no le... que más agua reciba,
Que una fuente de agua viva
Nace donde el fuego está.

Mi niño dulce y sagrado

Mi niño dulce y sagrado
Encoged vuestras rodillas
Que son cortas las mantillas
Y el lugar desabrigo.

A Belén me llevo

A Belén me llevo tío
Y an zamarro al niño llevo
Porque con el sayo nuevo
Esta temblando de frío.

Coplas

Después que el traje vistio
Al uso de nuestra tierra
El frío le hace guerra
Y un su rigor temblo.

Sil el sayo nuevo le coge
De los pies a la cabeza

Como llora con terneza
Titiritando se encoge.

Y pues le ofende el rocío
A darle abrigo me atrevo
Mas en esta duda me fío
Y un zamarro al niño le llevo.

Responsión

Porque el fuego que te emprende
De infinito amor naio
Y si lloras mas se enciende.

Tios mío

Tios mío mi goraçón
Mopanpa ni pachinegual
Amo xichoca abision
Que lloraréis al macegual.

Jesús de mi goraçón

Jesús de mi goraçón
No lloreis mi fantasia
Tleican timochoquilla
Mis presedes mi apission
Aleloya.

Deja to el llando crecida
Miral to el milo y el guey
Jimoiollali mi rey
Tlein miztolinia mi vida
No sé por que deneis pena
Tan linto cara de rosa
Noepulhoctzin niño hermosa
Nochalchiuh noasojena.

Jesús de mi corazón

*No llores, que eso me asusta.
¿Por qué lloras?
¿Mis placeres? ¿Mi aflicción?
Aleluya*

*Deja tú el llano que crece,
mira tú el mulo y el buey
Consuélate mi rey
¿Qué te acogaja, mi vida?
No sé por qué tienes pena
Tan lindo, cara de rosa.*

*Noble señor, niño hermoso,
Mi perla, mi ave de albas plumas.*

Gran Capitán

Gran Capitán por renombre
Defensor de nuestra fe
Guarda el alcázar del Rey
Serán obras de tu nombre.

A recoger pasiones inhumanas

A recoger pasiones inhumanas
A recoger achaques desta vida
A recoger peligros para el alma
Salga la vid
En aquel pan divino de la gracia.

Coplas

A recoger pensamientos,
que sale Dios a las aras
y hace paso de la idea
para caminar al alma.

A recoger voluntades
Quel amor ha dado traza
De multiplicar presencia
Sin faltar a las distancias.

A recoger de los hombres
Promesas y confianzas
Que allí son muchas las obras
Y son pocas las palabras.

A recoger pasiones inhumanas...

No haya más dulce alegría

No haya más dulce alegría
No haya más, por vida mía.

Coplas

Yo confieso que mi culpa
Fue causa de que vinieras,
Y que si tú no nacieras
No pudiera dar disculpa.
Mas, pues, mi vida me culpa
Procuraré con mis ojos
Apaciguar tus enojos
Por ver la luz de tu día.

No haya más, por vida mía.
Falte el cielo a mi ventura
Y dóblese mi tormento
Si pusiere el pensamiento
En engañosa hermosura.
De mi firmeza segura
Pienso dar ejemplo raro
Porque siendo tú mi amparo
Vuelva a ser quien se debía.
No haya más, por vida mía.

No más lances amorosos,
Ni más regalos fingidos,
Que son cuidados perdidos
Por contentos engañosos.
Mis amores fervorosos
Son de verte ya humanado,
Y en un pesebre cercado
De hielo y escarcha fría.
No haya más, por vida mía.

Alarma valientes

Coplas

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

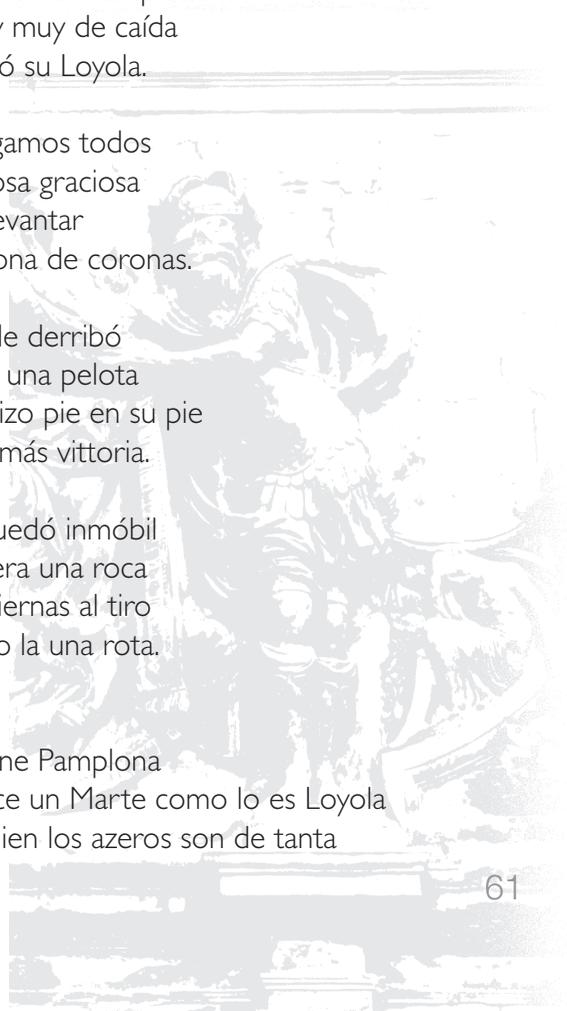
Mas así caigamos todos
que será cosa graciosa
caer para levantar
que es corona de coronas.

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

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

Estríbillo

Vítor resuene Pamplona
pues merece un Marte como lo es Loyola
Vítor en quien los azeros son de tanta



monta
que retira escuadras con sola una hoja.

Coplas

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

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

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

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

Hola, hala, que vienen gitanas

Hola, hala, que vienen gitanas
Hola, hala, que vienen de gorja
Hola, hala, que suenan sonajas
Hola, hala, que bailan chacona
Vayan, vengan a la niña con fiesta.
Hola, hala

Repicando las sonajas
Castañetas se hagan rajas
Porque la niña bendita
Que ha nacido tirgueñita
Nos regociga las almas
Vengan, vayan

Hola, hala
Que con el bamboleo
De las mudanzas
Y con el airecillo
De las gitanas
Hace sus pucheritos
Gorgeando mil gracias
Vengan, vayan.

Copla

Su divina mano
Besad gitanillas
Aunque esta en mantillas
Es don soberano
El cristal ufano
Copia su blancura
Y con su hermosura
Se lleva la palma
Hola, hala
Que con el bamboleo
De las mudanzas
Y con el airecillo
De las gitanas
Hace sus pucheritos
Gorgeando mil gracias.

Cayósele al alba

Cayósele al alba
del pecho un clavel
y abajo se vienen
los cielos tras él.

Ay, ay, ay, que, que
que flor tan hermosa
se tiene mi Rey.

Pues siendo el amor
a cuyo poder
el cielo y la tierra
es un si es no es.

Clavel encarnado
se ostenta en Belén.

Ay, ay, ay...
Pues siendo gigante
tan niño se ve
que sobre las pajas
se deja caer
por dar que decir
y dar a entender.
Ay, ay, ay...

Coplas

Un rey poderoso
que puede tener
el cielo a su mando
y el orbe a sus pies

permíteles fonda
del aire el desdén.
Ay, ay, ay...
Buen modo por cierto
de darse a temer
temblar como un niño
desnudo en Belén
viniendo a la tierra
su fuego a poner
Ay, ay, ay...

El sabio que nadie
Le puede entender
Y hoy día su ciencia
De suerte se ve
Que de una zagala
Se deja envolver
Ay, ay, ay...

Si el amor se quedare dormido

Si el amor se quedare dormido
Y herido de amores
En catre de flores
Quiere descansar
Ay, dejadle dormir
Dejadle velar
Que del Rey los desuelos
Aun el sueño le roban el sueño
Quedito, queda,
Que vela dormido
Que duerme despierto
Nadie se mueva
Que de amor en la pena
Duerme el sentido y el alma vela

Coplas

El niño gigante
Dejando la guerra
Se viste de amante
Y dando en la tierra
Su valor constante
Vence con gemir
Su misma dolencia
Dejadle dormir
Y nadie se mueva.

Con su llanto ardiente
Trae corazones
De todo el Oriente
Sus blandos harpones
Le hacen más doliente
De mayor singular
Que el pecho penetra
Dejadle velar
Y nadie se mueva.

El suspiro blando
De su mismo aliento
Lo arrulla callando
Y el grande contento
Les esta preparando
Catre en que vivir
Pueda su fineza
Dejadle dormir
Y nadie se mueva.

De Rey poderoso
Las grandes finezas
Hacen cuidadoso
Del hombre tibiezas
Turban el reposo
Si poder formar
Flores en que duerma
Dejadle dormir
Y nadie se mueva

Recordad jilguerillos

Recordad jilguerillos
Despertad ruiseñores
Que no duermen las aves
Cuando velan dos soles
Y a sus arreboles
Con equillos suaves
Que nos duermen las aves
Cuando brillan dos soles
Despertad jilguerillos
Festead ruiseñores.

Coplas

Hoy a la luz más hermosa
La noche se esclareció

Que no se luce la noche
Sino en ausencia del sol.
Y pues madruga la aurora
Con peregrino esplendor
La noche clara es que pierde
Toda su jurisdicción.

E mejor alba amanece
Con que es el día mayor
Que luces anticipadas
Siempre de Oriente son.

En los dos más bellos ojos
Todo es lucir se cifro
Que no tiene más que dar
Ni que pedir tengo yo.

Ven y verás zagalejo

Ven y verás zagalejo
Antes de entrar en la villa
Parido en un portalejo
La flor de la maravilla.
Al son de mi gaitilla
Y de tu rabelejo
Canta Bras y baila
Minguillo por la Madre
y el Niño y el viejo.

Llegan los cuatro al portal

Llegan los cuatro al portal
Adonde la Madre Virgen
Tiene al niño entre sus brazos.
Y aquesta letra le dicen:
Viva loa gaia de la zagala
De la graciosa morena
De gracia y de gracias llena
Que en aquesta noche vino
Libra al mundo de lo malo.

Corderito, ¿por qué te escondes?

Corderito, ¿por qué te escondes?
Porque en el pan me coman los hombres.
Corderito tierno
Que de una pastora
Naciste en invierno

Si desde Ave eterno
Ser hombre deseas
Comido te veas
No es mucho de los hombres.
Corderito, ¿por qué te escondes?
Porque en el pan me coman los hombres.

Coplas

Si a estar escondido
Entras en el pan
Muy claro verán
Quieres ser comido
En darte a partido
Eres tan entero
Que entero, cordero, partido te comen
Corderito...

Si por un buen Juan
Fuiste señalado
No habrás estrañado
Ser como el buen pan
La gracia te dan
Por tu bondad todos
Que tus altos modos
siempre reconocen.
Corderito...

Cuando soberano
Cordero te aclaman
Si con pan te llaman
Vienes a la mano
Que por ser humano
El cielo es testigo
Que eres muy amigo
Te den cuatro voces.
Corderito...

Si eres el mejor
Que hubo ganadero
Para qué cordero
Te llama el pastor
Más si por amor
El disfraz ha sido
Y estar escondido
Aunque más te ignoren

Corderito...

A no teneros mi Dios

A no teneros mi Dios
por dulce manjar a vos
se quejara el alma mía
con muy justa razón
que todos tienen ración
y que ella no la tenía.

Copla

Al ave, pez y animal
para conservar la vida
los probaréis por comida
sustento a su ser igual
Y de un Dios tan liberal
quejarse el almadía
y con muy justa razón
que todos tienen ración
y que ella no la tenía.

Quien quiere pan

Quien quiere pan
Que de balde se lo darán.

Lleguen presto y tengan cuenta
Que el dador
Es aquel rico señor
Que con amor se sustenta.

Coplas

Llegue el alma enamorada
De este pan y verá luego
Que abrazada en vivo fuego
Toda se halla endiosada.

Aquí con grande consuelo
Daban al hombre endiosado
Y le dan en un bocado
Lo que no cabe en el cielo.

Andrés, ¿dó queda el ganado?

- Andrés, ¿dó queda el ganado?
- Puru cieto que no lo sé,
que se a pantaro bona fe

- ¿Y por qué?
- Dizque vino un agentito volandito,
y cantaba tan bonito
que deciva [a] to patocito que Jesucristo
aquesta noche nació;
y se a pantaro bona fe.

Copla a solo

Lo ganaro tapanlo,
lu pasore sa amobaro,
turu lexa lu ganaro
yo solo me quera yo,
pobre neglo pastó
su pantar come quere.

A negrito de cucurumbé

A negrito de cucurumbé
Bisicaino lo sá mía fe
Qui vai buscan a mé
¿y si cansarte?
Ma si qui cánsame,
Que presto hártame
De si pan qui dame
Qui tasi pañoli
De Santo Tomé.
Gurumbé.

Coplas

Si día piensas
Si día bebes
Mientes sangres de Dios es
Que por eso tanto puedes
Que vuelves hombre al revés
Cuando comas como debes.

Los coflades de la estleya

Los coflades de la estleya
Vamo turus a Beleya
Y velemo Auiola beya
Con Ziolu en lo pital.
Vamo vamo currendo aya.

Oylemo un viyansico
Que lo compondla Flasico
Ziando gayta su fucico

Y luedo lo cantala
Blasico, Pelico, Zuanico y Toma
Y lo estliviyo dirá:
Gulumbé, gulumgé, gulumba
Guache, moliniyo de Safala.

Vamo a bel que traen de Angola
Aziolo y Aziola
Baltasale con Melchola
Y mi primo Gasipar
Vamo, vamo currendo aya
Gulumbe, gulumbe, gulumba
Guache, moliniyo de Safala.

Coplas

Vamos siguiendo la estleya (eya)
Lo nigliyao coltesano (vamo)
Pus lo Reye cun tesuro (turo)
De camino los Hes ban (aya)
Blasico, Pelico, Zuanico y Toma
Eya, vamo turo aya
Gulumbe, gulumbe, gulumba
Guache, moliniyo de Safala.

Vamo turus loz Negrios (plimos)
Pues nos yaba nostla estleya (beya)
Que sin tantos neglos folmen (noche)
Mucha lus en la potal (abla)
Blasico, Pelico, Zuanico y Toma
Plimos, beya noche abla
Gulumbe, gulume, gulumba
Guache, moliniyo de Safala.

Vaya nuestla cofladia (linda)
Lo negliya coltezano (vamo)
Has lo Rey e pulque aya (danza)
Que pala al niño alglar (yra)
Blasico, Pelico, Zuanico y Toma
Linda, nuestla danza yra
Gulumbe, gulumbe, gulumba
Guache moliniyo de Safala.

Vamo alegle al portaliyo (plimo)
Velemo junto al peseble (bueye)
Velemo junto al peseble (neglo)
Velemo junto al peseble (eza)
Blasico, Pelico, Zuanico y Toma
Plimo, neglo, bueye eza
Gulumbe, gulumbe, gulumba
Guache, moliniyo de Safala.



I N T É R P R E T E S

Gabriel Garrido, director: Sus primeros estudios musicales, realizados en Buenos Aires, su ciudad natal, estaban ya orientados hacia la música antigua. A la edad de 17 años forma parte del conjunto PRO ARTE, primer cuarteto profesional argentino de flautas dulces. Al mismo tiempo que se interesa por la música folklórica y los instrumentos de cuerda punteada, comienza estudios de dirección de orquesta en la Universidad de La Plata. Tras dos giras por Europa, donde interpreta música del Renacimiento español junto con folklore latinoamericano, decide perfeccionar sus conocimientos de música antigua en las escuelas especializadas de Zürich y Basilea. Obtiene el Diploma de «Virtuosidad Instrumental» de la *Schola Cantorum Basiliensis*, donde también estudió laúd, guitarra barroca e instrumentos de lengüeta del Renacimiento. Apasionado por este período, es llamado a formar parte sucesivamente de ensambles como Ricercare o Hespèrion XX, con los cuales realiza numerosos conciertos y grabaciones. En 1980 es cofundador del ensamble Glosas, especializado en la música renacentista, y crea en Ginebra en 1981 el Ensemble Elyma, grupo de interpretación que se especializará en la interpretación de música antigua de origen mediterráneo.

Profesor desde el año 1977 en el Centro de Música Antigua (Ginebra) ha creado el curso de interpretación de Erice (Sicilia), ha dirigido el de Neuburg and Der Donau (Alemania), y dirigió durante 10 años el de Bariloche (Argentina). Después de un año sabático dedicado a la investigación sobre la música barroca en el altiplano boliviano y en las misiones jesuíticas, Gabriel Garrido decide consagrar su conocimiento de la praxis musicológica, así como su experiencia en la interpretación y práctica de la música del Renacimiento y del Barroco, a reinterpretar y difundir un repertorio poco conocido: la música antigua de América Latina. De esta manera, en 1992 comienza la colaboración con el sello discográfico K617 para llevar a cabo la grabación de estas obras como parte de la serie *Los Caminos del Barroco*, los cuales obtendrán numerosos premios de la crítica discográfica. La UNESCO y el Consejo Internacional de la Música lo invitan a organizar diferentes manifestaciones (cursos de interpretación, conferencias, conciertos) para el Simposio Internacional consagrado al Barroco Latinoamericano, que reunió músicos y musicólogos del mundo entero en Bariloche. En ésta ocasión, la UNESCO le hace entrega de la «Medalla Mozart» por su trabajo llevado a cabo en favor del Patrimonio Barroco Latinoamericano. En el año 2000 la Fundación Cini (Venecia) le otorga un premio especial por sus actividades artísticas en el terreno de la música italiana llevadas a cabo en esta última década.

En 1999 Gabriel Garrido fue invitado por el Gran Teatro de Ginebra para realizar *La Púrpura de la Rosa*, de Torrejón y Velasco, la única ópera de barroco latinoamericano que se ha conservado, coproducida por el teatro de la Zarzuela de Madrid y programada para el Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México en 2001. Ese mismo año el Teatro Colón de Buenos Aires lo contratará para dirigir el *Orfeo* de Monteverdi, por primera vez con instrumentos originales en dicha ciudad, así como para la realización en 2002 de las *Indias galantes* de Rameau, que dirigirá luego en el Liceo de Salamanca.

El año 2003 lo verá dirigir el primer atelier de música latinoamericana del Festival de Granada, que se concluirá con concierto y grabación del CD *Musica en la Catedral de Oaxaca*. Comienza igualmente ese mismo año una residencia en el Centro Cultural de Ambronay con un programa de seminarios y conciertos entorno a la *Selva Morale* de Monteverdi. La grabación de la integral de dicha obra (4 CDs) aparecerá en octubre de 2005.

Dentro del marco del barroco latinoamericano, fue nombrado consejero artístico del Festival de Ambronay para el tema de 2005 *Le souffle d'Iberia*, donde realizó la creación *Cuzco, Images de la Cité perdue*. También como especialista de dicha música es invitado para sendas creaciones por el Festival de Amberes para agosto de 2006 y por la Cité de la Musique de Paris para febrero de 2008.

Ensemble Elyma. Lo integran cantantes e instrumentistas especializados en las músicas latinas del Renacimiento y de la época barroca. Reconocido internacionalmente por su interpretación del repertorio italiano del siglo XVII y por su activa participación en el redescubrimiento de la música antigua de América Latina. Originalmente, este hermoso vocablo griego -Elyma- se utilizó en un texto de Sófocles para designar una flauta de boj ornada con una embocadura de cuero. De manera general, en ciertos escritos griegos esta palabra se refería a una planta cercana al maíz, cuyo tallo servía para fabricar flautas. El tiempo y el uso generalizado se encargaron de atribuir este término a la flauta. De esta forma, a mediados del siglo XVI, H. Cardanus lo emplea para designar la flauta dulce.

Fundado en Ginebra en 1981 y establecido en esta ciudad desde entonces, el Ensemble Elyma es dirigido por Gabriel Garrido, su fundador. En sus comienzos, Elyma se dio a conocer como un grupo de investigación sobre el repertorio y la interpretación de la flauta dulce. Rápidamente se le unieron nuevos integrantes que hicieron posible abordar un repertorio antiguo y barroco amplio. La composición de Elyma varía según las obras, para restituirles precisamente su autenticidad temporal y cultural. Gabriel Garrido, un apasionado de la voz, de la mitología griega, de la música popular del Mediterráneo y del folclore latinoamericano comparte con Elyma el mismo interés por la interpretación original de las músicas latinas del Renacimiento y del período barroco, en las que se basan, con estricta preocupación de historicidad, el fervor, la alegría y la pasión que las caracterizan. Gracias a sus intensas investigaciones y a la transcripción de las obras interpretadas, Elyma es invitado a dar conciertos en toda Europa y en América Latina.

Desde el comienzo de su producción discográfica con Tactus y Sinfonia, y luego con K617 a partir de 1992, Elyma no ha dejado de obtener numerosas recompensas de prestigio: *Diapason d'Or*, *Diapason d'Or de l'Année*, *10 de Répertoire*, *Choc de la Musique*, *Grand Prix de l'Académie du Disque*, *4 Clefs Télérama*, *Must du Compact Disc Magazine*, *Trimarg 95* (Consejo Argentino de la Música), *Prix International du Disque «Antonio Vivaldi»* (Fondation Cini), *Timbre de Platine d'Opéra International*, *Grand Prix de l'Académie Charles Cros*, etc. El Ensemble Elyma agradece a la Fundación PNB Paribas por la ayuda que le ha aportado durante numerosos años y a la Fundación France Télécom por su apoyo incondicional.

Úbeda

Sacra Capilla de El Salvador

A CAPELLA PORTUGUESA

Owen Rees, director

Manuel Leitão de Avilés, la Capilla del Salvador de Úbeda
y la Capilla Real de Granada

PRIMERA PARTE

Manuel Leitão de Avilés (m. 1630)
Motete *Non est inventus* (4v)*

Duarte Lobo (c.1565-1646)
Antífona *Asperges me* (4v) (1621)*
Misa *De beata virgine Maria* (4v) (*Liber primus missarum*, 1621)*
Kyrie
Gloria
Credo
Sanctus
Agnus Dei

Francisco Guerrero (1528-1599)
Motete *Dulcissima Maria* (4v) (*Sacrae cantiones*, 1555)*
Motete *Ave virgo sanctissima* (5v)

SEGUNDA PARTE

Manuel Leitão de Avilés
Tracto *Adjuva nos* (4v)*
Motete *In jejunio et fletu* (4v)*
Lamentación *Incipit lamentatio* (4v)*
Pasión según San Mateo (4v)*

Joan de Avila (siglo XVI)
Motete *Circumdederunt me* (6v)*

Rodrigo de Ceballos (c.1525-1581)
Motete *Posuerunt super caput eius* (4v)**

Luis de Aranda (m. 1627)
Motete *Quomodo sedet sola civitas* (6v)*

Santos de Aliseda (m. 1580)
Motete *Filiæ Jerusalem* (5v)***

C O M P O N E N T E S

Kristy Anderson, Esther Brazil, Tanya Wicks, sopranos
Claire Eadington, Dana Marsh, altos
Andrew McAnerny, Edwin Simpson, tenores
Greg Skidmore, David Wright, bajos
Owen Rees, director - Bernadette Nelson, codirectora

Transcripción y edición: O. Rees (*), B. Nelson (**), y J. López-Calo (***)
Archivo Capilla Real de Granada (* y ***) y *Palacio Ducal de Vila Viçosa* (**)

EN COLABORACIÓN CON LA FUNDACIÓN
CASA DUCAL DE MEDINACELI



CONCIERTO GRABADO POR RADIO CLÁSICA (RNE)

Manuel Leitão de Avilés

Owen Rees

El concierto de esta noche revela y explora la música de un compositor portugués poco conocido activo en Úbeda y Granada a finales de siglo XVI y principios del siglo XVII: Manuel Leitão de Avilés (m. 1630). Tendremos la oportunidad de escuchar su música en una de las grandes iglesias donde trabajó y para la que compuso. Más en general, presentamos obras compuestas, copiadas e interpretadas en la Capilla Real de Granada, donde Leitão fue maestro después de su período en Úbeda. Nuestro concierto incluye reconstrucciones de diversas piezas preservadas de forma incompleta y que se presentan aquí por primera vez. Tomamos dos temas contrastantes para las dos partes del concierto, aspectos de devoción y del año litúrgico que generaron más riqueza de polifonía que cualesquiera otros en este período: la Santísima Virgen María y la Semana Santa.

Sólo se conocen ocho obras de Manuel Leitão de Avilés -preservadas en un libro de coro y en un juego de libretos de partes en la Capilla Real de Granada- de las que cantaremos cinco esta noche. Leitão de Avilés era natural de Portoalegre, en cuya catedral fue niño de coro. La siguiente noticia de él data de marzo de 1601, cuando solicitó sin éxito el puesto de maestro de capilla de la Capilla Real de Granada. La documentación capitular de esa institución proporciona la información crucial de que, al tiempo de su solicitud, estaba empleado en la "Capilla de Cobos en Úbeda". La Capilla de El Salvador fue fundada por Francisco de los Cobos y Molina (m. 1547) en la década de 1530 como capilla funeraria para su familia. Francisco de los Cobos fue secretario (desde 1516) y principal consejero financiero de Carlos V. Dos años más tarde, Leitão de Avilés solicitó de nuevo la plaza para convertirse en maestro de la Capilla Real y la documentación capitular esta vez nos dice específicamente que era maestro de la Capilla de El Salvador en Úbeda. En esta ocasión su solicitud fue exitosa y, de hecho, permaneció en este puesto en Granada hasta su muerte en 1630. Su nombramiento -y particularmente su continuidad en el cargo durante un período sustancial- debió traer un gran alivio a los miembros del cabildo de la Capilla Real, ya que habían estado sin un maestro -o, mejor dicho, sin un maestro que realmente ocupase el puesto o permaneciese en él durante un significativo período- desde la marcha de Ambrosio Cotes en 1596. Entre los más difíciles asuntos durante estos siete años de inestabilidad en el liderazgo musical de la Capilla Real estuvo, sin duda, la precipitada salida de Juan Martín de Riscos, quien ocupaba el puesto el 19 de junio de 1598, pero renunció menos de tres meses después, el 11 de septiembre, para convertirse en maestro de capilla de la Catedral de Jaén. El momento no podía haber sido peor para las autoridades de la Capilla Real: el Rey Felipe II murió el 13 de septiembre, y las noticias podrían haber llegado a Granada en los siguientes días, conllevando los preparativos inmediatos para las exequias locales, que incluían la provisión de música adecuada para unas ceremonias que habrían sido las más importantes para una fundación regia como era la Capilla Real. La renuncia de Riscos fue anunciada al cabildo el 18 de septiembre, esto es, quizá un día o después de conocer el fallecimiento del Rey. Parece

probable que el problema resultante de la provisión musical fuese solucionado, al menos en parte, gracias al maestro de la Catedral de Granada, Luis de Aranda. Un bello motete a seis voces de Aranda, *Quomodo sedet sola*, que será interpretado en la segunda parte del concierto, se conserva en un juego de libretes de partes de la Capilla Real del mismo período (son estos libretes los que incluyen obras de Leitão de Avilés), y el motete lleva la fecha '1598' en la fuente.

Su texto habría sido totalmente apropiado para las exequias reales y podemos estar razonablemente seguros de que, en realidad, fue compuesto y cantado para estas ceremonias en Granada. Sabemos que Aranda estaba esperando asegurarse el puesto de maestro de la Capilla Real. Por ejemplo, había prestado sus servicios con los niños de la catedral sin recompensa durante los maitines de Navidad en la Capilla Real en 1597 (cuando la Capilla estaba sin maestro). A su debido tiempo entonces compitió por el puesto de maestro en las oposiciones de 1598 que ganó Juan de Riscos.

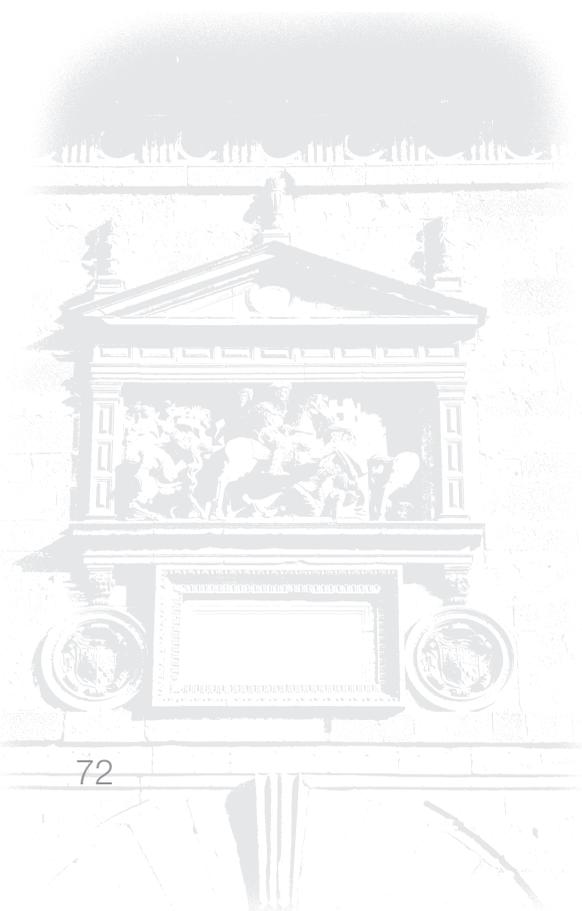
Los mismos libretes de partes, que reflejan vívidamente la historia musical de la Capilla Real en los años anteriores y durante el magisterio de Leitão de Avilés, conservan dos obras del compositor portugués: el motete *Non est inventus*, con el que el concierto se abre, y la versión de las lamentaciones para tinieblas del Jueves Santo que se interpretan en la segunda parte. Puesto que no se han conservado todos los libretes, las partes vocales faltantes han tenido que ser reconstruidas editorialmente para este concierto, y lo mismo ocurre con los motetes de Aranda *Quomodo sedet sola* y de Joan de Ávila *Circumdederunt me*, copiados en la misma fuente. Quizá estos dos motetes fueron concebidos en relación uno con el otro: están en el mismo modo y presentan la misma plantilla de seis voces. En las lamentaciones podemos escuchar una de las dos fuentes de Semana Santa de las que se adaptó el sorprendente texto del motete de Aranda, acomodado de tal manera que es la "ciudad llena de tristeza" (es decir, en este contexto, Granada, llorando a su soberano) la que pronuncia las palabras finales del lamento. La pieza de Leitão de Avilés a cuatro *In jejunió et fletu* es asimismo apropiada para Semana Santa, ya que su texto repite de nuevo el tema del lamento por Jerusalén. Su *Adjuva nos* es una versión del tracto para Adviento. Estas dos obras proceden de un libro de polifonía de la Capilla Real de principios del siglo XVII que también contiene dos pasiones de San Mateo y San Juan. Esta noche presentamos la primera, cantada en la misa del Domingo de Ramos. Como es típico de las pasiones del período, el compositor pone en polifonía las palabras de la turba (la multitud) y otros personajes como los falsos testigos, dejando el resto del relato evangélico, incluyendo las palabras de Cristo, para ser entonado en canto llano por varios cantantes solistas (la versión de hoy no incluye todo el texto en canto llano). Un momento de la narración de esta pasión es el centro del texto del motete *Posuerunt super caput ejus*, cantado hoy en una versión a cuatro voces de Rodrigo de Ceballos, que fue maestro de capilla en la Capilla Real de Granada desde 1591 hasta su muerte veinte años después. Este poderoso motete alcanzó Portugal, donde se conserva en un manuscrito de la Capilla de los Duques de Bragança en Vila Viçosa.

Otro compositor portugués del período cuyas obras alcanzaron Granada fue Duarte Lobo, *mestre de capela* en la Catedral de Lisboa. Su elegante publicación en formato de libro de

coro *Liber primus missarum*, impresa por Plantin en Amberes en 1621, llegó a Granada con certeza, y obras en él contenidas estuvieron en el repertorio granadino desde el siglo XVII al XX. Por ejemplo, el *Asperges me* (la antífona para la aspersion al comienzo de la misa) que abre el volumen fue copiado en otro libro de polifonía de la Capilla Real a finales del siglo XVIII. La preciosa misa *De Beata Maria Virgine* del volumen de 1621 basa cada movimiento en el correspondiente canto llano usado para ese texto en las misas marianas, de tal forma que el modo de la polifonía cambia de un movimiento a otro.

Las fuentes granadinas también revelan la popularidad en Granada de la música del más eminente maestro de capilla a finales del siglo XVI: Francisco Guerrero, maestro en la Catedral de Sevilla. Los libretes de partes de la Capilla Real incluyen su bello motete mariano *Dulcissima Maria*. Concluimos la primera parte del concierto con otro motete igualmente en alabanza de 'Maria santísima'. Esta es su obra más famosa, tanto en su época como en la nuestra, *Ave virgo sanctissima*, cuyo clímax musical es generado a partir del motivo de cuatro notas del canto de la 'Salve regina'. El concierto finaliza con otra obra de un compositor activo en Granada: el alegre motete a cinco voces *Filiæ Jerusalem* (su texto es apropiado para las fiestas de mártires) de Santos de Aliseda, maestro de capilla de la Catedral de Granada desde 1557.

(Traducción de Javier Marín López)



Non est inventus similis illi

Non est inventus similis illi
qui conservaret legem excelsi.
Ideo jure jurando fecit illum
Dominus crescere in plebem suam.

*No se halla hombre tal como él
que observa la ley del cielo.
Por consiguiente, según su juramento
Dios le hace prosperar en su pueblo.*

Asperges me, Domine,

Asperges me, Domine,
hyssopo, et mundabor:
lavabis me, et super nivem dealbabor.
Miserere mei, Deus,
secundum magnam misericordiam tuam.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in sæcula sæculorum. Amen.

*¡Rociáme con hisopo, Señor
y seré puro;
lávame, y seré más blanco que la nieve!
Ten piedad de mí, ¡O Dios!
Según vuestra gran misericordia.
Gloria al Padre, y al Hijo, y al Espíritu Santo.
Según fue desde el principio y será para
siempre,
por los siglos de los siglos. Amen.*

Misa De beata virgine Maria

Kyrie eleison

Kyrie eleison
Christe eleyson
Kyrie eleison.

*Señor, ten piedad
Cristo, ten piedad
Señor, ten piedad.*

Gloria in excelsis Deo

Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus
bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.
Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater Omnipotens,
Domine Fili unigenite Jesu Christe,
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,
Qui tollis peccata mundi
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi
suscipe deprecationem nostram
Qui sedes ad dexteram Patris
miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus, tu solus altissimus,
Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu,
in gloria Dei Patris.
Amen.

*Gloria a Dios en las alturas,
y en la tierra, paz a los hombres
de buena voluntad.
Te alabamos, te bendecimos,
te adoramos, te glorificamos.
Te damos gracias
por tu infinita gloria.
Señor Dios, Rey de los cielos,
Dios Padre omnipotente,
Señor Jesucristo, Hijo único de Dios,
Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del
Padre,
Tú que quitas los pecados del mundo
ten piedad de nosotros.
Tú que quitas los pecados del mundo
acepta nuestra humilde plegaria.
Tú que estas sentado a la derecha del*

*Padre
ten piedad de nosotros.
Porque sólo Tú eres santo,
Tú sólo, Señor, Tú sólo altísimo,
Jesucristo.
Con el Espíritu Santo
en la gloria de Dios Padre,
Amen.*

Credo in unum Deum

Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
Visibilium omnium et invisibilium.
Credo in unum Dominum Jesus Christum,
Filius Dei unigenitum
et ex Patre natum
ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum, non factum,
consubstantialem Patris,
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de coelis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria virgine,
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis,
sub Pontio Pilatus passus
et sepultus est.
Et resurrexit tertia die,
secundum scripturas.
Et ascendit in coelum,
sedet ad dexteram Patris,
et iterum venturus est cum gloria,
judicare vivos et mortuos,
cujus regni non erit finis.
Credo in Spiritum Sanctum,
Dominum et vivificantem,
qui ex Patre Filioque procedit,
qui cum Patre et Filio
simul adoratur et conglorificatur,
qui locutus est per prophetas.

Credo in unam sanctam,
catholicam et apostolicam ecclesiam,
confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum
et vitam venturi saeculi.
Amen.

*Creo en un solo Dios,
Padre todopoderoso,
creador del cielo y de la tierra,
de todas las cosas visibles e invisibles.
Y en un solo Señor, Jesucristo,
Hijo único de Dios
y nacido del Padre
antes de todos los siglos.
Dios de Dios, luz de la luz,
Dios verdadero del Dios verdadero,
engendrado, no creado,
consustancial al Padre,
por quien todas las cosas fueron hechas.
El cual por nosotros los hombres
y por nuestra salvación
bajó de los cielos.
Y se encarnó por obra del Espíritu Santo,
en la Virgen María,
y se hizo hombre.
Por nosotros fue crucificado,
padece bajo Poncio Pilatos
y fue sepultado.
Al tercer día resucitó,
conforme a las Escrituras.
Y subió al cielo,
se halla sentado a la derecha del Padre,
y otra vez ha de venir con gloria
para juzgar a los vivos y a los muertos,
y su reino no tendrá fin.
Creo en el Espíritu Santo,
Señor y fuente de vida,
que procede del Padre y del Hijo,
quien con el Padre y el Hijo
es igualmente adorado y glorificado,
y que habló a través de los profetas.
Creo en la santa Iglesia,
católica y apostólica,*

*confieso un solo bautismo
para el perdón de los pecados,
y espero la resurrección de los muertos
y la vida de los siglos venideros.
Amen.*

Sanctus, Sanctus, Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Benedictus qui venit
in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

*Santo, santo, santo, santo es el Señor;
Dios del universo.
Bendito el que viene
en nombre del Señor.
¡Hosanna en el cielo!*

Agnus Dei

Agnus Dei
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei
qui tollis peccata mundi,
da nobis pacem.

*Cordero de Dios
que quitas el pecado del mundo,
ten piedad de nosotros.
Cordero de Dios
que quitas el pecado del mundo,
ten piedad de nosotros.
Cordero de Dios
que quitas el pecado del mundo,
danos la paz.*

Dulcissima Maria,

Dulcissima Maria,
amore tuo languedo,
quia suavis et benigna es.
Vultum tuum deprecabuntur

omnes divites plebis.
Pulchra es virgo Maria,
et macula non est in te.
Audi nos sanctissima,
et intercede pro nobis
ad Dominum Jesum filium tuum,
Dominum nostrum.

*Dulcísima María,
languidezco por tu amor;
que es suave y benigno.
Todos los ricos del pueblo
te halagarán.
Hermosa es, virgo María,
y no hay mancha en tí.
Oiganos, santísima, y interceda por nosotros
con el Señor Jesús tu hijo,
Dios nuestro.*

Ave virgo sanctissima

Ave virgo sanctissima,
Dei mater piissima,
maris stella clarissima:
Salve semper gloriosa,
margarita pretiosa,
sicut liliun formosa,
nitens, olens velut rosa.

*Salve Virgen Santísima,
piadosísima madre de Dios,
estrella clarísima del mar.
Salve siempre gloriosa,
margarita preciosa,
hermosa como azucena,
radiante, olorosa como rosa.*

Adjuva nos Deus

Adjuva nos Deus,
salutaris noster:
et propter gloriam nominis tui,
Domine, libera nos:
et propitius esto peccatis nostris
propter nomen tuum.

Ayúdanos, O Dios,

*nuestra salud;
y por la gloria de tu nombre,
Señor, líbranos;
y por tu nombre ten piedad
de nuestros pecados.*

In jejunio et flectu

In jejunio et flectu
orabant sacerdotes:
parce Domine, parce populo tuo,
et ne des hereditatem tuam in perditionem.

*Ayunando y llorando,
los sacerdotes, rezaban:
perdona, Señor, perdona tu pueblo;
y no des tu heredad al infierno.*

Incipit lamentatio Jeremiae prophetae.

Incipit lamentatio Jeremiae prophetae.
Aleph. Quomodo sedet sola civitas plena
populo.
Facta est quasi vidua domina gentium.
Princeps provinciarum facta est sub tributo.

Beth. Plorans ploravit in nocte,
et lacrimae ejus in maxillis ejus.
Non est qui consoletur eam ex omnibus
charis ejus.
Omnes amici ejus spreverunt eam,
et facti sunt ei inimici.
Jerusalem, convertere ad Dominum Deum
tuum.

*Aquí comienza las lamentaciones del pro-
feta Jeremías.
Alef. Como se sienta en soledad la ciudad
populosa.
Es como viuda la grande entre las naciones.
La señora de provincias ha sido tributaria.
Beth. Lloro copiosamente en la noche
y corre el llanto por sus mejillas.
No tiene quién le consuele entre todos sus
amantes.
Le fallaron todos sus amigos
y se le volvieron enemigos.
Vuélvete, Jerusalén, a Dios, tu Señor.*

Passio Domini secundum Mattheum

(Se indican en negrita las secciones en polifonía)

Et factum est cum consummasset Jesus sermones hos omnes dixit discipulis suis: scitis quia post biduum pascha fiet et Filius hominis tradetur ut crucifigatur. Tunc congregati sunt principes sacerdotum et seniores populi in atrium principis sacerdotum qui dicebatur Caiaphas, et consilium fecerunt ut Jesum dolo tenerent et occiderent. Dicebant autem: **Non in die festo ne forte tumultus fieret in populo.** Principes autem sacerdotum et omne concilium quaerebant falsum testimonium contra Jesum ut eum morti traderent, et non invenerunt cum multi falsi testes accessissent. Novissime autem venerunt duo falsi testes et dixerunt: **Hic dixit possum destruere templum Dei et post triduum aedificare illud.** Et surgens princeps sacerdotum ait illi: nihil respondes ad ea quae isti adversum te testificantur? Jesus autem tacebat. Et princeps sacerdotum ait illi: adjuro te per Deum vivum ut dicas nobis si tu es Christus Filius Dei. Dicit illi Jesus: tu dixisti. Verumtamen dico vobis amodo videbitis Filium hominis sedentem a dextris virtutis et venientem in nubibus caeli. Tunc princeps sacerdotum scidit vestimenta sua dicens: blasphemavit. Quid adhuc egemus testibus. Ecce nunc audistis blasphemiam. Quid vobis videtur? At illi respondentes dixerunt: **Reus est mortis.** Tunc expuerunt in faciem eius et colaphis eum ceciderunt. Alii autem palmas in faciem ei dederunt, dicentes: **Prophetiza nobis Christe quis est qui te percussit.** Petrus vero sedebat foris in atrio, et accessit ad eum una ancilla dicens: Et tu cum Jesu Galilaeo eras. At ille negavit coram omnibus dicens: Nescio quid dicis. Exeunte autem illo janua vidit eum alia et ait his qui erant ibi: Et hic erat cum Jesu Nazareno. Et iterum negavit cum iuramento quia non novi hominem. Et post pusillum accesserunt qui stabant et dixerunt Petro: **Vere tu ex illis es nam et loquella tua manifestum te facit.** Tunc coepit detestari et jurare quia non novisset hominem, et continuo gallus cantavit. Et recordatus est Petrus verbi Jesu quod dixerat: priusquam gallus cantet ter me negabis. Et egressus foras ploravit amare. Mane autem facto consilium inierunt omnes principes sacerdotum et se-

niores populi adversus Jesum ut eum morti traderent, et vinctum adduxerunt eum et tradiderunt Pontio Pilato praesidi. Tunc videns Judas qui eum tradidit quod damnatus esset paenitentia ductus rettulit triginta argenteos principibus sacerdotum et senioribus, dicens: Peccavi tradens sanguinem iustum. At illi dixerunt: Quid ad nos: tu videris. Et projectis argenteis in templo recessit et abiens laqueo se suspendit. Principes autem sacerdotum acceptis argenteis dixerunt: **Non licet mittere eos in corbanam quia pretium sanguinis est.** Jesus autem stetit ante praesidem et interrogavit eum praeses dicens: tu es rex Judaeorum? Dicit ei Jesus: tu dicis. Tunc dicit illi Pilatus: Non audis quanta adversum te dicant testimonia? Et non respondit ei ad ullum verbum, ita ut miraretur praeses vehementer. Per diem autem sollemnem consueverat praeses dimittere populo unum vinctum quem voluissent. Habebat autem tunc vinctum insignem qui dicebatur Barabbas. Congregatis ergo illis dixit Pilatus: Quem vultis dimittam vobis? Barabbam, an Jesum qui dicitur Christus? At illi dixerunt: **Barabbam.** Dicit illis Pilatus: Quid igitur faciam de Jesu qui dicitur Christus? Dicunt omnes: **Crucifigatur.** Ait illis praeses: Quid enim mali fecit? At illi magis clamabant dicentes: **Crucifigatur.** Videns autem Pilatus quia nihil proficeret sed magis tumultus fieret accepta aqua lavit manus coram populo dicens: Innocens ego sum a sanguine justii huius vos videritis. Et respondens universus populus dixit: **Sanguis ejus super nos et super filios nostros.** Tunc dimisit illis Barabbam. Jesum autem flagellatum tradidit eis ut crucifigeretur. Tunc milites praesidis suscipientes Jesum in praetorio congregaverunt ad eum universam cohortem. Et plectentes coronam de spinis posuerunt super caput eius et harundinem in dextera eius et genu flexo ante eum includebant dicentes: **Ave rex judaeorum.** Et postquam inluserunt ei exuerunt eum clamydem et induerunt eum vestimentis eius et duxerunt eum ut crucifigerent. Et venerunt in locum qui dicitur Golgotha quod est Calvariae locus. Et inposuerunt super caput eius causam ipsius scriptam: hic est Jesus rex Judaeorum. Tunc crucifixi sunt cum eo duo latrones, unus a dextris et unus a sinistris. Praetereuntes autem blasphemabant eum, moventes capita sua et dicentes: **Vae, qui destruis templum et in triduo illud reaedificas salva temetipsum: si Filius Dei es descende de cruce.** Similiter et principes sacerdotum inludentes cum scribis et senioribus dicentes: **Alios salvos fecit se ipsum non potest salvum facere: si rex Israel est, descendat de cruce et credemus ei. Confidet in Deo liberet nunc eum si vult dixit enim quia Filius Dei sum.** A sexta autem hora tenebrae factae sunt super universam terram usque ad horam nonam; et circa horam nonam clamavit Jesus voce magna dicens: Heli Heli lama sabachthani. Hoc est: Deus meus Deus meus ut quid dereliquisti me. Quidam autem illic stantes et audientes dicebant: **Eliam vocat iste.** Et continuo currens unus ex eis acceptam spongiam implevit aceto et inposuit harundini et dabat ei bibere. Ceteri vero dicebant: **Sine videamus an veniat Elias liberans eum.** Jesus autem iterum clamans voce magna emisit spiritum. Et ecce velum templi scissum est in duas partes a summo usque deorsum, et terra mota est, et petrae scissae sunt, et monumenta aperta sunt, et multa corpora sanctorum qui dormierant surrexerunt. Centurio autem et qui cum eo erant custodientes Jesum viso terraemotu et his quae fiebant timuerunt valde dicentes: **Vere Filius Dei erat iste.**

Aconteció que, cuando Jesús terminó todas estas palabras, dijo a sus discípulos: "Sabéis que después de dos días se celebra la Pascua, y el Hijo del Hombre va a ser entregado para ser crucificado". Entonces los principales sacerdotes y los ancianos del pueblo se reunieron en el palacio del sumo sacerdote, que se llamaba Caifás, y consultaron entre sí para prender a Jesús por engaño y matarle. Pero decían: "No lo hagamos en la fiesta, para que no se haga alboroto en el pueblo". Los principales sacerdotes, los ancianos y todo el Sanedrín buscaban falso testimonio contra Jesús, para que le entregaran a muerte. Pero no lo hallaron, a pesar de que se presentaron muchos testigos falsos. Por fin se presentaron dos, y dijeron: "Este dijo: 'Puedo derribar el templo de Dios y edificarlo en tres días'". Se levantó el sumo sacerdote y le dijo: "¿No respondes nada? ¿Qué testifican éstos contra ti?" Pero Jesús callaba. Y el sumo sacerdote le dijo: "¿Te conjuro por el Dios viviente que nos digas si tú eres el Cristo, el Hijo de Dios!". Jesús le dijo: "Tú lo has dicho. Además os digo: De aquí en adelante veréis al Hijo del Hombre sentado a la diestra del Poder, y viniendo en las nubes del cielo". Entonces el sumo sacerdote rasgó su vestidura diciendo: "¡Ha blasfemado! ¿Qué más necesidad tenemos de testigos? He aquí, ahora mismo, vosotros habéis oído la blasfemia. ¿Qué os parece?". Y ellos respondiendo dijeron: "¡Es reo de muerte!". Entonces le escupieron en la cara y le die-

ron de puñetazos, y otros le dieron bofetadas, diciendo: **“¡Profetízanos, Cristo! ¿Quién es el que te golpeó?”**. Pedro estaba sentado afuera en el patio, y se le acercó una criada diciendo: **“¡Tú también estabas con Jesús el galileo!”**. Pero él negó delante de todos diciendo: **“No sé lo que dices”**. Pero cuando él salió a la puerta, otra criada le vio y dijo a los que estaban allí: **“Éste estaba con Jesús de Nazaret”**. Y otra vez negó con juramento: **“Yo no conozco al hombre”**. Y poco después se acercaron los que estaban por allí y dijeron a Pedro: **“Verdaderamente, tú también eres de ellos, porque aun tu modo de hablar te descubre”**. Entonces comenzó a maldecir y a jurar: **“¡No conozco al hombre!”**. En seguida cantó el gallo, y Pedro se acordó de las palabras de Jesús que había dicho: **“Antes que cante el gallo, tú me negarás tres veces”**. Y saliendo fuera, lloró amargamente. Al amanecer, todos los principales sacerdotes y los ancianos del pueblo tomaron consejo contra Jesús para entregarle a muerte. Y después de atarlo, le llevaron y le entregaron al procurador Pilato. Entonces Judas, el que le había entregado, al ver que era condenado, sintió remordimiento y devolvió las treinta piezas de plata a los principales sacerdotes y a los ancianos, diciendo: **“Yo he pecado entregando sangre inocente”**. Pero ellos dijeron: **“¿Qué nos importa a nosotros? ¡Es asunto tuyo!”**. Entonces él, arrojando las piezas de plata dentro del santuario, se apartó, se fue y se ahorcó. Los principales sacerdotes, tomando las piezas de plata, dijeron: **“No es lícito ponerlas en el tesoro de las ofrendas, porque es precio de sangre”**. Jesús estuvo de pie en presencia del procurador, y el procurador le preguntó diciendo: **“¿Eres tú el rey de los Judíos?”**. Jesús le dijo: **“Tú lo dices”**. Y siendo acusado por los principales sacerdotes y por los ancianos, no respondió nada. Entonces Pilato le dijo: **“¿No oyes cuántas cosas testifican contra ti?”**. Él no le respondió ni una palabra, de manera que el procurador se maravillaba mucho. En la fiesta, el procurador acostumbraba soltar al pueblo un preso, el que quisieran. Tenían en aquel entonces un preso famoso que se llamaba Barrabás. Estando ellos reunidos, Pilato les dijo: **“¿A cuál queréis que os suelte? ¿A Barrabás o a Jesús, llamado el Cristo?”**. Ellos dijeron: **“¡A Barrabás!”**. Pilato les dijo: **“¿Qué, pues, haré con Jesús, llamado el Cristo?”**. Todos dijeron: **“¡Sea crucificado!”**. Y el procurador les dijo: **“Pues, ¿qué mal ha hecho?”**. Pero ellos gritaban aun más fuerte diciendo: **“¡Sea crucificado!”**. Y cuando Pilato se dio cuenta de que no se lograba nada, sino que sólo se hacía más alboroto, tomó agua y se lavó las manos delante de la multitud, diciendo: **¡Yo soy inocente de la sangre de éste! ¡Será asunto vuestro!”**. Respondió todo el pueblo y dijo: **“¡Su sangre sea sobre nosotros y sobre nuestros hijos!”**. Entonces les soltó a Barrabás; y después de haber azotado a Jesús, le entregó para que fuese crucificado. Entonces los soldados del procurador llevaron a Jesús al Pretorio y reunieron a toda la compañía alrededor de él. Habiendo entretejido una corona de espinas, se la pusieron sobre su cabeza, y en su mano derecha pusieron una caña. Se arrodillaron delante de él y se burlaron de él, diciendo: **“¡Viva, rey de los Judíos!”**. Y cuando se habían burlado de él, le quitaron el manto, le pusieron sus propios vestidos y le llevaron para crucificarle. Y llegaron al lugar que se llama Gólgota, que significa lugar de la Calavera. Pusieron sobre su cabeza su acusación escrita: **“Este es Jesús, el Rey de los Judíos”**. Entonces crucificaron con él a dos ladrones, uno a la derecha y otro a la izquierda. Los que pasaban le insultaban, meneando sus cabezas y diciendo: **“Tú que derribas el templo y en tres días lo edíficas, ¡sálvate a ti mismo, si eres Hijo de Dios, y desciende de la cruz!”**. De igual manera, aun los principales sacerdotes junto con los escribas y los ancianos se burlaban de él, y decían: **“A otros salvó; a sí mismo no se puede salvar. ¿Es rey de Israel? ¿Que descienda ahora de la cruz, y creeremos en él! Ha confiado en Dios. Que lo libre ahora si le quiere, porque dijo: ‘Soy Hijo de Dios’”**. Desde la sexta hora descendió oscuridad sobre toda la tierra hasta la hora novena. Como a la hora novena Jesús exclamó a gran voz diciendo: **“¡Elí, Elí! ¿Lama sabactani?”**, que significa: Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado? Cuando algunos de los que estaban allí le oyeron, decían: **“Este hombre llama a Elías”**. Y de inmediato uno de ellos corrió, tomó una esponja, la llenó de vinagre, y poniéndola en una caña, le daba de beber. Pero otros decían: **“Deja, veamos si viene Elías a salvarlo”**. Pero Jesús clamó otra vez a gran voz y entregó el espíritu. Y he aquí, el velo del templo se rasgó en dos, de arriba abajo. La tierra tembló, y las rocas se partieron. Se abrieron los sepulcros, y muchos cuerpos de hombres santos que habían muerto se levantaron. Y cuando el centurión y los que con él guardaban a Jesús vieron el terremoto y las cosas que habían sucedido, temieron en gran manera y dijeron: **¡Verdaderamente éste era Hijo de Dios!”**.

Circumdederunt me

Circumdederunt me dolores mortis,
et pericula inferni invenerunt me.
In tribulatione mea invocavi Dominum
et ad Deum meum clamavi.

*Los dolores de la muerte me circundaban,
y los peligros del infierno me inundaban.
En mis aflicciones supliqué al Señor
y clamé a Dios mío.*

Posuerunt super caput ejus

Posuerunt super caput ejus
causam ipsius scriptam:
Jesus Nazarenus Rex Judeorum.
In nomine Jesu omne genuflectatur
caelestium terrestrium et infernorum.

*Sobre su cabeza pusieron
su acusación escrita:
"Este es Jesús, el Rey de los Judíos".
En el nombre de Jesús doblará la rodilla
todo en el cielo, en la tierra y en el infierno.*

Quomodo sedet sola civitas plena tristitia

Quomodo sedet sola civitas plena tristitia:
facta est quasi vidua domina gentium.
Princeps provinciarum plorans ploravit di-
cens:
attendite et videte si est dolor sicut dolor
meus.

*Cómo se sienta en soledad la ciudad llena de
tristeza;
es como viuda la grande entre las naciones.
La señora de provincias llora copiosamente,
diciendo:
Mirad y ved si hay dolor como dolor mío.*

Filiæ Jerusalem

Filiæ Jerusalem,
venite et videte martyribus cum coronis,
quibus coronavit eos Dominus
in die solemnitatis et lætitiæ. Alleluia.

*Hijas de Jerusalén,
vengan a ver los mártires con las coronas
con que los coronó el Señor
en ese día solemne y alegre. Alleluia.*

I N T É R P R E T E S

Owen Rees, director. Musicólogo e intérprete, de su obra como investigador da cuenta su trabajo como intérprete. Es Fellow en música y organista de The Queen's College de Oxford y dirige el coro de la Chapel con un repertorio que abarca desde el siglo XVI hasta el XX. Además es profesor de la Facultad de Música de la Universidad de Oxford. A través de su actividad como director de A Capella Portuguesa y el Cambridge Taverner Choir ha acercado a las salas de conciertos y al estudio de grabación repertorios musicales del Renacimiento portugués y español, incluyendo muchas obras desconocidas o muy poco conocidas. Sus interpretaciones han sido aclamadas como "raros ejemplos de erudición y musicalidad combinados para dar como resultado interpretaciones impresionantes e inmediatamente atractivas para el oyente" y ha sido descrito como "una de las voces más enérgicas y persuasivas" en este campo.

A Capella Portuguesa. Se fundó en Oxford en 1989 con el propósito de recuperar repertorios olvidados de polifonía sacra que, en su día, constituyeron el punto central de las celebraciones músico-litúrgicas de catedrales, capillas y monasterios durante la Edad de Oro en Portugal y España. Desde entonces, el coro se ha ganado una reputación internacional como grupo vocal especializado en la interpretación de música en la Península Ibérica. El grupo está capitaneado por el director y musicólogo Owen Rees, y gran parte del repertorio que interpreta ha sido transcrito e investigado por él y por Bernadette Nelson, fundadora y codirectora. A través de sus grabaciones, giras y actuaciones en festivales de España, Portugal y otros países, y sus retransmisiones y sus conciertos regulares en el Reino Unido, A Capella Portuguesa ha acercado a amplias y entusiastas audiencias el rico repertorio de la música renacentista de los siglos XVI y XVII, presentando programas imaginativos que, a menudo, se han caracterizado por ser la primera interpretación moderna de obras nuevamente transcritas, y que toman como temas lugares concretos, instituciones, contextos litúrgicos o asuntos religiosos. Conciertos y grabaciones reflejan una novedosa investigación académica y se centran en el repertorio interpretado en las capillas reales española e imperial, la Capilla Real portuguesa de Lisboa y otras importantes catedrales y monasterios. Sus programas incluyen obras de maestros de la polifonía bien conocidos como Victoria, Morales, Guerrero, Manuel Cardoso, Filipe de Magalhães y Duarte Lobo, música de compositores franco-flamencos interpretada en España, incluyendo a Josquin y Gombert, y obras maestras recientemente descubiertas de compositores menos conocidos, cuya música ha permanecido dormida en manuscritos durante siglos. A Capella Portuguesa ha dado conciertos en importantes festivales internacionales de Inglaterra, España, Portugal, Alemania y otros lugares de Europa. El coro ha aparecido también en la Radio BBC 3 y en las radios de España y Portugal. El grupo es bien conocido por el modo llamativo en que sus interpretaciones combinan la excelencia académica y la imaginación con interpretaciones poderosamente expresivas. Los primeros tres discos compactos (Hyperion Records, 1994-96) de A Capella Portuguesa abordaron el repertorio preservado en fuentes ibéricas y han sido muy aclamados por la crítica: *Masters of the Royal Chapel, Lisbon, Music from Renaissance Coimbra y Holy Week at the Chapel of the Dukes of Braganza.*

baeza

Auditorio de las Ruinas de San Francisco

CAMERATA IBERIA

Juan Carlos de Mulder, director

El Cancionerillo de Écija, un manuscrito inédito de la nobleza andaluza

P
R
O
G
R
A
M
A

Fabritio Caroso (1525/1535-desp.1605)
Michael Praetorius (1571-1621)
Spagnoletta (diferencias)

Cancionerillo de Écija (princ. s. XVII)
A mi tormento cruel (nº 7)*
Silvia pues de mi triunfais (nº 3)*

Anónimo / Robert Dowland (c.1591-1641)
(A Musically Banquet, Londres, 1610; poesía de Jorge de Montemayor)
Pasaba amor su arco (solo)

Cancionerillo de Écija
Los ojos vuelve a Beliza (nº 5)*

Anónimo / Diego Ortiz (1510-1570)
Guárdame las vacas (diferencias)

Cancionerillo de Écija
El rabioso mal de celos (nº 6)*

Anónimo / Robert Dowland
(A Musically Banquet, Londres, 1610)
Vuestros ojos (solo)

Cancionerillo de Écija
Entre mortales suspiros (nº 11)*

Francesco da Milano (c.1497-1543)
Vincenzo Galilei (1520-1591)
Fantasia y contrapunto (instrumental)

Cancionerillo de Écija
Crudo amor, Fortuna ingrata (nº 10)*
Serrana que en el ejido (nº 2)*

Carlo Calvi (activo 1646) / **Anónimo**
(Intavolatura di chitarra, e chitarriglia, Bolonia, 1646)
Canario (diferencias)

Cancionerillo de Écija
De las riberas del Tajo (nº 9)*
Injusta ley es la tuya (nº 4)*
A bailar, a bailar muchachas (nº 1)*

Antonio de Cabezón (1510-1578) / **Diego Ortiz**
Pavana - Folía (diferencias)

Juan Arañés (1ª mitad s. XVII)
(Libro 2º de tonos y villancicos, Roma, 1624)
Dígame un requiebro (solo)

Cancionerillo de Écija
Arriba gritaban todos (nº 8)*

CONCIERTO GRABADO POR RADIO CLÁSICA (RNE)



C O M P O N E N T E S

Olalla Aleman, tiple

Ana Huete, tiple

Carlos Sandúa, alto

Karim Farham, tenor

Manuel Vilas, arpa de dos órdenes

Pedro Estevan, percusión

Juan Carlos de Múlder, vihuela y guitarra barroca y director

*Transcripción y edición: Javier Suárez-Pajares
*Archivo Municipal de Écija, Fondo del Marqués Peñaflores,
Legajo 98 (Cancionerillo de Écija)*

El Cancionerillo de Écija

Javier Suárez-Pajares

Unidos a principios del siglo XIX, los marquesados de Peñafior, Cortes de Graena y Quintana de las Torres –vinculados a la ciudad de Écija– quedaron vacantes tras el fallecimiento de su última titular en 1958. En 1962, el palacio barroco de los Marqueses de Peñafior fue declarado Monumento Histórico-Artístico y adquirido en 1992 por el Ayuntamiento de Écija. Ingresaron así en el Archivo Municipal los abundantes fondos documentales del Marquesado entre los cuales se encontró un pequeño cuaderno que comenzaba con una serie de poesías con notación musical, catalogado como Legajo 98 del Archivo del Marqués de Peñafior. Es lo que hemos denominado “Cancionerillo de Écija”, una nueva fuente de polifonía profana española que puede datarse en los últimos años del siglo XVI. En esos años no existía ninguno de los marquesados, sino un complejo de familias nobles que, mediante una política matrimonial estratégica, acumulando títulos y riquezas, acabaría dando lugar a una de las grandes fortunas de la Andalucía moderna. Resulta muy aventurado, por tanto, precisar a cuál de las múltiples líneas familiares que integraron finalmente el entramado de los Peñafior perteneció este documento, pero un estudio superficial de las filigranas del papel utilizado en el Cancionero ha revelado una coincidencia significativa con documentos de la familia Aguayo, cuyo mayorazgo quedó anexionado a la casa de Cortes de Graena en los primeros años del siglo XVII. Precisamente, ésta fue una época de máxima expansión, cuando los linajes de Henestrosa, Barradas y Vélez de Guevara adquirieron respectivamente las villas de Peñafior (Sevilla), Graena (Granada) y Quintanapalla (Burgos) siendo rápidamente promovidos a la nobleza de título como Marqueses de Peñafior (1664), Cortes de Graena (1683) y Quintana de las Torres (1660).

Que se sepa, ninguna de estas familias llegó a contar con capilla musical propia ni con músicos a su servicio, pero hay pruebas ciertas de que la música formó parte de los intereses, la educación y el ocio de estas estirpes nobiliarias a lo largo de toda su existencia. Por ejemplo, en los comienzos del siglo XVI y dentro de la futura casa de Peñafior, descubrimos los enigmáticos orígenes familiares de un músico tan relevante como Luis Venegas de Henestrosa que fue un hijo segundón –el quinto entre nueve– de Juan Fernández de Henestrosa (†1522), sexto señor de Turullote y regidor de la ciudad de Écija, y Ana de Aguilar Ponce de León (de la familia de los Duques de Arcos). Y en el siglo XVIII, cuando se edificó el palacio de los Marqueses de Peñafior en Écija, la música ocupó parte importante del programa iconográfico barroco de exaltación de la fiesta, pintado en la fachada por Antonio Fernández entre 1764 y 1765. Los mismos marqueses que edificaron el palacio, construyeron en Peñafior el Convento de San Luis del Monte dotándole de un órgano de Juan Chavarría (1753) y consiguieron que en 1771, en agradecimiento por los servicios prestados a la Corona, Carlos III elevara su título a la categoría de Grande de España. Sin embargo, conviene insistir en que, a diferencia de casas ducales como Arcos, Osuna o Medina-Sidonia, ni siquiera en este tiempo, los Marqueses de Peñafior ni los de Cortes de Graena tuvieron músicos propios y, cuando se

fundamentó la futura unión de estos dos marquesados con una doble boda celebrada en 1768, se tuvo que contratar un grupo de músicos del Regimiento de Alcántara así como un tiple y un tenor de Córdoba. No ocupando entonces lugar dentro del marquesado como institución, la música era fundamentalmente una marca de la educación nobiliaria y un entretenimiento ameno. Y es así precisamente –como un elemento del entretenimiento familiar– como nosotros entendemos el “Cancionerillo de Écija”.

A diferencia de otras fuentes de polifonía del entorno de 1600, el “Cancionerillo de Écija” no es una antología profesional ni una colección poético-musical de tipo sistemático; es un cuaderno de uso doméstico con unos contenidos misceláneos dentro, no obstante, de lo que era más común y, a la vez, más actual en la época en la que se compiló. Está formado por cuatro cuadernillos cosidos, escritos por una misma mano: en el primero está arrancada la segunda página y al cuarto le faltan las dos últimas. Los contenidos de cada cuadernillo demuestran cierta consistencia: en el primero, todas las poesías menos un romance llevan notación musical; el segundo comienza con tres páginas de adivinanzas (“enigmas”) y se cierra con cinco páginas de poesías con música; el tercero son romances sin notación musical, y el último, también carente de música, está integrado por octavas y romances de temática religiosa. La mezcla de poesía para cantar y para leer, de tema religioso y profano, y carácter jocoso y serio, configura una fuente plena de interés a pesar de su brevedad.

La parte musical consta de una docena de composiciones a dos y tres voces –las once que se interpretan en este concierto y una más de la que sólo se conserva el inicio en lo que queda de la página arrancada del primer cuadernillo– entre las que se encuentran representadas las principales formas de este repertorio: cinco romances sin estribillo, cuatro letrillas y tres romances con estribillo que ejemplifican tres formas distintas de relación entre estribillo y romance. Ocho de estas piezas son únicas y cuatro concordantes con las fuentes más importantes de los albores del repertorio como son el “Cancionero de Turín” (*No lloréis casada*, la letrilla que se encontraba en la página arrancada), “Romances y letras” (*Arriba, gritaban todos*), “Romancero chigiano” (*Crudo amor, Fortuna ingrata*) y “Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa” (*De las riberas del Tajo*). Aún en el caso de las concordancias, el “Cancionerillo de Écija” presenta variantes interesantes o versiones diferentes. La variedad de texturas, formas, modos y estructuras rítmicas, confiere finalmente a esta pequeña colección, que va a volver a sonar hoy después de tantos años de olvido, una riqueza particular; ejemplo muy temprano del vigor de un género –el del romancero nuevo– que iba a causar furor durante varias décadas.

Aunque en el “Cancionerillo de Écija” no hay evidencia alguna de la intervención de instrumentos en la práctica de este repertorio, lo cierto es que abundan en otras muchas fuentes y hoy se da por segura la participación instrumental en esta música. Así, por ejemplo, mientras nuestro cancionero da una versión a tres voces del romance *Crudo Amor, Fortuna ingrata*, el “Romancero chigiano” presenta una versión más completa del texto acompañado de “alfabeto” (letras que expresan los distintos acordes de guitarra con los que se acompañaba el canto). Es muy posible que esta forma de interpretación a solo con acompañamiento de guitarra fuera la manera más común de difusión de estas canciones. En este concierto, el canto a solo se ejemplifica con tres piezas impresas en colecciones de principios del siglo

XVII: *Pasaba Amor su arco desarmado* y *Vuestros ojos* publicadas por Robert Dowland – hijo del célebre laudista inglés John Dowland– en *A Musicall Banquet* (1610), y *Dígame un requiebro* del *Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y cuatro voces con la Zifra de la Guitarra Espannola a la usanza Romana* (1624), publicado por Juan Arañes en Roma. *Pasaba Amor su arco desarmado* aparece en el Libro tercero de la *Diana* de Jorge de Montemayor, manual de urbanidad y obra de cabecera de toda la nobleza española desde su publicación a mediados del siglo XVI. Montemayor pone el canto en boca de la desdichada pastora Belisa, penando de amores y sentada en una fuente amena de un cerrado bosque con otras pastoras:

“...una de aquellas amigas mías, bien descuidada del amor que entonces a mí me hacía la guerra, me importunó, so pena de jamás ser hecha cosa de que yo gustase, que tuviese por bien de entretener el tiempo cantando una canción. Poco me valieron excusas [...] y al son de una zampoña que la una de ellas comenzó a tañer, yo triste comencé a cantar estos versos: *Pasaba Amor su arco desarmado...*”.

La propia Belisa, Silvia, Sara, Fílida, Silvano, Lisardo y Lisarda, serranas y pastores anónimos, son personajes que cruzan y crecen –entre Amor, Fortuna, celos y suspiros– por la lírica del entorno de 1600, y afloran en el “Cancionerillo de Écija” donde, curiosamente, se observa un tema predominante: las quejas del amante por la ingratitud de la amada. Cosas que siempre entretuvieron a los hombres.

Notas y agradecimientos

El trabajo de transcripción y estudio de este Cancionero se inició con una Ayuda a la Investigación concedida por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y se concluye ahora en el marco del Proyecto de Investigación subvencionado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología, Dirección General de Investigación (HUM2006-00438) “*El mundo musical urbano en la corona de Castilla (Producción, difusión y recepción. Siglos XV al XVII): Madrid, Sevilla, Valladolid*”. A Marina Martín Ojeda, Archivera Municipal del Ayuntamiento de Écija, agradecemos su atención y ayuda durante nuestra investigación en el Archivo Municipal. Es la autora, junto a Ana Valseca Castillo, del libro que desvela y desentraña por primera vez la historia de los marqueses de Peñaflor: *Écija y el Marquesado de Peñaflor; de Cortes de Graena y de Quintanilla de las Torres* (Écija: Ayuntamiento, 2000). José Luis Romanillos y Marian Harris tuvieron la amabilidad de poner en nuestro conocimiento la existencia de este documento. José Antonio Gutiérrez Álvarez, becario de FPU de la Universidad Complutense, como tantas veces con tantas cosas, nos ayudó realizando la edición informática de la música. Javier Marín nos ha ofrecido la oportunidad de culminar el trabajo dando a conocer toda la música del “Cancionerillo de Écija” en el marco del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. A todos ellos, mi más sincero agradecimiento.

A mi tormento cruel

Estribillo

*A mi tormento cruel
imposible es hallar medio,
que ha de ser fuego el remedio
y es nieve la causa de él.*

Coplas

Quando ya la medicina
no es de provecho al doliente,
es un presagio evidente
de que a la muerte se inclina.
Mi dolor será cruel
pues de aplacarle no hay medio,
*que ha de ser fuego el remedio
y es nieve la causa de él.*

Para el veneno mortal
hay remedio saludable,
mas a mi mal incurable
el remedio es mayor mal.
No hay remedio más fiel
que el morir; ni hay otro medio,
*que ha de ser fuego el remedio
y es nieve la causa de él.*

Silvia, pues de mí triunfáis

Estribillo

*Silvia, pues de mí triunfáis,
de tan presciosos despojos,
volved, señora, los ojos
pues que mirando matáis.*

Coplas

Favoresced un rendido
pues de ello os toca la gloria
que lo que hace la *vitoria*
es el valor del vencido
y, si vos me desdeñáis,
poco es el triunfo y despojos,

*volved, señora, los ojos
pues que mirando matáis.*

Pasaba Amor su arco desarmado

Pasaba Amor su arco desarmado,
los ojos bajos, blando y muy modesto;
dejábame ya atrás muy descuidado.
Cuán poco espacio pude gozar esto.
Fortuna, de envidiosa, dijo luego:
«Teneos, Amor; ¿por qué vais tan presto?»
Volvió de presto a mí el niño ciego,
muy enojado en verse reprehendido
que no hay reprehensión do está su fuego.
Ay prados, bosques, selvas, que criastes,
tan libre corazón como era el mío,
porque tan grave mal no te estorbastes.

A mi tormento cruel

Los ojos vuelve a Beliza
clipsados por un desdén
porque a un corazón ingrato
le entregó un pecho fiel.
Derriba el cabello de oro
sobre su frente, que fue
de mil inocentes almas
un riguroso juez.
Por cualquier parte del prado
do estampa el hermoso pie,
va sembrando tierno aljófara
para enriquecer su fe.
Lleva, de fieltro, un pellico
pespuntado a lo francés
y de azul, verde y leonado,
listones de tres en tres.
Un faldellín verde oscuro
que en su color da a entender
que se acaba la esperanza
y es lo negro el parabién.
Lleva unas letras bordadas
que, entendidas al revés,
dise: «soy cuerpo de un alma

ingrata como cruel». Llegó la pastora hermosa a la sombra de un *almés* para tapar con sus ramos [...] que se va a poner. *Dise*: «mal hubiese amor quien te me dio a conocer pues hoy me tienes rendida *ciendo* fortaleza ayer. Mal haya la selva umbrosa y el fresco y verde laurel donde mi pastor resiste el fuego, estando sin él. Las flores blancas y azules, que el prado suele ofrecer, se tornen secos abrojos cuando los vaya a coger. Tórnense las fuentes turbias cuando mirándose esté y a la más fiera del campo imite en el parecer. No halle, en el seco estío, sombra que le dé placer, ni en el invierno *llovioso* no tenga do se valer. No tenga quien de él se acuerde en su mayor pretender y, cuando piedras buscare, se levanten contra él. El lobo, ladrón astuto, entre su cerdosa piel, sepulte sus ovejuelas y él mirándolas esté. Y, cuando sus esperanzas estén en mayor placer, se marchiten con la luna cuando las vaya a coger».

El rabioso mal de celos

El rabioso mal de celos y las esperanzas largas son las causas, mi señora, que muera en tierras extrañas. Y el ver que mi fe se anega en el mar de tus mudanzas

y guarneces tus favores con lisonjeras palabras. Causanme temor tus ojos que son ladrones de casa y roban al más astuto y aún a Alejandro avasallan. Tus pechos me dan tormento, y los indicios me acaban si tantos competidores no desengañan y engañan. Certifícame su lema que te pasean y agradan muchos granadinos moros de capellar y almalafa. Danme, los que pasan, pena si miran a tus ventanas, cuánto y más saber te sirven morillos de sangre baja. Atorméntame el cegrí que te visita y regala. Aunque tu fe me asegura, con su *pretención* me mata. Deshácesme la memoria y la vida se me acaba porque otro moro atraviese los umbrales de tu casa. Yo suspiro en mi aposento, él ríe en el tuyo y canta. Agravios, mi Zara, son que ofenden mucho a quien ama. No tengo ningún *sociego* en campo, ciudad, ni casa viendo que está mi enemigo *ciempre* en tu torre y alcázar. La venganza de esto obliga al que hace cosas tan claras de darle continuo guerra al que de tu paz me aparta. *Cecen* mis querellas tristes que me atormentan y cansan y me acaban el sentido y la vida se me acaba. Todas estas cosas y otras de no verte han *cido* causa pero tu vista amorosa

las borra, olvida y aparta.
Y perdona, Zara mía,
si lo que he dicho te agravia
que no son palabras mías
sino del coraje y rabia.
Que bien entendido tengo
lo que me quieres y amas
pero el verdadero amor
aborrece, teme y calla.
Y ese que allá, en prendas, tienes
en fe de aquesta palabra
la doy por mi fiadora
de que no te saldrá falta.
Y así, Zara de mis ojos,
te suplico que no caiga
de tu memoria el *cautivo*
que cautivaste en Granada.

Vuestros ojos tienen

Vuestros ojos tienen
de amor no sé qué,
que me hielan, me roban, me hieren,
que me matan a fe.
¿Por qué me miráis
con tanta aflicción,
y a mi corazón,
me aprisionáis?
Que si vos me miráis
yo os acusaré.

Entre mortales suspiros

Entre mortales suspiros
que impiden el aire el paso
cuenta Fílida sus quejas
a las corrientes del Tajo:
«*¡Ay, que en el mar de mis ojos,
el alma se está anegando!*».
Lloraba la pastorcilla
las mudanzas de Silvano
y la poca que sus males
hacen en tan largos años.
«*¡Ay, que en el mar de mis ojos,
el alma se está anegando!*».
Dise: «si vivo engañada,
ya me sustentan engaños

que a quien engaños dan vida
acaban los desengaños.
*¡Ay, que en el mar de mis ojos,
el alma se está anegando!*
Aquí veréis lo que puede
un amoroso cuidado
que lo que a un alma ofende
halla otra por descanso.
*¡Ay, que en el mar de mis ojos,
el alma se está anegando!*
Acuérdome que algún día,
con falso pecho, Silvano
pintó por imagen suya
el dolor que ahora paso.
*¡Ay, que en el mar de mis ojos,
el alma se está anegando!*
Disiendo que a sus ofensas
di principio y pude dallo,
tan a mi costa, que el mal
disen que muriendo acabo.
*¡Ay, que en el mar de mis ojos,
el alma se está anegando!*».

Crudo amor, Fortuna ingrata

Crudo Amor, Fortuna ingrata,
mentirosa y fementida,
mal logradas esperanzas
larga fe no agradecida,
sospechas e inconvenientes
de mis glorias homicidas,
confuso caos de pasiones,
tormentos, ansias, fatigas,
mar tempestuoso y llanto
a do se anega mi vida
bajío de *perdisción*
Caribdis furioso y *Çila*
¿Cómo es posible que a un triste,
sin defensa y de vencida,
tan poderosos contrarios
contra él se hagan liga?
De noche, las largas horas,
y de tormento los días,
de tus desdenes, los años,
los siglos de mis desdichas.
Todos los paso, señora,

tras una fe que me anima
a pretender lo imposible
que es imposible mi dicha.
Llevo auestas mi tormento
y, por curar una herida,
otras mil de nuevo cobro
que a cierta muerte me guían.

Serrana que en el ejido

Serrana que en el ejido
tienes ganado y apero,
si te duele algún perdido,
ganado y perdido vengo.
No es mucho deje su tierra
el que viene a ver el cielo,
antes tengo a gran ventura
gozar tan divino trueco.
Ciudadano soy, amiga,
mas por ser *cerrano* muero.
Crieme orillas de Xúcar,
nascí en Cuenca entre dos cerros,
donde me prendió una dama
ciendo tierno para preso,
aunque la cárcel de amor
no es para ancianos ni viejos.
Caupriváronme los ojos,
fueron cadena cabellos,
seis meses estuve en ella,
ojalá estuviera ciento.
Tan bien me huelgo estar preso
que me pesa de estar preso.
Imbidia tengo al que queda
si le dan mi sitio y puesto.
Señora, ¿qué me respondes?
No sé si estás en mi puesto.
Ya te he contado mi pena
si puede *contalla* un muerto.
Perdido llegué a tu choza,
no vuelva perdido y preso.
Tú me privaste la vista,
a ti te pido el remedio.
No me dejes en el campo
batallando con Deseo
que es fuerte competidor
y andan en su ayuda Celos.

Cerrana, no me *aborrescas*,
quíereme pues que te quiero.
Acaba, responde, diosa,
que en eso está mi remedio.

De las riberas del Tajo

De las riberas del Tajo
se despide un pastorcillo
que, un tiempo, de los zagales
fue por mayoral tenido.
Destiérrale una mudanza
que vio en un pecho fingido
de una ingrata que es su gloria,
aunque de ella aborrecido.
Deja el regalado alberge
de la chozuela y aprisco
y desampara el ganado
que un tiempo fue de él querido.
Otro dueño quiere dalle,
que el que llora un bien perdido
mal puede guardar ganado
y tener cuenta consigo.
Sólo un pellico ha tomado
que de negros corderillos
hizo para las obsequias
que son de su mal testigo.
«Ay –dice el pobre pastor–
que me vi *favorecido*
de un pecho que, a ser leal,
fuera en el mundo temido.
Privome de aquesta gloria
un pastor advenedizo
que de los pasos de Osuna
a los de Córdoba vino.
Puso los ojos en él
aquella que soy testigo
que un tiempo llamaba soles
a los desdichados míos.
Favoreciple la ingrata
y dejole enriquecido
y a mí en pobre diome el alma
con sólo echarme en olvido».

Injusta ley es la tuya

Estríbillo

*Injusta ley es la tuya,
fiero Amor; pues que me obliga
que a quien me aborrece ciga
y de quien me cigue huya.*

Coplas

Siendo dios, eres cruel,
llámante amor y eres muerte,
en dar tormento eres fuerte,
en dar gusto, más que hiel.
Mi voluntad haces tuya
y, por ser tuya, me obliga
*que a quien me aborrece ciga
y de quien me cigue huya.*

Querer y no ser querido,
ser querido y no querer,
claro es que no puede ser
sin ser amor ofendido;
pero al fin la ley es tuya
y es razón, pues que me obliga:
*que a quien me aborrece ciga
y de quien me cigue huya.*

Yo soy esclavo y tú el rey,
yo el cautivo y tú el señor;
y pues eres vencedor
ya tu voluntad es ley;
que aunque mi gusto destruya
tu mandamiento me obliga:
*que a quien me aborrece ciga
y de quien me cigue huya.*

A bailar, a bailar muchachas

*A bailar, a bailar muchachas
que enseña el amor mudanzas.*
Muchachas las que tenéis
experiencia de ventanas
mirando de noche estrellas
que envidian a vuestras casas,
venid, veréis que el amor
enseña dos mil mudanzas
bailadas con *intereses*,
tañidas con esperanzas.
Las que sois la primavera

de floridas esperanzas
y al tiempo de dar el fruto
con nieve abrasáis las plantas,
venid, aprended primores
que enseña de buena gana
y en premio darán un tres
para que juguéis en casa.
Las que tenéis en los ojos
la piedra imán de las almas
y dais de noche convites
de voluntad y palabras
poniendo en los corazones
de los amantes más alas
que lanzas quebraba Muza
cuando jugaba las cartas.
Las que tenéis en el rostro
de nieve, perlas y grana
matizada una divisa
conque aprisionáis las almas,
venid, veréis como el niño
con sola una cuerda enlaza
los trastes de su *bigüela*
para engañar las que bailan.

Dígame un requiebro

Estribillo

*Dígame un requiebro,
galán amador;
dígame un requiebro,
dígame un amor.*

Coplas

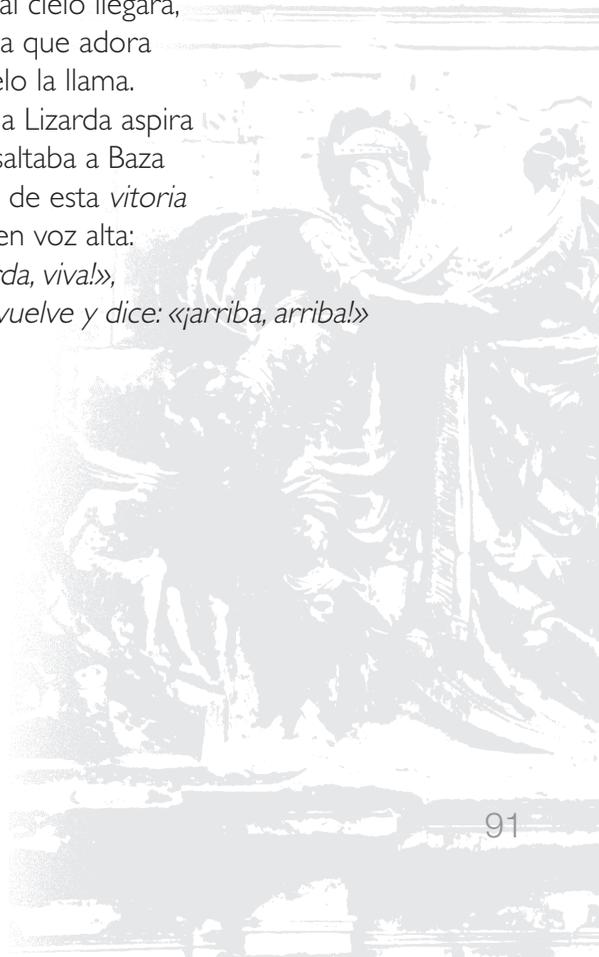
De cabellos de oro
tejido en cordón,
estaba una niña
que me cautivó.
Viéndome la niña
con tal turbación,
me dijo soltando
la trenza y la voz.
*Dígame un requiebro,
galán amador;
dígame un requiebro,
dígame un amor.*

Pero con los ojos
hacía su blanco,
Atiné cual ciego
por el resplandor:
Llegueme por ver
más de cerca el sol
y caí abrasado,
cual otro Faetón.
*Dígame un requiebro,
galán amador;
dígame un requiebro,
dígame un amor.*

Su voz y palabra
tal vista me dio.
Milagro pues hizo
por su boca amor:
Viéndome mortal
y ancho el corazón,
di un suspiro al aire
que al cielo llegó.
Con otro la niña
al mío llegó,
diciendo corrida
si tan linda soy
*Dígame un requiebro,
galán amador;
dígame un requiebro,
dígame un amor.*

Arriba gritaban todos
«¡Arriba!», gritaban todos
los que dan asalto a Baza,
con el valiente Lizardo
que con mil moros le asalta.
Cuando el pie en la escala pone,

como amor le mueve el alma,
por decir «viva mi rey»
dice al subir de la escala:
*«¡Viva Lizarda, viva!»,
mas luego vuelve y dice: «¡arriba, arriba!»*
Pesán más sus pensamientos
que el acero de sus armas.
Son más altas sus memorias
que las almenas más altas.
Dio la lengua a su deseo
como el deseo le manda
y dijo a vuelta de aquellos
que a sus espaldas gritaban:
*«¡Viva Lizarda, viva!»,
mas luego vuelve y dice: «¡arriba, arriba!»*
¿Pero que *muncho* que el moro
si vive con la esperanza
de que Lizarda vivía,
pida que viva Lizarda?
Seña es que del corazón
no hay vez que pueda *alcanzalla*.
Son sus *ancias* sus memorias
y así publica sus *ancias*:
*«¡Viva Lizarda, viva!»,
mas luego vuelve y dice: «¡arriba, arriba!»*
Como era viva la voz
pensó que al cielo llegara,
al cielo de la que adora
y por su cielo la llama.
Piensa que a Lizarda aspira
y no que asaltaba a Baza
y en medio de esta *vitoria*
así publica en voz alta:
*«¡Viva Lizarda, viva!»,
mas luego vuelve y dice: «¡arriba, arriba!»*



I N T É R P R E T E S

Juan Carlos de Mulder, director. Nace en Lima y estudia en los conservatorios de Madrid, La Haya y Toulouse. Ha trabajado como continuo en producciones de ópera barroca y oratorio bajo la dirección de Ph. Herrewege, J. C. Malgoire, Nigel Rogers, Jordi Savall y Eduardo López Banzo entre otros. En el campo de la música de cámara ha colaborado con Albicastro Ensemble, Hesperion XX, La Romanesca y Orphenica Lyra y actualmente colabora con grupos como Speculum, Al Ayre Español, Accademia del piacere, La Folía, Trulla de Bozes, Real Cámara, etc. Ha realizado más de 40 grabaciones de música antigua desde el Medioevo al Preclasicismo. Ha compuesto música para la Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Misántropo*-Moliere, *La vida es sueño*-Calderón) y *Una noche con los Clásicos*-Marsillach y recitales de poesía y música con Carlos Hipólito, Arturo Querejeta, M. Jesús Valdés, Adolfo Marsillach y Amparo Rivelles. Actualmente compagina su trabajo en diversos grupos de cámara con la dirección del grupo Camerata Iberia con el que ha grabado: *Songs and Dances from the Spanish Renaissance* (MA Recordings Japó, 1996), *Música en torno al teatro de Calderón* (Jubal Prod. 2000), *Barroco del Perú* (Alma Records) y *La Spagna* (Verso). Como solista de vihuela ha grabado *El Maestro-Luys Milán* (RTVE) y *Fantasías y diferencias* (Fonti musicali). Ha dado clases en la Universidad de Salamanca y es profesor de instrumentos antiguos de cuerda pulsada en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desde abril de 2005.

Camerata Iberia. Liderada por Juan Carlos de Mulder e integrada por algunos de los más reconocidos intérprete de música antigua de nuestro país, Camerata Iberia ha escogido la música Española del Renacimiento y del Barroco como punto de encuentro de diversas culturas musicales. El Siglo de Oro de la música española trasciende fronteras e influye inequívocamente sobre el quehacer musical del resto de las grandes escuelas europeas. La creatividad se traduce en contrastes: el lenguaje claro y directo de los diversos cancioneros, la polifonía contrapuntística para arpa, tecla o vihuela y la virtuosa técnica de las glosas instrumentales que hacen surgir de la sencilla danza o canción y el oculto poder del intérprete de crear nuevamente la música. La crítica ha dejado constancia de los éxitos de Camerata Iberia en numerosos festivales europeos entre los que cabe destacar: Utrecht Early Music Festival, Wiener Konzerthaus, Quincena Musical Donostiarra, Museo del Prado, etc. Sus dos discos compactos, *Songs and Dances from the Spanish Renaissance* (MA Recordings Japón, 1996) y *Música en la época de Calderón de la Barca* (Jubal Prod. 2000), han recibido grandes alabanzas por parte de la prensa especializada. Su último título, *La Spagna*, da cuenta del repertorio que emergió de las cortes europeas del nuevo Renacimiento. Este trabajo es un encargo de la Comunidad de Madrid con motivo del centenario de Felipe El Hermoso.

baeza

Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés

Esteban Landart Ercilla, órgano
Francisco Rubio Martínez, corneta

“...Como un rayo de sol en las tinieblas...”:
música italiana y española para corneta y órgano

Girolamo Frescobaldi (1583-1643)
(*Il primo libro delle [38] canzoni*, Roma, 1628)
Canzona detta la Bernardina (Roma)*

Girolamo Frescobaldi
(*Fiori musicali*, Venecia, 1635)
Messa della Madonna
Toccata avanti Messa
Kyrie, Kyrie, Christe, Christe, Kyrie, Kyrie
Canzon dopo l'Epistola
Toccata per l'Elevatione
*Recercarcon obbligo di cantare la quinta parte senza tocarla**
Bergamasca

Giovanni Battista Fontana (c. 1589-1630)
(*Sonate a 1. 2. 3. per il violino, o cornetto*, Venecia, 1641)
*Sonata Quarta**

Joan Baptista Cabanilles (1644-1712)
Corrente Italiana

Francisco Correa de Arauxo (1583-1654)
(*Facultad Orgánica*, Alcalá de Henares, 1626)
*Tiento de medio registro para dos tipes**

Arthur Phillips (1605-1695)
A Ground

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1526-1594),
glosado por **Francesco Rognoni** (?-1626?)
Pulchra es amica mea (1620)*

George Muffat (1653-1704)
Toccata prima

Síguense unos tonos de Palacio...
Piezas anónimas del *Libro de Cifra* de Antonio Martín y Coll (1704), *Libro de clavicim-bano* de Francisco Tejada (1721) e *Cifra para arpa* (Biblioteca Nacional de Madrid, M.816).
*Tamborilero**
La Gitanilla
*La Zambomba**
*Marizápalos**
*Tonadilla de Navidad**
Folias Graves
*San Juan de Lima con sus diferencias**

(*): Piezas con corneta

EN COLABORACIÓN CON ANDALUCÍA BARROCA



CONCIERTO GRABADO POR RADIO CLÁSICA (RNE)

Corneta de luz y de niebla

Francisco Rubio

“Le cornet à bouquin soprano est plus employé dans les concerts de musique vocale que les autres parties est d'autant qu'il est plus esclattant et qu'il ravit davantage, lorsqu'il s'eslève par dessus les autres voix, paroissant comme une lumière brillante qui s'esgaye parmi l'obscurité” (Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique*, c.1640).

“Quant à la propriété du son qu'il rend, il est semblable à l'esclat d'un rayon de Soleil, qui paroist dans l'ombre ou dans les tenebres, lors qu'on l'entend pamy les voix dans les Eglises Cathedrales, ou dans les Chapelles” (M. Mersenne, *Harmonie Universelle*, 1635-36).

Las citas anteriores inspiran el programa. Ni Trichet (1586-1644) ni Mersenne (1588-1648) son músicos. Mersenne es teólogo y matemático. En su *Cognitata Physico-Mathematica* (1641) describe propiedades de los hoy llamados números primos de Mersenne, algunas de las cuales no se han podido comprobar hasta el siglo XX. Como última voluntad, donó su cuerpo a la ciencia para que le practicaran la autopsia, en una época aún de encendida polémica entre los partidarios de la circulación de la sangre, explicada por Miguel Servet en 1555, y los que la negaban. A la vez, *le père Mersenne* mantiene intensa correspondencia científica —en francés y en la lengua culta internacional, el latín— con otros talentos ilustrados, entre ellos Descartes. Las matemáticas, la proporción, el número llevan a Mersenne a interesarse por la física, por el sonido, y así se eleva su conocimiento sobre los instrumentos musicales, de los cuales el monumental tratado *Harmonie Universelle*, publicado tanto en francés como en latín, es buena muestra.

Trichet es un abogado de Burdeos. Mantiene un gabinete de «curiosidades» e intensa correspondencia con eruditos y poetas. Mersenne le pregunta sobre cuestiones de acústica. Y en el ámbito de su correspondencia debió nacer la sinestesia —cruce de sensaciones entre varios sentidos, en este caso entre la vista y el oído— que da pie al presente concierto y que ambos repiten, casi con las mismas palabras: “*El sonido de la corneta es como un rayo de sol en medio de la niebla, cuando se le escucha destacar entre las voces humanas en la penumbra de las catedrales*”. Curioso que dos científicos, interesados en cuestiones tan concretas como “en qué momento se realiza el sonido en un tubo de órgano” o “por qué tiemblan dos tubos mal acordados a la octava o al unísono”, recurran a la figura más alucinada para describir el misterioso sonido, pues la sinestesia (oler sonidos, ver olores, saborear colores, etc), de la cual el soneto de Baudelaire de las *Correspondances* ofrece magistral ejemplo, es sensación experimentable mediante el uso de ciertas drogas. En nuestra cultura de Occidente, una de las sinestias más características y antiguas la produce precisamente el cruce de sensaciones entre el oído y la vista: ver sonidos, como el sonido luminoso del *cornetto*, o, viceversa, oír colores, la noche, que es “*là dove'l sol tace*” (Dante, *Inferno*, I, 60). El misterio de la luz que nace de las sombras —el sol desde la noche, el sonido de la corneta desde las tinieblas porque, tradicionalmente, las cornetas se cubrían con cuero de color negro— es un tópico que inspira los códigos de la instrumentación desde el nacimiento de la retórica musical, desde Monteverdi en el *Orfeo*, donde la corneta ilumina el tenebroso infierno mientras calla en el ya luminoso mundo de los vivos, hasta Bach.

Esteban Landart Ercilla, órgano. Nace en Irún. Cursa estudios de Piano en el Conservatorio Superior de San Sebastián, y de Órgano en el Conservatorio Nacional de Región de Bayona (Francia), siendo galardonado en ambos con numerosos premios y recompensas. Siguiendo los consejos de Xavier Darasse, decide en 1991 presentarse al Concurso de entrada en el Conservatorio Superior de Música de Lyon (Francia). En el CNSM de Lyon, realiza sus estudios bajo la tutela de Jean Boyer, y obtiene el Diploma Nacional de Estudios Superiores Musicales en la disciplina de Órgano, con una mención *Très Bien à l'Unanimité du Jury*. Posteriormente, obtiene el Certificado de Aptitud (C.A.) de la República Francesa para la enseñanza de Órgano. Ha publicado varios estudios y artículos en diversas publicaciones, entre los que destacan el trabajo sobre los instrumentos de Cavaillé-Coll en el País Vasco, publicado en la revista francesa *L'Orgue*, así como el análisis del Op. 40 "Variations on a recitative" de Arnold Schönberg en la revista *Nasarre. Revista aragonesa de musicología*. Compagina la actividad pedagógica con una activa carrera de concertista en Europa y USA, actuando en festivales de música de importancia. Su particular interés por la organería le lleva a ser miembro del Comité de Administración de la asociación de Amigos del Órgano de Bayona (Francia), y de la Comisión Diocesana para la restauración de Órganos de Gipuzkoa. Su repertorio aborda todos los estilos y épocas, desde el Codex Faenza a las Variaciones de Schönberg, de Cabezón a Radulescu, sin olvidar los grandes compositores románticos o sinfónicos. Su predilección varía en función de los instrumentos. Actualmente es profesor de Órgano en el C.N.R. de Bayona (Francia) y en el Centro Superior de Música del País Vasco MUSIKENE.

Francisco Rubio Martínez, corneta. Tras cursar estudios de Filología, estudia la corneta (*Diplôme National d'Études Supérieures Musicales*) en el Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, en la clase de Jean-Pierre Canihac. Ha tocado con muchos de los grupos más conocidos del mundo de la música antigua, así de España como extranjeros, con los que ha participado en prestigiosos Festivales (Brujas, Amberes, Utrecht, Gratz, México, París, Lisboa, Daroca, *Klara in Hassel...*) y ha grabado para muchas casas de discos, radios y televisiones europeas. De dichos grupos se citan aquí sólo a dos por deber de gratitud y reconocimiento, los Sacqueboutiers de Toulouse, entre los foráneos, y el SEMA, de los de nuestro país. Como solista se ha prodigado en recitales junto a órganos históricos en Europa (Alemania, Italia o Francia) y España (Quincena Musical Donostiarra, Patio de las Infantas de Zaragoza...) junto a José Luis González Uriol, Javier Artigas, Esteban Landart o Claudio Astronio. Ha sido docente en cursos de verano (Segovia y Daroca) y ha estrenado obras contemporáneas que incluían a la corneta (de David Padrós o Joaquín Rodrigo). Actualmente desarrolla su actividad musical sobre todo con su grupo Ministriles de Marsias y como profesor de improvisación de la música antigua y de conjunto de ministriles en el departamento de música antigua (que dirige Josep Borràs) de la *Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)* de Barcelona.



*Caja del órgano de la Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés de Baeza
(Hacia 1790, ¿Fernando Antonio de Madrid?).
Fotografía de José Carlos Madero.*

baeza

Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés

Andrés Cea Galán, órgano

Francisco Correa de Araujo: antecedentes y consecuentes

PRIMERA PARTE

Juan Bermudo (c. 1510-c.1570)
(Declaración de Instrumentos, Osuna, 1555)
Pange lingua
Octavo tono por elami
Ave maris stella

Luis Venegas de Henestrosa (c.1510-c.1557)
(Libro de cifra nueva, Alcalá, 1557)
Primer Kyrie de Jusquin glosado
(Francisco Fernández Palero, c.1533-1597)
Tercer Kyrie
7º tono sobre Cum Sacto Spiritu de Jusquin

Manuscrito de la Biblioteca de Ajuda (c.1650)
Obra de Peraça (¿Francisco? Peraza, †1598)
Obra de sexto por gesolreut, de varios autores
Sexto tom por ut, Estacio Lacerna, 1574-1625)

Antonio de Cabezón (1510-1578)
(Obras de música, Madrid, 1578)
Pour un plaisir (Thomas Crecquillon, c.1500-57)
Tiento de segundo tono
Gaybergier (Thomas Crecquillon)

Manoel Rodrigues Coelho (c.1555-c.1635)
(Flores de música, Lisboa, 1620)
Pange lingua sobre o canto chão do contrabaixo

SEGUNDA PARTE

Francisco Correa de Araujo (1584-1654)
(Facultad Orgánica, Alcalá, 1626)
Tiento de sexto tono, sobre la primera parte de la batalla de Morales
Tiento de medio registro de tiple de 7º tono
Gaybergier
Tiento de medio registro de baxones de 7º tono

Francisco Correa de Araujo
(Manuscrito Saldívar, México, c.1640)
Tiento de medio registro de tiple de cuarto tono (incompleto)

¿Francisco Pérez de Cabrera?
Tiento de medio registro de tiple de 8º tono, "Scala Çeleite"

Antonio Brocarte (1629-1696)
(Manuscrito de Oporto, c.1720)
Registro alto de 2º tono

¿Francisco? Peraza ¿II? (c.1640)
(Manuscrito de San Zoilo de Carrión, c.1660)
Quarto tono. Media dulzaina a dos tiples

TRANSCRIPCIÓN Y/O REVISIÓN: ANDRÉS CEA GALÁN

EN COLABORACIÓN CON EL OBISPADO DE JAÉN



Francisco Correa de Araujo

Andrés Cea Galán

La restauración de un órgano constituye siempre un acontecimiento musical y cultural de primer orden para cualquier ciudad. Pero, para Baeza, ese evento debe tener incluso mayor significación. Jaén fue, durante todo el siglo XVII, uno de los centros de organería más activos e importantes de España, con una tradición que puede ser rastreada ya desde finales del siglo XV. Noticias espigadas de la escasa bibliografía disponible nos suministran el nombre de unos treinta maestros organeros activos en la zona durante los siglos XVI y XVII. A partir de 1700, serán las dinastías de los organeros García y Andía quienes, como organeros titulares de la Catedral de Jaén, copen la actividad constructiva en la zona, hasta la llegada en 1785 de Fernando Antonio de Madrid, organero relacionado con el círculo del maestro conquense Julián de la Orden. Unos y otros construyeron importantes instrumentos en Jaén, Úbeda, Baeza, Andújar, Bailén, Alcalá la Real, Huelma, Villacarrillo, Cambil, Torres, Villanueva de la Reina, La Guardia, Torredonjimeno, Alcaudete, Arjona, Segura de la Sierra, Villargordo y Martos, entre otros. Además, supieron mantener ese instrumental en activo cuidando de sus periódicas afinaciones y revisiones.

Hoy en día, es muy difícil poder evaluar el ritmo de actividad de aquel gremio de organeros ni tener una idea del número de instrumentos que estuvieron en uso durante los siglos XVIII y XIX. La Desamortización y los acontecimientos de la Guerra Civil resultaron dramáticos para todo aquel patrimonio. En la provincia de Jaén, sólo tres órganos sobrevivieron al ex-polio: el de la iglesia de Santa Isabel de Villacarrillo y, en Baeza, el de San Pedro y el de la Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés.

La ausencia de órganos históricos viene acompañada en Jaén por una total ausencia de testimonios musicales. En efecto, hasta el momento presente, no se ha localizado ninguna fuente de música para tecla procedente de esta zona.

Por eso, pienso que la restauración de este órgano, dentro del proyecto *Andalucía Barroca* de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, es un acontecimiento de cierta trascendencia. Se ha recuperado también para la ciudad el testimonio de un sonido perdido en la memoria histórica.

Con esta perspectiva, he querido articular el programa de esta noche en torno a la música de tecla ligada al panorama jiennense de los siglos XVI y XVII. El eje central lo constituye la música de Francisco Correa de Araujo, organista de la Catedral de Jaén entre 1636 y 1640. Los antecedentes arrancan con los impresos de fray Juan Bermudo y Luis Venegas de Henestrosa. A estos se suma la música con influencia directa sobre el arte de Correa: Antonio de Cabezón y Manoel Rodríguez Coelho, Estacio Lacerna y los Peraza. Los consecuentes habrá que buscarlos acaso en la música de los sucesores y competidores de Correa en Sevilla, Toledo y Segovia.

A mediados del siglo XVI aparecen en España dos impresos fundamentales para la historia de la música de tecla: la *Declaración de instrumentos musicales* de fray Juan Bermudo, en 1555, y el *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa, en 1557. Aunque faltan por investigar en profundidad los posibles vínculos existentes entre ambos personajes, sabemos que ambos eran casi de la misma edad, naturales y residentes en la ciudad de Écija (Sevilla).

De lo escrito por fray Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales* de 1555, cabe deducir que él mismo había construido un órgano, precisamente en la ciudad de Baeza, con la ayuda de un carpintero llamado Juan Martínez Lechuga. Este instrumento, instalado probablemente en el Convento de San Francisco, habría servido para plasmar gran parte de las inquietudes de Bermudo en cuanto a la construcción instrumental y al problema de la afinación y el temperamento que su obra teórica refleja.

Por su parte, el libro de Venegas es una extensa recopilación de repertorio para tecla, junto a piezas intabuladas y transcripciones de piezas para vihuela. La colección está dedicada a don Diego Tavera, obispo de Jaén y sobrino del patrón de Venegas en Toledo, el arzobispo don Juan Tavera. De esta edición he seleccionado tres intabulaciones de partes de la misa *De beata virgine* de Josquin, glosadas por Francisco Fernández Palero, organista de la Capilla Real de Granada.

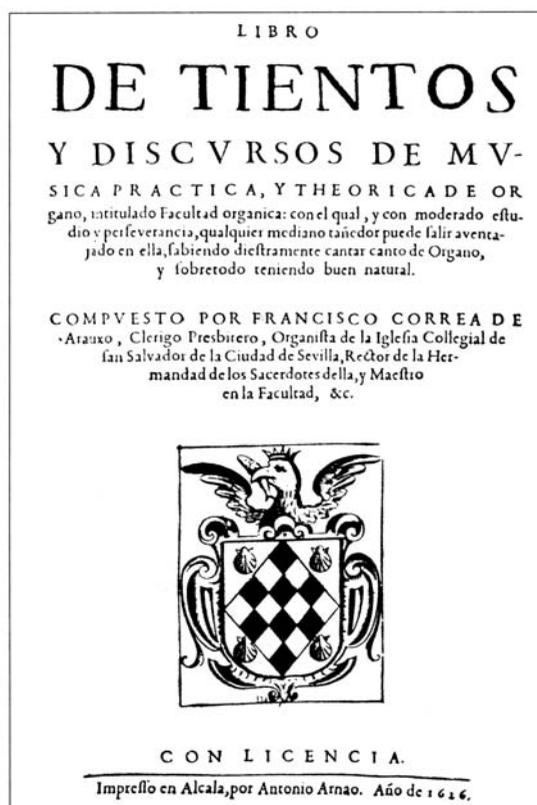
Cuando Francisco Correa de Araujo llega a Jaén en 1636, hacía diez años que circulaba el impreso de su *Libro de tientos y discursos intitulado Facultad orgánica*. Uno de los ejemplares de este impreso, conservado en la Biblioteca del Palacio de Ajuda en Lisboa, lleva un añadido manuscrito que contiene varias obras ligadas al entorno correano. De estas piezas, he seleccionado para este programa un curioso ejemplo de centón musical, la *Obra de sexto por gesolreut, de varios autores*. Esta pieza utiliza fragmentos de diversas procedencias, entre los que pueden identificarse diversos pasajes del *Tiento de undécimo tono* de Correa. También extraigo de este manuscrito una pieza de Estacio Lacerna, antecesor de Correa como organista de la Colegial del Salvador de Sevilla antes de pasar a la Capilla Real de Lisboa, y, finalmente, una hermosa pieza escuetamente titulada *Obra de Peraça*.

Entre los organistas de los siglos XVI y XVII, la saga de los Peraza fue, sin duda, columna vertebral del arte de la música de tecla en España. Por desgracia, sólo tres piezas son conocidas actualmente con la atribución "Peraza". De ellas, dos se atribuyen tradicionalmente a Francisco, organista en Sevilla muerto en 1598 y la otra a Jerónimo, conocido como "el de Toledo". En realidad, tales atribuciones me parecen arbitrarias y carentes de verdadero fundamento. Es muy probable que se trate, en realidad, de obras compuestas por los hijos de estos racioneros sevillanos, Jerónimo Peraza II y Francisco Peraza II, continuadores de la saga organística en tierras de Castilla durante los primeros decenios del siglo XVII. Sea como fuere, este repertorio exiguo resulta esencial para la comprensión del desarrollo del paradigmático estilo de los Peraza y de su conexión con el estilo y trayectoria de Correa. No en vano, Francisco Peraza II venció a Correa en la oposición al órgano de Toledo en 1618, estuvo luego de organista en la catedral de Jaén en 1620-21 y pasó luego por la de Segovia en 1628-29, trazando un itinerario que luego seguirá el mismo Correa.

A las influencias recibidas de los Peraza, hay que sumar el conocimiento que Correa tuvo de la música de Cabezón y de Rodríguez Coelho, cuyas obras impresas de 1578 y 1620 cita con extrema precisión en su *Facultad orgánica*. De Cabezón he seleccionado dos intabulaciones de canciones de Thomas Crecquillon y un *Tiento*; de Coelho, un *Pange lingua*.

En la segunda parte del concierto he situado cuatro piezas de Francisco Correa extraídas de su impreso de 1626, más otra pieza conservada de forma fragmentaria en un manuscrito conservado en México. Dado a conocer en 1942, este manuscrito está formado por sólo tres páginas muy mutiladas, pero de gran interés. Una de las piezas lleva como título "Tiento de quarto tono, medio registro tiple del maestro Francisco Correa, y son muy elegantes las obras de este maestro". Otra lleva una inscripción tan sugerente como enigmática: "Esta fanfarria se llama Scala Çeleite. Puso el apellido el maestro Antonio Carrasco porque es muy buen tiento de octavo tono tiple de Cabrera. En Perú fue maestro". Es posible que ese Cabrera fuese Francisco Pérez de Cabrera, uno de los discípulos de Francisco Peraza en Sevilla, vencedor de Correa en la oposición a la organistía de la catedral en 1613. El Antonio Carrasco aquí citado parece ser uno de los discípulos de Correa, sustituto en San Salvador de Sevilla hacia 1620. En cualquier caso, estos fragmentos son una rara muestra de la exportación de música de tecla del círculo sevillano hacia el Nuevo Mundo. Lástima que el manuscrito esté en tal mal estado y que las cuatro piezas que contiene se presenten incompletas.

Por último, incluyo una pieza de Antonio Brocarte, quien, procedente de Santo Domingo de la Calzada, sucede a Correa en la plaza de organista de la Catedral de Segovia en 1655. Y concluyo con una interesante pieza dada a conocer recientemente por Ismael Fernández de la Cuesta y que personalmente atribuyo a Francisco Peraza II, organista en la Catedral de Jaén en 1620-21. Fue localizada en papeles fragmentarios durante unas excavaciones realizadas en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes en 2000.



El órgano restaurado

Se trata del instrumento histórico mejor conservado de la provincia de Jaén, en la que, los acontecimientos de la Guerra Civil arrasaron con un rico patrimonio de órganos históricos de los siglos XVII, XVIII y XIX. Se encuentra ubicado sobre una tribuna lateral al lado del Evangelio, sobre la sillería del coro, a los pies de iglesia. Fue construido hacia 1790 por Fernando Antonio de Madrid o por algún organero de su entorno.

Presenta cinco castillos –calles verticales que albergan los tubos de la fachada– planos, siendo mayor el central y menores los intermedios. Seis tubos en los castillos menores y siete en el resto. La forma de la lengüetería es en W en tres filas y el mueble está decorado con policromía pintado en ocre con molduras en verde y tallas en dorado. Pilastras decoradas con tallas florales. Anagrama mariano sobre la claraboya del castillo central. Todas las claraboyas aparecen sin calar. En el basamento hay paneles decorados con rombos y estrellas. Tiene un sistema de estribos, rodilleras y registros maestros al estilo de lo realizado por Fernando Antonio de Madrid para la Catedral de Jaén en 1789 o lo ejecutado por Julián de la Orden para la Catedral de Málaga en 1783. Sin embargo, mantiene una fisonomía muy tradicional en su construcción, lo que se manifiesta en la ausencia de registros de nueva invención e, incluso, por la permanencia de la octava corta. Presenta un teclado manual de 45 notas, de C1 a c5, con octava corta y ocho contras en los pies. Los registros están partidos entre c y c# para mano izquierda y derecha.

Chirimía*
Bajoncillo*
Trompeta de Batalla*
Lleno
Quincena
Dozena
Octava abierta
Flautado violón
Flautado de 13

Obue
Clarín Real*
Clarín de Campaña*
Trompeta de Batalla*
Corneta clara y de eco
Lleno
Quincena
Dozena
Octava abierta
Flautado violón
Flautado de 13

* Registros en batalla, accionados por rodillera y registro maestro.

Ha sido restaurado por el organero Gerhard Grenzing en 2006-7 dentro del “Plan de Recuperación de la Organería Barroca” del Proyecto *Andalucía Barroca* de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Andrés Cea Galán. Organista formado primeramente en España y, más tarde, en la clase de órgano de Jean Boyer en Lille (Francia), y en la Schola Cantorum de Basilea (Suiza) con el profesor Jean Claude-Zehnder. Interesado por todos los aspectos relacionados con los instrumentos históricos de teclado, estudió también clave y clavicordio y trabajó durante varios años en el campo de la organería. Sus numerosas publicaciones se refieren, especialmente, a aspectos de la interpretación de la música para teclado y a la historia y estética del órgano en España. También publicó, gracias a sendos *Premios a Proyectos de Investigación Musical* concedidos por el Centro de Documentación Musical de Andalucía, los inventarios y catálogos de órganos de las provincias de Cádiz, Huelva y Jaén. Ha publicado recientemente la obra para teclado de Francisco Fernández Palero para la editorial Armin Gaus, así como *Il primo libro di ricercari* de Sebastián Raval dentro de la colección "Patrimonio Musical Español" de la Fundación Caja Madrid. Trabaja también habitualmente como asesor en proyectos de restauración de órganos para diversas instituciones y, especialmente, para la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Ha realizado grabaciones para RNE, Swedish Radio, WDR alemana, Radio Educación de México, Swiss Radio, etc. Como docente ha impartido cursos y pronunciado conferencias para numerosas instituciones de toda Europa, entre las que destacan el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam, Conservatoire Supérieur de Lyon (Francia), Universidad de Göteborg (Suecia), Academie d'orgue de Fribourg (Suiza), entre otras. Como intérprete, ha ofrecido conciertos de órgano tanto en España como en Portugal, Francia, Suiza, Alemania, Italia, Austria, Dinamarca, Suecia, Bélgica, Holanda, Marruecos, Uruguay, México y Japón.

Andrés Cea Galán es director de la *Academia de Órgano en Andalucía*. Éste es un proyecto docente y para la preservación, la restauración y la difusión del patrimonio de órganos históricos en Andalucía que tiene su sede en la ciudad de Marchena (Sevilla) y que patrocina la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Entre su discografía destacan los siguientes títulos: *Alabanza de tañedores: Organistas en Andalucía 1555-1626* ("Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía", Almaviva, 1995; grabado en el órgano de la Catedral de Évora, Portugal); *Tiento a las Españas* (Lindoro, 1997; grabado en el órgano Juan Chavarría (1765) de la iglesia de San Juan de Marchena; "Coup de chapeau" de la revista *Magazine Orgue* el año 2001); *Lerma. Francisco Correa de Arauxo, Facultad orgánica I* (Lindoro, 2006; grabado en el órgano de la iglesia de San Pedro de Lerma, Burgos; "Coup de chapeau" de la revista *Magazine Orgue* 2007); y *Domenico Scarlatti & Cía* (Lindoro-Fundación Caja Madrid, 2007; grabado en el órgano Bosch del Palacio Real de Madrid).

Templos de Vandelvira

Miguel Ruiz Calvente

La actividad profesional en el antiguo Reino de Jaén del gran arquitecto Andrés de Vandelvira (1505-1575) hay que remontarla a la década de 1530. Atrás quedaban sus trabajos en su villa natal de Alcaraz (Albacete), Uclés (Cuenca) y Villanueva de los Infantes (Ciudad Real). A las tierras giennenses viene con una buena formación en el arte del corte de la piedra aprendida en buena medida junto a su suegro, el prestigioso maestro de cantería Francisco de Luna. Precisamente el arte de la estereotomía le ha dado fama universal, pues gran parte de su saber en este campo lo dejó materializado en sus grandes construcciones –giennenses y castellano-manchegas-, y de forma teórica a través de su hijo Alonso de Vandelvira, autor material del famoso *Tratado de Cortes de Piedra*, probablemente escrito en la villa de Sabiote en los últimos años del quinientos.

Documentalmente la fecha más antigua publicada de la presencia de Andrés de Vandelvira en Jaén se registra en las tierras de la comarca de La Loma; concretamente, en 1534 se encuentra viviendo en **Villacarrillo**, población en la que fijó su residencia junto con su esposa Luisa de Luna, aquí tendrá la mayor parte de sus bienes: la casa familiar; las fincas rústicas y la capellanía que dotó en la Iglesia Parroquial de la Asunción. La vinculación con dicha villa fue constante a lo largo de toda su vida profesional, aunque el motivo de su venida estaría relacionado con las obras de su nueva fábrica parroquial, que la historiografía tradicional le ha adjudicado como pieza esencial en sus comienzos por las tierras del Santo Reino. La intervención de Andrés de Vandelvira en dicho templo ofrece pocas dudas, sobre todo si se analiza arquitectónicamente lo realizado en él en comparación con otros templos en donde interviene. Tan magnífico espacio, de traza basilical, se ha conseguido gracias a esbeltos pilares con suplementos para voltear los arcos y sobre ellos asentar las cúpulas de la nave central y las baídas de las dos laterales. En Villacarrillo, no obstante, se advierte una tensión provocada por la permanencia de elementos del pasado inmediato tardogótico y la incorporación del nuevo lenguaje “al romano”.

En la fecha indicada de 1534 Andrés de Vandelvira es requerido por el Concejo de la villa de **Sabiote** para tasar las obras del mesón viejo, que corrían a cargo de los canteros Francisco Ruiz y Miguel de Riera. La presencia del maestro en Sabiote puede estar avalada por una cierta fama alcanzada en las obras de la parroquial de Villacarrillo. Por estas fechas cabe situar la transformación de la antigua Iglesia Parroquial gótica de San Pedro en un nuevo templo, en el que se asumen los nuevos planteamientos arquitectónicos y espaciales renacentistas. Andrés de Vandelvira en el templo sabioteño depura el modelo introducido en Villacarrillo gracias a la incorporación de un pilar siloesco más canónico, la utilización de la baída limpia y por las dobles capillas en cada tramo, esquema desarrollado en la catedral de Jaén. Su intervención directa –al margen del plan general– cabe situarla en la cabecera y en el primer tramo, el resto de la fábrica estuvo a cargo de Juan de Madrid, Alonso Barba y Alonso de Vandelvira, entre otros maestros canteros.

Desde 1536 en adelante Andrés de Vandelvira estará relacionado con los grandes programas constructivos propiciados en la comarca de La Loma por la aristocracia y por la iglesia católica. De trascendental importancia fue para su actividad el encargo de las obras de la Sacra Capilla del Salvador de **Úbeda** por parte del famoso secretario Francisco de los Cobos, señor de las villas de Sabiote, Canena, Torres y Adelantado de **Cazorla**; en esta última villa se conservan ruinosos los restos de la Iglesia de Santa María, en cuya cabecera la mano de Andrés de Vandelvira es incontestable. Años después del encargo del Salvador, la familia de los Benavides de **Baeza** contrató con él la hermosa capilla funeraria en el antiguo convento de San Francisco. El tercer gran encargo privado es la iglesia y convento de Santa María Magdalena de la villa de **La Guardia**. En torno a 1542 dieron comienzo las obras de tan importante conjunto arquitectónico, figurando en un primer momento al frente de las mismas los maestros canteros Francisco del Castillo “el Viejo” y Domingo de Tolosa. A finales de dicho año Andrés de Vandelvira es contratado para hacerse cargo de la obra. El diseño original fue cambiado por Vandelvira, aportando su sello personal especialmente en el templo: capilla mayor ochavada, crucero con bella linterna en su media naranja -al modo del trazado en la catedral de Baeza-, y los cuatro semipilares de esquina de la capilla mayor; de exquisita labra y modélica proporción.

Con estas obras Vandelvira se abre paso en el panorama arquitectónico giennense y pronto será captado por el Cabildo de la Catedral de **Jaén** para dirigir las obras del nuevo templo catedralicio. La fecha del contrato entre las partes se firmó en 1553. El plan trazado por Andrés de Vandelvira será materializado por su aparejador Alonso Barba y sobre todo por Juan de Aranda Salazar y Eufasio López de Rojas. A él sólo le dio tiempo a levantar las estancias catedralicias y parte de las capillas y portada del lado de la Epístola. En estas piezas lo vandelviriano alcanza la categoría de “bramantesco”.

Pero en dicho contrato Andrés de Vandelvira no sólo está obligado a dirigir las obras catedralicias, sino que también se encargará de otros proyectos e intervenciones en las iglesias de la Diócesis. En el caso de la Iglesia Parroquial de la Inmaculada de **Huelma**, aunque las obras se habían iniciado con anterioridad al dicho contrato, Vandelvira ya había actuado de tasador –en 1547- de lo fabricado por los canteros Francisco del Castillo “el Viejo” y Domingo de Tolosa, que debe centrarse en la capilla mayor y en el tramo que le precede. A partir de 1559 la presencia de Vandelvira en Huelma es continuada, sin duda propiciada por el cambio del proyecto, ya claramente vandelviriano: igualación de todas las naves en anchura, pilares corintios al modo de los empleados en la catedral de Jaén, aunque de escala menor; y la utilización para cubrir el conjunto de las bóvedas baídas. Francisco del Castillo “el Joven” le dará a este bello templo su imagen externa y completará lo que faltaba por terminar a la muerte de Vandelvira en 1575.

Finalmente el sello Vandelvira cabe apreciarlo en obras tardías como son los casos –entre otros- de las iglesias parroquiales de Santa María de **Linares** o San Juan Evangelista de Mancha Real. En Linares la intervención del maestro es apreciable en el conjunto de la capilla mayor (1574); en **Mancha Real** quizás en el plan global, es decir, en la traza de tres grandes naves -como en la mayor parte de los templos descritos-, y en la portada sur (1575), estilísticamente hermana de la portada de la Iglesia de San Miguel de Jaén, ubicada en el Museo Provincial.

VIERNES 16

20.30 H.

la guardia

Iglesia de Santa María Magdalena (Antiguos Dominicos)

CAPILLA VANDELVIRA

Pilar Carretero, directora

Francisco Guerrero: Misa para el tiempo de Adviento

Francisco Guerrero (1528-1599)

Todo quanto pudo dar (4vv)

Kyrie de la *Missa Super flumina Babylonis* (5vv)

Gloria de la *Missa Super flumina Babylonis* (5vv)

Motete *Ave Maria* (4vv)

Sanctus-Benedictus de la *Missa Super flumina Babylonis* (5vv)

¡O celestial medicina! (órgano solo)

Agnus Dei de la *Missa Super flumina Babylonis* (6vv)

A un niño llorando al yelo (5vv)

¡O qué plazer! (5vv)

la música en los monumentos de vandelvira
P R O G R A M A

C O M P O N E N T E S

Pilar Carretero, soprano - Carmen Toral y Natividad Ortiz, altos
José María Expósito, tenor - Antonio Ramírez, bajo - Josefa María Gámez, órgano



TODOS LOS CONCIERTOS DEL CICLO, A EXCEPCIÓN DEL DE CAZORLA, CUENTAN CON LA COLABORACIÓN DEL OBISPADO Y DEL EXCELENTÍSIMO CABILDO LA CATEDRAL DE JAÉN

Todo quanto pudo dar

Todo quanto pudo dar
este día nos ha dado:
Dios y hombre'n un bocado.

Tiene Dios tanto poder
que a todo poder excede,
pues, con sólo su querer,
todo quanto quiere puede.

Puede y quiere que nos quede
su poderyo abreviado:
Dios y hombre'n un bocado.

Misa *Super flumina Babylonis*

Kyrie eleison

Kyrie eleison
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Gloria

Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus
bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.
Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater Omnipotens,
Domine Fili unigenite Jesu Christe,
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,
Qui tollis peccata mundi
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi
suscipe deprecationem nostram
Qui sedes ad dexteram Patris
miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus, tu solus altissimus,
Jesu Christe.

Cum Sancto Spiritu,
in gloria Dei Patris.
Amen.

Ave Maria

Ave Maria,
gratia plena,
Dominus tecum;
benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris tui, Iesus.
Sancta María, regina caeli.
O mater Dei,
ora pro nobis peccatoribus,
ut cum electis te videamus.

Sanctus-Benedictus

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra
gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini
Hosanna in excelsis.

Agnus Dei

Agnus Dei
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei
qui tollis peccata mundi,
Dona nobis pacem.

A un niño llorando al yelo

A un niño llorando al yelo
van tres reyes a adorar,
porqu'el niño puede dar
reynos, vida, gloria y çielo.
Nasçe con tanta baxeza,

aunqu' es poderoso Rey,
porque nos da ya por ley
abatimiento y pobreza.

Por ello llorando al yelo
van tres reyes a adorar,
porqu' el niño puede dar
reynos, vida, gloria y çielo.

Alma, venid también vos
a adorar tan alto nombre;
Veréis qu' este niño es hombre
Y mayorazgo de Dios.

Y aunque pobre y pequeñuelo
le van reyes a adorar,
porqu' el niño puede dar
reynos, vida, gloria y çielo.

¡O qué plazer!

¡O qué plazer! ¡Divino regozijo!
En un portal caydo está parida
una zagala y tiene a Dios por hijo.
¡Gran favor! ¡Dichosa tal parida,
tal flor y tal estrella!
Ninguna's como ella,
y su pequeño ynfante
no tiene semejante.
Vamos, Pascual, llevemos un presente
al niño Dios y a ella juntamente.



I N T É R P R E T E S

Capilla Vandelvira. El grupo vocal Capilla Vandelvira nace en el año 2006 por iniciativa de Rodrigo Checa y Pilar Carretero, con el objetivo de consolidarse como coro oficial del Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza, representando la estrecha relación de éste con las ciudades en las que se realiza, ya que está formado por cantantes nacidos en ellas y cuya formación está vinculada a la vida musical de la provincia. La característica principal de las cinco voces que actualmente lo forman es su amplia experiencia y formación en el campo de la música vocal polifónica, especialmente antigua, que han adquirido gracias a su pertenencia durante más de diez años a diversos grupos vocales.

Capilla Vandelvira tuvo su presentación profesional en el año 2006 dentro del X Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza junto con el grupo Fabordón. El grupo está dedicado a la interpretación y estudio de la música vocal polifónica del Renacimiento y Barroco, con especial atención a la música española; entre las obras que han cantado destacan *Villanesca Espirituales a 3, 4 y 5 voces* de Francisco Guerrero, piezas de los Cancioneros de *Uppsala* y *La Colombina* y la *Missa Pro Defunctis* de Cristóbal de Morales, así como la *Missa Super Flumina Babylonis* de Francisco Guerrero que presentan en la edición 2007 del Festival de Música Antigua Úbeda y Baeza.



jaén

Sacristía S.I. Catedral

INTAVOLATURA
Juan Francisco Padilla, director

Music for a while

P
R
O
G
R
A
M
A

Henry Purcell (1659-1695)

Dueto *Sound the trumpet* (Oda para el cumpleaños de la Reina María, 1694)

Henry Purcell

Lamento de Dido *When I am laid* (Ópera "Dido y Eneas", 1689)

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Aria *Il mio padre celestiale* (Biblioteca Nacional de Turín, MS Foà 28)

Domenico Scarlatti (1685-1757)

Sonata para clave K.149

Henry Purcell

Aria *Hark! the echoing air* (Ópera "The Fairy Queen", 1692)

Antonio Vivaldi

Laudamus te (Gloria RV 589)

George Friedrich Haendel (1685-1759)

Cantata sacra *Gloria* (HWV deest, c.1703-9)

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Aria *Schafe Können sicher weiden* (BWV 208)

George Philipp Telemann (1681-1767)

Sonata en Re mayor ("Tafelmusik", 1733)
Grave-Largo-Grave /Vivave

Jean-Féry Rebel (1666-1747)

Suite "Les Éléments" (c.1737)
La Terre et L'Eau (La tierra y el agua)
Le Feu, chacona (El fuego)

Jean Philippe Rameau (1683-1764)

Le Vêzinet ("Pièces de clavecin en concert", 1741)

François Couperin (1668-1733)

Tercera Lección de Tinieblas
Jod - Caph

Jean-Féry Rebel

Tambourin (Suite "Les Éléments")

George Friedrich Haendel

Dueto *Sing, ye Angels!* (Allegro)

C O M P O N E N T E S

Laura Moyano y Ana Romero, sopranos - Jose Vélez, violín
M^a Carmen Reverte y Javi Castiblanque, traversos
Rubén Rubio, viola da gamba - Luis A. da Fonseca, contrabajo
Santi Varela, clave - Marisa Rubio, narradora
Juan Francisco Padilla, laúd, tiorba y dirección

EN COLABORACIÓN CON EL EXCELENTÍSIMO CABILDO
DE LA CATEDRAL DE JAÉN

Music for a while

Juan Francisco Padilla

1695. Henry Purcell ha muerto y con él desaparece el compositor más original, refinado y querido de su época. Fue quien mejor supo aprovechar el florecimiento de la música en Inglaterra tras el restablecimiento de la monarquía. Su música de grandes eventos cargada de sensibilidad y espiritualidad gobernó Inglaterra en una época en que la música quería abrirse al gran público.

Pocos años más tarde un prometedor y excéntrico músico irlandés, Thomas Roseingrave, recibe una beca para estudiar la música que se hacía en Europa. Acompañemos, pues, a nuestro personaje en este “grand tour” que nos llevará a recordar algunos de los compositores más influyentes de este periodo y a intentar encontrar la esencia que llenó el vacío que Purcell dejó tras su muerte.

Comencemos nuestro “grand tour” eligiendo Italia como primer destino (centro de la música barroca) Allí conoce la música de Alessandro Scarlatti de la mano de su hijo Domenico. Alessandro había revolucionado la escena musical napolitana. Trabajó como maestro de capilla del virrey español de Nápoles y como profesor. Y era muy exigente con sus pupilos. Para él, la música era una ciencia, un oficio que sólo se podía aprender gracias a una rigurosa disciplina. Se refería a la música como la hija de la matemáticas.

De entre los alumnos más ilustres de Alessandro destacaba su propio hijo Domenico Scarlatti. Alessandro decidió enviar a su hijo a estudiar a Venecia. Venecia era el mayor horizonte musical de toda Italia con sus numerosos teatros de ópera e incontables actividades musicales. Los venecianos estaban siempre inmersos en música, desde la aristocracia y nobleza hasta las canciones populares de los gondoleros o las canciones de los pescadores.

Cuando Roseingrave llega a Venecia ocurrió algo que hizo que trabase una fuerte amistad con Domenico. Roseingrave, por su carácter de extranjero y virtuoso, fue invitado a una *academia* que se celebraba en la casa de un noble, donde se le pidió que se sentase al clavicémbalo. El mismo Roseingrave cuenta “al encontrarme mejor de ánimo y de dedos de lo que es habitual, demostré lo que valía, y creo que por los aplausos que recibí, mi interpretación causó buena impresión en el público”. Tras su actuación un misterioso joven vestido de negro y con peluca fue invitado al clavicémbalo. “Cuando empezó a tocar, creí oír 1000 ángeles tocando el instrumento, tal era la perfección que si en ese momento hubiese tenido a mano un instrumento adecuado, me hubiese cortado los dedos”. Cuando preguntó por el nombre del intérprete le dijeron que era Domenico Scarlatti, hijo del cavalier Alessandro Scarlatti. Roseingrave afirmó que después estuvo un mes sin tocar el instrumento.

También conoce a Antonio Vivaldi en Venecia como maestro de música del orfanato de niñas "La Piedad". Conforme aumentaba la popularidad de Vivaldi crecía la fama de su orquesta femenina que llegó a ser más popular que la de las iglesias. Roseingrave intentó en vano conocer a Haendel en Venecia. El estilo del "Caro Sassone" como se le conocía era grandioso, elegante, virtuoso, detallista... y había enloquecido a toda la Italia musical. Fue en Venecia donde Haendel conoce al príncipe Ernesto de Hannover y decide marchar a Alemania donde ocupará el cargo de maestro de capilla de la corte.

Y así de la metrópoli musical que es Venecia seguimos nuestro camino hacia Alemania en busca de Haendel para encontrarnos con el maestro del contrapunto Johann Sebastian Bach. Si quería, podía combinar en una misma composición los esquemas rítmicos de las danzas francesas, la dulzura de las melodías italianas y el rebuscado estilo contrapuntístico alemán. Podía así tomar una composición italiana para varios instrumentos y transformarla en una obra para cémbalo sólo. Su grandeza se debió tanto a su facilidad técnica como a la expresividad de su música. Y resulta curioso, al menos, que sin moverse de su país, fuese capaz de enriquecer su trabajo con la aportación de los más grandes músicos de su tiempo con los que estuvo en estrecho contacto mediante el estudio de sus manuscritos.

Geroge Philipp Telemann, admirado profundamente por Bach y Haendel, constituye una buena muestra de la música de su tiempo, pues sintetiza el contrapunto alemán y el concierto italianizante, así como la suite francesa y la ópera de Lully. De hecho, visitó París donde fue recibido con gran expectación.

Así, de Alemania viajamos a Francia para encontrarnos con la música de Jean Fery Rebel, violinista incomparable y uno de los principales exponentes de una etapa temprana de la música barroca francesa. Rebel constituye el florecimiento completo de una tradición musical establecida, la culminación de un arte que tenía sus orígenes en el siglo XVI.

Sin embargo, la música italiana sigue siendo latente en toda Europa, incluso en Francia, que inicia una nueva etapa de influjo italiano de la mano de François Couperin. Couperin supo como nadie fundir la tradición francesa con la impronta italiana. Su interés por el estilo italiano influyó en su música sacra vocal, especialmente en sus motetes y en las inigualables lecciones de tinieblas.

Tras Francia el viaje llega a su fin. Una vez Roseingrave regresa y se establece en Londres descubre que Haendel lleva afincado allí desde 1712 y que incluso la Reina quien "está demasiado ocupada como para escuchar a sus propios músicos. Y no tiene la menor intención de escuchar o pagar a nuevos intérpretes por mucha fama que les preceda". Asignó a Händel una pensión de 200 libras anuales.

Sound the trumpet

Sound the trumpet till around
you make the list'ning shores rebound.
On the sprightly hautboy play
all the instruments of joy
that skilful numbers can employ,
to celebrate the glories of this day.

*Tocad la trompeta hasta hacer
retroceder a las mareas.
Tocad el vivaz oboe y todos los instrumentos
de la alegría para celebrar
las glorias de este día.*

Lamento de Dido

When I am laid in earth,
may my wrongs create
no trouble in thy breast;
Remember me, but
ah; forget my fate.

*Cuando yazca bajo tierra,
mis equivocaciones no
deberán crearle problemas a tu pecho.
Recuérdame, pero olvida mi destino.*

Il mio padre celestiale

Il mio padre celestiale
tempra bene i miei affetti.
Nume pietoso, mi dai riposo
in questo momento d'amaro languir.

Hark; the echoing air

Hark; the echoing air a triumph sings,
and all around pleased cupids clap their
wings.

*Escuchad al aire que canta en un eco triunfal
y a los ángeles que baten sus alas por todos
lados.*

Laudamus te

Benedicimus te
Adoramus te
Glorificamus te.

Gloria in excelsis Deo

Gloria in excelsis Deo

Schafe Können sicher weiden

Schafe Können sicher weiden
wo ein guter Hirte wacht.
Wo regenten wohl regieren
Kann man Ruh und Friede spüren
und was Länder glücklich macht.

*Las ovejas pastan seguras
allí donde un buen pastor las vigila.
Donde los regentes gobiernan bien
se puede sentir la paz y la dicha de los pueblos.*

Tercera Lección de Tinieblas

Jod. Manum suam misit hostis
ad omnia desiderabilia ejus:
quia vidit gentes ingressas
sactuarium suum;
de quibus proceperas,
ne intrarent in Ecclesiam tuam. Caph.

*El enemigo extendió su mano
sobre todo lo precioso que
Jerusalén poseía; y ella vio
entrar en su santuario
a Naciones a las que había
prohibido la entrada a su pueblo.*

Sing, ye angels;

Sing, ye angels; thy music
Has the power of soul healing.

*Cantad, ¡Oh ángeles; vuestra música
tiene el poder de sanar el alma.*

Juan Francisco Padilla, director. Distinguido durante el 2004 con la Insignia de Oro a la personalidad artística más destacada del año por la Junta de Andalucía, es considerado desde muy corta edad niño prodigio de su instrumento, la guitarra,, ofreciendo recitales por toda España, Italia, Francia, Alemania, México y E.E.U.U. entre los cuales destaca el ofrecido a S.S.M.M. los Reyes de España a la edad de 12 años. Ganador de diversos de premios en concursos internacionales ha actuado como solista con la Joven Orquesta Nacional de España, Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, Orquesta Filarmónica de Málaga, Orquesta Ciudad de Granada, Orquesta de Córdoba, Orquesta de Almería entre otras, bajo la dirección de Leo Browwer, Edmon Colomer, Yaron Traub, George Pehlivanian, Gloria Isabel Ramos, Barry Sargent y Michael Thomas, y actuado en salas como el Teatro Real (Madrid), Teatro Maestranza (Sevilla), Gran Teatro (Córdoba), Auditorio Manuel de Falla (Granada), Teatro Manuel de Falla (Cádiz), Sala Carlos Chávez en Ciudad de México (México), Sala de los Maestros Cantores de Nuremberg (Alemania), Sala de Música Clásica del Stadtmuseum Fürth (Alemania), la Academia de Interpretación Guitarrística Francisco Tárrega de Pordenone (Italia) y Festival Internacional Julián Arcas (Almería). En octubre de 2004 grabó un CD de "Las Cuatro Estaciones" (A. Vivaldi) para el sello "Warner Music" con uno de los violinistas más importantes de la actualidad, Ara Malikian, músico con el cual ha terminado un nuevo trabajo discográfico para violín y guitarra de música latina que saldrá en 2008. Recientemente ha sido galardonado con el "Premio a la Difusión" por el Instituto Andaluz de la Juventud.

Intavolatura. Nace en el año 2002 por iniciativa de su director Juan Francisco Padilla. Sus componentes son jóvenes profesionales que trabajan sobre el repertorio vocal e instrumental de la época comprendida entre la segunda mitad del siglo XVII y primera del XVIII. A pesar de su juventud, Intavolatura ha realizado numerosos conciertos por gran parte de España: Sevilla, Granada, Huelva, Santander, Almería, Jaén, Córdoba. Abarca un amplio repertorio y ha recuperado obras como el *Gloria* de G. F. Haendel, descubierta en el año 2001 o las Lecciones de Tinieblas de F. Couperin, con narración y recreación de la puesta en escena original. Este proyecto fue grabado en el auditorio Manuel de Falla de Granada en abril del año 2003. También ha participado en multitud de festivales de música especializada, en los que ha obtenido siempre un gran éxito de público y crítica. Cabe destacar la colaboración del violinista Ara Malikian en varios proyectos de Intavolatura. Recientemente ha llevado su último espectáculo "Music for a While" por diversos ciclos de música clásica. En él, se combinan elementos teatrales y musicales que consiguen un concepto novedoso y didáctico. Intavolatura tiene un convenio de colaboración con el Área de Cultura del Ayuntamiento de Almería para promoción y difusión de la música antigua.

Superius

Non in die festo. Ubi uis paremus tibi comedere pas-
 cas? Hic dixit passum destruxit templum dei et post triduum re-
 aedificauit illud. Deus est mortis. Deus est mortis est mortis.
 Proposuit nobis & quis est qui te persuasit? Ne... re tu ex
 illis es nam signacula tua manifestum te facit.

Non in die festo. Ubi uis paremus tibi co-
 medere pasca? Hic dixit passum destruxit templum dei et post trida-
 um reaedificauit illud. Deus est mortis.
 Proposuit nobis & quis est qui te persuasit?
 Vere tu ex illis es nam signacula tua manifestum te facit.

Dominica palmorum.

Non in die festo. Ubi uis paremus tibi comedere pasca?
 Hic dixit passum destruxit templum dei et post triduum re-
 aedificauit illud. Deus est mortis. Deus est mortis est mortis.
 Proposuit nobis & quis est qui te persuasit?
 Vere tu ex illis es nam signacula tua manifestum te facit.

Non in die festo. Ubi uis paremus tibi comedere pasca?
 Hic dixit passum destruxit templum dei et post triduum re-
 aedificauit illud. Deus est mortis. Deus est mortis est mortis.
 Proposuit nobis & quis est qui te persuasit?
 Vere tu ex illis es nam signacula tua manifestum te facit.

Inicio de la Pasión de Domingo de Ramos de Manuel Leitão de Avilés (Capilla Real de Granada, Libro de Polifonía 7, fol. 55v, "Lusitano")

DOMINGO 18

12.30 H.

sabiote

Iglesia Parroquial de San Pedro

CORO TOMÁS LUIS DE VICTORIA

Pablo García Miranda, director

Polifonía española en tiempos de Vandelvira

PRIMERA PARTE

Cristóbal de Morales (c.1500-1553)

Peccantem me quotidie (4vv)

Tomás Luis de Victoria (1548-1611)

Pueri hebraeorum (4vv)

O vos omnes (4vv)

Alonso Lobo (1555-1617)

Versa est in luctum (6vv)

Francisco Guerrero (1528-1599)

Ave Maria (4vv)

Ave Virgo sanctissima (5vv)

Maria Magdalena (6vv)

SEGUNDA PARTE

Tomás Luis de Victoria

O quam gloriosum (4vv)

Quam pulchri sunt (4vv)

Nigra sum, sed Formosa (6vv)

Ne timeas Maria (4vv)

O magnum mysterium (4vv)

Magi viderunt stellam (4vv)

O regem caeli (4vv)

Quem vidistis pastores? (6vv)

P
R
O
G
R
A
M
A

C O M P O N E N T E S

María José Arques Márquez, Puri Cano Martínez,
M^a Carmen Megías Espigares, sopranos-
Mercedes Castillo Ferreira, Mercedes García Molina, contraltos-
Alejandro Borrego Pérez, Eduardo A. Salas Romo, tenores-
José María Borrego Pérez, Pablo García Miranda,
Gonzalo Roldán Herencia, bajos-
Pablo García Miranda, director

EN COLABORACIÓN CON EL OBISPADO DE JAÉN

Polifonía española

Pablo García Miranda

Andrés de Vandelvira, principal arquitecto del Renacimiento en el Reino de Jaén, fue uno de los introductores del clasicismo arquitectónico italiano del Cinquecento. En sus obras adopta soluciones tomadas directamente o inspiradas muy de cerca en modelos de la cuna del Renacimiento.

Los compositores que abordamos en este programa tienen asimismo gran relación con Italia. Cristóbal de Morales, el más antiguo de los cuatro polifonistas, permaneció en Roma como cantor papal. Adquirió gran fama en toda Europa; prueba de ello son las numerosas ediciones de sus obras. Francisco Guerrero, trabajó principalmente en la Catedral de Jaén y posteriormente y durante largo tiempo en la Catedral de Sevilla. Sin embargo, estuvo en Italia en diversas ocasiones para supervisar la edición de algunas de sus obras. Tomás Luis de Victoria, el más romano de todos, residió en la ciudad eterna durante aproximadamente veinte años en los que trabajó como maestro de capilla en diversos puestos. Fue también en Italia donde publicó la mayor parte de sus obras. Finalmente, Alonso Lobo, si bien no estuvo en Italia en ningún momento de su vida, fue discípulo de Francisco Guerrero y amigo de Victoria. La relación musical con Italia se manifiesta además en el carácter humanista de la música española de esta época. Frente al contrapunto complejo, y con frecuencia artificioso, de raíz flamenca, la música de los polifonistas españoles, influida por el Humanismo italiano, busca una mayor expresividad. Se puede trazar una evolución clara desde el estilo de Morales, que bebe aún en parte de fuentes flamencas, hasta el estilo de Victoria, que con un uso altamente expresivo de los recursos musicales preludia el inminente barroco.

El concierto está dividido en dos partes que responden a ocasiones y momentos litúrgicos diferentes. En la primera parte, el repertorio se centra en obras de Cuaresma, de la liturgia de difuntos, junto con motetes marianos. *Peccantem me quotidie*, de Morales, pertenece a la liturgia del Oficio de Difuntos. El brillante motete *Pueri Hebraeorum* se canta el Domingo de Ramos, mientras *O vos omnes*, una de las cumbres de la obra de Victoria se interpreta en el Triduo Sacro. El motete *Versa est in luctum*, de Alonso Lobo, muestra su riqueza expresiva dentro de la complejidad constructiva. Fue compuesto para las exequias de Felipe II. La primera parte se cierra con tres obras de Francisco Guerrero: *Ave Maria* y *Ave Virgo sanctissima* son de tema mariano, tan presente en la obra del músico sevillano; este último fue uno de los motetes más difundidos durante el siglo XVI y que más fama le dio a su autor. *Maria Magdalene*, para la Pascua de Resurrección, refleja la maestría de Guerrero en el uso de los recursos contrapuntísticos con finalidades expresivas.

La segunda parte está dedicada íntegramente a Victoria. *O quam gloriosum* pertenece a la festividad litúrgica de Todos los Santos. Las siguientes tres obras forman un pequeño ciclo de temática mariana: *Quam pulchri sunt* está dedicado a la Inmaculada Concepción. *Nigra sum sed formosa*, que al igual que el anterior, toma su texto del Cantar de los Cantares se interpreta en la festividades marianas. Presenta un tratamiento musical más cercano al madrigal. *Ne timeas, Maria* se compuso para la fiesta de la Anunciación. Finalmente, los últimos motetes pertenecen al tiempo litúrgico de Navidad. El exquisito *O magnum mysterium*, está dedicado a la Circuncisión; *Magi viderunt stellam* hace referencia a la Epifanía. *O regem caeli* y *Quem vidistis, pastores?* pertenecen a la liturgia del día de Navidad. Este último anticipa un tratamiento musical de las seis voces cercano a la policoralidad.

Peccantem me quotidie

Peccantem me quotidie
et non me poenitentem,
timor mortis conturbat me,
quia in inferno nulla est redemptio,
miserere mei, Deus, et salvame.

Pueri Hebraeorum

Pueri Hebraeorum
vestimenta prosternebant in via,
et clamabant dicentes:
Hosanna Filio David:
benedictus qui venit
in nomine Domini.

O vos omnes

O vos omnes qui transitis per viam,
attendite et videte:
si est dolor similis sicut dolor meus.
Attendite universi populi,
et videte dolorem meum.
Si est dolor similis sicut dolor meus.

Versa est in luctum

Versa est in luctum
cithara mea et organum meum
in vocem flentium.
Parce mihi Domine,
nihil enim sunt dies mei.

Ave Maria

Ave Maria gratia plena:
Dominus tecum,
benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris tui, Iesus.
Sancta Maria, Regina caeli, O mater Dei:
ora pro nobis peccatoribus,
ut cum electis te videamus.

Ave Virgo sanctissima

Ave Virgo sanctissima,
Dei mater piissima,
Maris stella clarissima.
Salve, semper gloriosa,
Margarita pretiosa
Sicut liliū formosa
Nitens, olens velut rosa.

Maria Magdalene

Maria Magdalene et altera Maria
emerunt aromata ut venientes,
ungerent Iesum.
Et valde mane, una Sabbatorum,
veniunt ad monumentum orto iam sole.
Alleluia.

Et introeuntes in monumentum viderunt
iuvenem,
sedentem in dextris, coopertum stola candida,
et obstupuerunt.
Qui dicit illis:
Iesum quem quaeritis Nazarenum, crucifixum:
surrexit, non est hic,
ecce locus ubi posuerunt eum. Alleluia.

O quam gloriosum

O quam gloriosum est regnum
in quo cum Christo gaudent omnes sancti,
amicti stolis albis, sequuntur Agnum
quocumque ierit.

Quam pulchri sunt

Quam pulchri sunt gressus tui,
filia principis! Collum tuum, sicut turris
eburnea.
Oculi tui divini, et comae capitis sicut purpura
regis.

Quam pulchra es, et quam decora, carissima!
Alleluia.

Nigra sum, sed formosa

Nigra sum, sed formosa filiae Ierusalem:
ideo dilexit me Rex,
et introduxit me in cubiculum suum, et dixit
mihi:
Surge, amica mea, et veni:
Iam hiems transiit, imber abiit et recessit.
Flores apparuerunt in terra nostra, tempus
putationis advenit.

Ne timeas, Maria

Ne timeas, Maria:
invenisti enim gratiam apud Dominum:
ecce concipies in utero et paries filium,
et vocabitur Altissimi Filius.

O magnum mysterium

O magnum mysterium et admirabile
sacramentum
ut animalia viderent Dominum natum,
iacentem in praesepio.
O beata Virgo cuius viscera meruerunt
portare Dominum Iesum Christum. Alleluia.

Magi viderunt stellam

Magi viderunt stellam qui dixerunt ad invicem:

hoc signum magni regis est,
eamus et inquiremus eum et offeramus eum
munera:
aurum, thus et myrrham. Alleluia.

O regem caeli

O regem caeli,
cui talia famulantur obsequia!
Stabulo proponitur,
qui continet mundum:
lacet in praesepio,
et in caelis regnat. Alleluia!

Natus est nobis hodie Salvator,
qui est Christus Dominus,
in civitate David:
iacet in praesepio et in caelis regnat.
Alleluia!

Quem vidistis, pastores?

Quem vidistis, pastores?
Dicite, annuntiate nobis, quis apparuit ?
Natum vidimus,
et chorus angelorum collaudantes Dominum.
Alleluia.

Dicite, quidnam vidistis?
et annuntiate nobis Christi nativitatem.
Natum vidimus,
et chorus angelorum collaudantes Dominum.
Alleluia.

Pablo García Miranda, director. Nacido en Granada, realizó sus estudios musicales en el Real Conservatorio Victoria Eugenia donde obtuvo el título de Profesor de Piano. Ha realizado asimismo estudios de Canto en el Conservatorio Ángel Barrios. Simultáneamente se licenció con brillantes calificaciones en Musicología en la Universidad de Granada. Fue becado para ampliar estudios en la Università degli Studi de Milán. Ha realizado numerosos cursos de técnica vocal y dirección coral con maestros como Harry Christophers, Peter Philips, David van Asch, Francisco Perales, Gabriel Garrido, Helmut Rilling, Martin Schmidt, Vasco Negreiros entre otros. Asimismo ha participado en cursos y congresos sobre distintos aspectos de la Musicología con profesores como Cristóbal Halffter, Tomás Marco, Emilio Casares, Emilio Ros o Tess Knighton. Forma parte del Coro de la Orquesta Ciudad de Granada, con el que ha actuado bajo la dirección de Josep Pons, Sebastian Weigle, Harry Christophers, Christopher Hogwood, entre otros. Es miembro asimismo de la Schola Gregoriana Hispana, con la que ha grabado diversos CD de música medieval y con la que ha actuado por toda la geografía española. Es profesor de Música de Enseñanza Secundaria. Dirige el Coro Tomás Luis de Victoria desde su fundación en 1997.

Coro Tomás Luis de Victoria. Fue fundado en 1997 en Granada con el objetivo de interpretar, recuperar y difundir la música del Renacimiento y primer Barroco, con una dedicación preferente a la música española. Sus miembros tienen una amplia experiencia en música antigua. Han realizado cursos de especialización con directores como Harry Christophers, Peter Philips, David van Asch, Jordi Casas, Helmut Rilling, Martin Schmidt, Vasco Negreiros o Gabriel Garrido. Los programas que presenta el grupo son el resultado de la investigación y tienen como objetivo la coherencia, desde el punto de vista estilístico, litúrgico o poético. Ha participado en la conmemoración de los centenarios de Felipe II, de Francisco Guerrero o de Isabel la Católica. Ha sido invitado en numerosas ocasiones por instituciones como Juventudes Musicales de Granada y Motril, la Cátedra Manuel de Falla de la Universidad de Granada, la Asociación de Amigos de la OCG, la Sección de Música Antigua de los Encuentros de Polifonía de Nigüelas, el Ayuntamiento de Granada, el Arzobispado, Caja Granada o el Centro Damián Bayón de Santa Fe. Ha cantado en diversos festivales y encuentros como el Festival Crescendo de Jaén, los Encuentros corales Ciudad de Jaén y Ciudad de Úbeda, el Festival Música y Danza monumentales de Baeza y el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, en sus ediciones 50ª y 54ª. Colaboran habitualmente con el Ensemble Instrumental La Danserye.



*Retrato de Francisco Guerrero (1528-1599)
(Francisco Pacheco, Libro de descripción de verdaderos retratos, Sevilla, 1599)*

DOMINGO 18

12.30 H.

villacarrillo

Iglesia Parroquial de la Asunción

CAPILLA VANDELVIRA

Pilar Carretero, directora

Francisco Guerrero: Misa para el tiempo de Adviento

Francisco Guerrero (1528-1599)

Todo quanto pudo dar (4vv)

Kyrie de la *Missa Super flumina Babylonis* (5vv)

Gloria de la *Missa Super flumina Babylonis* (5vv)

Motete *Ave Maria* (4vv)

Sanctus-Benedictus de la *Missa Super flumina Babylonis* (5vv)

¡O celestial medicina! (órgano solo)

Agnus Dei de la *Missa Super flumina Babylonis* (6vv)

A un niño llorando al yelo (5vv)

¡O qué plazer! (5vv)

C O M P O N E N T E S

Pilar Carretero, soprano
Carmen Toral y Natividad Ortiz, altos
José María Expósito, tenor
Antonio Ramírez, bajo
Josefa María Gámez, órgano

Para TEXTOS e INTÉRPRETES véase el Concierto del 16 de noviembre

EN COLABORACIÓN CON EL OBISPADO DE JAÉN

P
R
O
G
R
A
M
A

cazorla

Teatro de la Merced

INTAVOLATURA

Juan Francisco Padilla, director

Music for a while

Henry Purcell (1659-1695)Dueto *Sound the trumpet* (Oda para el cumpleaños de la Reina María, 1694)**Henry Purcell**Lamento de Dido *When I am laid* (Ópera "Dido y Eneas", 1689)**Antonio Vivaldi** (1678-1741)Aria *Il mio padre celestiale* (Biblioteca Nacional de Turín, MS Foà 28)**Domenico Scarlatti** (1685-1757)*Sonata para clave K. 149***Henry Purcell**Aria *Hark! the echoing air* (Ópera "The Fairy Queen", 1692)**Antonio Vivaldi***Laudamus te* (Gloria RV 589)**George Friedrich Haendel** (1685-1759)Cantata sacra *Gloria* (HWV deest, c.1703-9)**Johann Sebastian Bach** (1685-1750)Aria *Schafe Können sicher weiden* (BWV 208)**George Philipp Telemann** (1681-1767)*Sonata en Re mayor* ("Tafelmusik", 1733)
Grave-Largo-Grave /Vivave**Jean-Féry Rebel** (1666-1747)Suite "Les Éléments" (c.1737)
La Terre et L'Eau (La tierra y el agua)
Le Feu, chacona (El fuego)**Jean Philippe Rameau** (1683-1764)*Le Vêzinet* ("Pièces de clavecin en concert", 1741)**François Couperin** (1668-1733)Tercera Lección de Tinieblas
*Jod - Caph***Jean-Féry Rebel***Tambourin* (Suite "Les Éléments")**George Friedrich Haendel**Dueto *Sing, ye Angels!* (Allegro)

C O M P O N E N T E S

Laura Moyano y Ana Romero, sopranos - Jose Vélez, violín
 M^a Carmen Reverte y Javi Castiblanque, traversos
 Rubén Rubio, viola da gamba - Luis A. da Fonseca, contrabajo
 Santi Varela, clave - Marisa Rubio, narradora
 Juan Francisco Padilla, laúd, tiorba y dirección

Para NOTAS, TEXTOS e INTÉRPRETES véase el Concierto del 17 de noviembre

huelma

Iglesia Parroquial de la Asunción

AGRUPACIÓN CANTORÍA DE JAÉN

Cristina García de la Torre, directora

Cantando por la senda de Vandelvira

Erasmus Sartorius (1577-1637)
Surrexit Christus (4vv)

Valentín Ruiz Aznar (1902-1972)
O Salutaris Hostia (4vv)

Anónimo
(Llibre Vermell de Montserrat, siglo XIV)
Imperayritz de la ciutat joyosa (4vv)

Javier Busto (n. 1949)
Ave María (4vv)
Ave Maris Stella (6vv)

Anónimo (siglo XV)
Salve, Regina Princesa (4vv)

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Coral Jesus, bleibet meine fraude (BWWV 147)

Cristóbal de Morales (c.1500-1553)
Peccantem me quotidie (4vv)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Ave Verum Corpus (4vv)

Tomás Luis de Victoria (1548-1611)
Jesus dulcis memoria (4vv)

César Franck (1822-1890)
Panis Angelicus (tenor + 4vv)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Dona Nobis Pacem, canon (3vv)

George Friedrich Haendel (1685-1759)
Dos fragmentos de *Messiah*
For Unto Us a Child is born (4vv)
Hallelujah (4vv)

Antonio Salieri (1750-1825)
Sanctus y Benedictus (4vv)

C O M P O N E N T E S

Ana M. López Escabias, M^a J. de la Torre Peña, J. M^a Cortés González,
M^a D. García Serrano, E. Blanco Ricoy, V. García Muñoz, A. Ocete Merino,
M. Aldehuela Gálvez, M^a del Mar García Muñoz, M. Castillo Rubia, C. M^a Ruiz Merino,
M^a J. Fernández Moya, A. Ossorio Díaz, F. M^a Gallego Agea, F. Prieto Estepa, sopranos-
M^a del Carmen López Martínez, M^a Inés García Latorre, M^a T. Blanco Ricoy,
F. Blanco Ricoy, M^a L. Visedo, M^a S. Segura Egea, E. Cantos Moreno, A. M^a Padillo Leiva, altos-
A. Vilar Ortega, F. M. Baldoy Ruiz, P. J. Aguilar Gil, J. M. Álvaro de Vargas, J. Gámez Ledesma,
J. Expósito Rodríguez, F. J. Palma Illana, tenores-
I. Pedro Ruiz Merino, L. Rus Jiménez, E. Rus Blanco, F. García Latorre, C. Pulido Barrio, bajos-
J. A. Buitrago, pianista acompañante - C. García de la Torre, directora

EN COLABORACIÓN CON EL OBISPADO DE JAÉN

Surrexit Christus

Surrexit Christus, hodie aleluya

Imperayritz de la ciutat joyosa

Imperayritz de la ciutat joyosa
 De paradís ab tot gaug eternal
 Neta de crims de virtuts habundosa
 Mayres de Dieu per obra divinal
 Verges plasen ad fas angelical
 Axi com sotz a Dieu molt graciosa
 Plàcaus estar als fizels piadosa
 Pergant per lor al Rey celestial.
 Rosa flagran de vera benenança
 Fons de mercé iamaís ne defallen
 Palays d'onor on se fech l'aliança
 De deu e d'hom per nostre salvamen
 E fo ver Dieus e hom perfetamen
 Ses defallir en alcuna substança
 E segons hom mori senes dubtança
 E com ver dieus levéch del monimen.
 Flor de les flors dolca clement et pia
 L'angel de Dieu vesém tot corrocat
 E par que Dieus lamandat qu'ens alça
 Don ell es prest ab l'estoch affilat
 Donchos plaça vos que'l sia comandat
 Qu'estoyg l'estoch e que remes non sia
 Tot falliment tro en lo present dia
 Ens done gaug e patz e sanitat.

Salve, Regina Princesa

Salve Regina, princesa,
 Mater regis angelorum,
 advocata peccatorum,
 consolatrix afflictorum.
 L'omnipotent Déu, Fill vostre,
 per nostra consolació,
 fa la tal congregació,
 en lo sant conspecte vostre.
 Vós, molt pura e defesa,
 reatus patrum nostrorum,
 advocata peccatorum,

consolatrix afflictorum.

Peccantem me quotidie

Peccantem me quotidie et non penitentem,
 Timor mortis conturbat me.
 Quia in inferno nulla est redemptio.
 Miserere mei Deus et salva me.

Jesus dulcis memoria

Jesus, dulcis memoria,
 Dans vera cordis gaudia:
 Sed super mel et omnia
 Ejus dulcis praesentia..

Dona nobis pacem

Dona nobis pacem

Sanctus y Benedictus

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
 Dominus Deus Sabaoth.
 Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
 Osanna in excelsis.
 Benedictus qui venit
 in nomine Domini.
 Osanna in excelsis.

O Salutaris Hostia

O salutaris hostia
 quae caeli pandis ostium,
 bella premunt hostilia:
 da robur, fer auxilium
 Uni trinoque Domino
 sit sempiterna gloria,
 qui vitam sine termino
 nobis donet in patria.

Ave Maria

Ave Maria, gratia plena,
 Dominus tecum;
 benedicta tu in mulieribus,
 et benedictus fructus ventris tui,

Jesus [Christus].
Sancta Maria, Mater Dei,
ora pro nobis peccatoribus,
nunc et in hora mortis nostrae. Amen.

Ave Maris Stella

Ave, maris stella,
Dei Mater alma,
Atque semper Virgo,
Felix caeli porta.
Sumens illud Ave
Gabrielis ore,
Funda nos in pace,
Mutans Evae nomen.
Solve vincla reis,
Profer lumen caecis,
Mala nostra pelle,
Bona cuncta posce
Monstra te esse matrem,
Sumat per te preces,
Qui pro nobis natus
Tulit esse tuus.
Virgo singularis,
Inter omnes mitis,
Nos culpae solutos,
Mites fac et castos.
Vitam praesta puram,
Iter para tutum,
Ut videntes Jesum,
Semper collaetemur.
Sit laus Deo Patri,
Summo Christo decus
Spiritui Sancto,
Tribus honor unus. Amen.

Jesus, bleibet meine freude

Jesus bleibet meine Freude
meines herzens trost und saft
Jesus wehret al lem lei de
erist meines lebens kraft
meiner Augen lust und sone
meiner see le schatz und wonne
darum lassich Jesum nicht
ausdem herzen und Ge sicht

Ave Verum Corpus

Ave, verum corpus natum
de Maria Virgine:
vere passum, immolatum
in cruce pro homine:
cuius latus perforatum
unda fluxit et sanguine:
esto nobis praegustatum,
in mortis examine.

Panis Angelicus

Panis angelicus
Fit panis hominum;
Dat panis coelicus
Figuris terminum:
O res mirabilis!
Manducat Dominum
Pauper, servus et humilis.

For unto us a child is born

For unto us a Child is born,
unto us a Son is given,
and the government shall be upon His
shoulder;
and His name shall be called Wonderful,
Counsellor, the Mighty God,
the Everlasting Father, the Prince of Peace

Hallelujah

Hallelujah! for the Lord God Omnipotent
reigneth.
The kingdom of this world is become
the kingdom of our Lord, and of His Christ;
and He shall reign for ever and ever:
King of Kings, and Lord of Lords.
Hallelujah!

I N T É R P R E T E S

Cristina García de la Torre, directora. Comienza desde muy temprana edad a definirse por la senda de las artes, compaginando la música y la danza clásica, para posteriormente dedicarse profesionalmente al apasionante mundo de la música. A los 8 años comienza a cantar en las Corales del “Sagrado Corazón”, “Conservatorio de Linares” y “Andrés Segovia” de la misma ciudad, para más tarde trasladarse a Jaén, ingresa en la “Coral Municipal de Jaén” y se incorpora como soprano en la Agrupación “Cantoría de Jaén”, ejerciendo la dirección desde septiembre de 2001. Colabora con diferentes corales como la Coral del “Conservatorio de Jaén”, Coral “San Agustín” de Almería, etc. Inicia sus estudios musicales en el Conservatorio Profesional de Música de Linares, continuándolos en el Conservatorio Profesional de Música de Jaén, obteniendo en dicho Conservatorio la titulación profesional de Piano y Profesora de Solfeo y Acompañamiento. Continúa sus estudios en el Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada, obteniendo el Título Superior de Solfeo, Teoría de la Música y Acompañamiento y estudia Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Granada. Actualmente continúa su formación musical estudiando Canto por “The Associated Royal Schools of Music” de Londres. Ha sido invitada para participar en diversos cursos y conferencias en calidad de Profesora de Piano, Directora de Coro y Directora de Escuela de Música. Dirige la Escuela de Música “Maestro Cebrián” de Jaén, donde imparte clases de piano, lenguaje musical y armonía. También realiza su actividad como profesora de Educación Secundaria en los Colegios “Divino Maestro” y “Pedro Poveda” de Jaén.

Agrupación “Cantoría de Jaén”. Es un Coro Clásico de carácter privado, formado en octubre de 1997 con el único fin de la difusión del canto coral. Su repertorio se basa en los grandes maestros del contrapunto, la fuga y la polifonía, desde el Renacimiento hasta autores contemporáneos, pasando por otras etapas (Barroco, Clasicismo, Romanticismo). La agrupación está compuesta por 25 voces repartidas en los cuatro timbres clásicos, así como pianista y directora. Es un grupo formado por personas de todas las edades y profesiones, teniendo como única característica común la pasión por la música polifónica. Desde su fundación la agrupación ha participado en numerosos encuentros corales y conciertos, destacando la “V Bienal Polifónica de Guadalajara”, “VII Encuentro Coral Valle de Monachil”, “Concierto Especial de Navidad” en la Capilla de San Juan de Dios de Jaén, Concierto de “Música en los Palacios”, en el Palacio de Villadomparto de Jaén, dentro del prestigioso Festival de Otoño de Jaén, “Conciertos de música Sacra” en la Catedral de Jaén, Catedral de Baeza, Iglesia de Bolaños de Teruel, El Pilar de Zaragoza, Capilla Mayor del Monasterio de la Rábida en Huelva, la Catedral de San Bavón de Gante (Bélgica) y concierto dentro del ciclo “Europa Joven” en la Catedral de Notre Dame de París. Como últimos eventos de 2006 y 2007, destaca la participación en el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza con un concierto a capella dentro del ciclo “Monumentos de Vandelvira”, y la misa de inauguración del período de Adviento en la Catedral de Jaén. En su faceta orquestal, *Stabat Mater* de Rossini junto con la Sinfónica Provincial de Málaga en la misma ciudad y *Réquiem* de Mozart en Albacete junto a la Orquesta Filarmónica de Andalucía. En verano de 2007 ha realizado una gira por Italia cantando en los mejores marcos musicales de todos los tiempos tales como La Basílica de Santa María la Mayor de Roma, el Duomo de Florencia el Duomo de San Marcos de Venecia.

DOMINGO 25

20.00 H.

jaén

S.I. Catedral, Celebración litúrgica

SCHOLA GREGORIANA HISPANA

Francisco Javier Lara, director

Música para la fiesta de Santa Catalina

P
R
O
G
R
A
M
A

Entrada: *Loquebar de testimoniis*

Kyrie "*Cum iubilo*"

Gloria in excelsis Deo IX

Gradual: *Dilexisti iustitiam*

Aleluya: *Adducentur regi*

Ofertorio: *Afferentur regi*

Sanctus IX

Agnus Dei IX

Comunión: *Quinque prudentes*

Motete: *Ave Maria fons letitiae / Latus (2vv)*, Leoninus, Códice de Madrid, siglo XIII

Salida: prosa *Maria, virgo virginum (2vv)*, Códice de las Huelgas, siglo XIII

C O M P O N E N T E S

José Manuel Baena, Francisco Miguel Callejas, Pablo García,
Víctor M. Guarnido, José L. Hellín, Antonio Jiménez, Juan J. Lupión,
Rafael Muñoz, Antonio Peralta, Ernesto Rodríguez, Jorge Rodríguez,
Juan Antonio Rodríguez, Francisco Javier Lara Lara, director

EN COLABORACIÓN CON EL EXCELENTÍSIMO CABILDO
DE LA CATEDRAL DE JAÉN

Música para Santa Catalina

Francisco Javier Lara

Con la celebración solemne de esta misa se pretende revivir el repertorio de la liturgia católica para la fiesta de Santa Catalina y disfrutar de esa música. Dicho repertorio litúrgico nos ha dejado obras maestras en cuanto a inspiración, a composición modal y a sutilezas rítmicas que hoy no somos capaces de alcanzar.

La personalidad de Santa Catalina, natural de Alejandría, descolló por sus conocimientos filosóficos y por sus estudios profundos sobre la religión cristiana. Se presentó ante el emperador Maximiano y le echó en cara su crueldad para con los cristianos. Eso le trajo graves consecuencias. Muere martirizada el año 307. Es la patrona de los filósofos y abogados.

El repertorio escogido para la solemne celebración de la Misa de Santa Catalina, patrona de Jaén, en el entorno de su majestuosa Catedral, es el que se cantaba tradicionalmente en las misas solemnes con canto gregoriano. Las piezas seleccionadas son las del Común de vírgenes y mártires, tal como prescriben los libros litúrgicos anteriores al Concilio Vaticano II, ya que, según parece, no tenía una misa propia. Las obras se cantan en cuatro modos distintos: 3, 4, 5 y 8.

Las piezas que se van a interpretar se han revisado teniendo en cuenta las últimas investigaciones sobre el canto gregoriano, intentando acercarnos lo más posible a la mentalidad de los compositores y escribas de esta música. No obstante, debemos ser conscientes de que no siempre se cantó así el canto gregoriano o también llamado "canto llano". A lo largo de la historia se han ido introduciendo pequeños cambios melódicos y rítmicos de los que muchas veces no ha quedado constancia. También hubo épocas de franca decadencia de este repertorio, aunque históricamente tengan su importancia. En este tipo de repertorio, la tradición oral era muy importante y por eso nos encontramos con pequeñas variantes melódicas según las diversas regiones. Pero también debemos de reconocer que es uno de los repertorios que, a pesar de la imprecisión de sus escrituras primitivas, mejor se ha conservado a lo largo de los más de doce siglos de existencia.

Como en las catedrales la liturgia recibía especial solemnidad, también nos hemos permitido incluir dos piezas polifónicas tomadas del manuscrito del Monasterio de las Huelgas (Burgos), que nos transmite una antología musical de lo que se cantaba, más o menos, en toda Europa, y, cómo no, en la Península Ibérica.

Loquebar de testimoniis tuis

Loquebar de testimoniis tuis
in conspectu regum et non confundebat:
et meditabar in mandatis tuis, quae dilexi
nimis.

Ps. Beati immaculati in via:
qui ambulant in lege Domini. Loquebar...
V/. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amen. Loquebar...

Kyrie "cum iubilo"

Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.

Dilexisti iustitiam

Dilexisti iustitiam, et odisti iniquitatem.
V/. Propterea unxit te Deus, Deus tuus, oleo
laetitiae.

Alleluia Adducentur

Alleluia. V/. Adducentur regi virgines post eam:
proximae eius afferentur tibi in laetitia.

Afferentur regi virgines

Afferentur regi virgines:
proximae eius afferentur tibi in laetitia et
exultatione:
adducentur in templum regi domino.

Quinque prudentes virgines

Quinque prudentes virgines acceperunt
oleum
in vasis suis cum lampadibus:
media autem nocte clamor factus est:
Ecce sponsus venit: exite obviam Christo Do-
mino.

Ave Maria, fons letitiae

Ave Maria, fons laetitiae, virgo pura, pia, vas
munditiae,

te voce varia sonet sobrie, gens laeta, sobria,
gaudens varie; promat Ecclesiae
laudes hodie, sonat in maria vox Ecclesiae,
haec solvit scrinia iam Isaiae,
reserans hostia clausa patriae dans sevia
regem gloriae, qui sola gratia
plenus gloriae, factus est hostia, finis hostiae.

Maria, virgo virginum

a. Maria, virgo virginum, ora pro nobis Domi-
num. R/. Ave Maria

b. Fundamentum ecclesiae, fons ipsa sapien-
tiae. R/. Ave Maria

c. O virgo, plena gratia, mater Dei et Filia. R/.
Ave Maria

d. Trinitatis palatium, mundi porta refugium.
R/. Ave Maria

e. Virgo peccati nescia, Spiritus Sancti conscia.
R/. Ave Maria

f. Summi regis hospitium, lumen vita fidelium.
R/. Ave Maria

g. Mundi salus, protectio, nos tuo pasce gau-
dio. R/. Ave Maria

h. Nobis tibi canentibus, succurre tuis preci-
bus. R/. Ave Maria

i. Tu, qui es nobis omnia, nos tua pascat gratia.
R/. Ave Maria.

j. Laetas tua faciat, ut Deus nos exaudiat. R/.
Ave Maria . Amen

Para los TEXTOS del Ordinario de la Misa
véase el Concierto del 25 de noviembre.

I N T É R P R E T E S

Francisco Javier Lara Lara, director. Nace en Burgos e inicia sus estudios musicales en la Abadía de Silos (Burgos), completándolos más tarde en los Conservatorios de Burgos, Bilbao y Madrid. Se especializa en Canto Gregoriano en la Abadía de Saint-Pierre de Solesmes (Francia), donde estudia durante dos años con Dom Jean Claire. Es discípulo directo de Dom Eugène Cardine y de Jean Jeanneteau, con quienes ha colaborado además como traductor de sus libros y de sus cursos en España. Ha sido director del Coro de la Abadía de Silos, con el que ha grabado tres discos, dos de ellos premiados por el Ministerio de Cultura y posteriormente galardonados con varios discos de Oro y Platino y Premios Ondas de Música 1994. Durante dos años dirige el Centro Nacional de Difusión del Canto Gregoriano, con sede en la Abadía de Silos, patrocinado por el Ministerio de Cultura. Ha sido miembro del Jurado en el Certamen de Masas Corales de Tolosa en la especialidad de Gregoriano. Igualmente ha sido profesor de Canto Gregoriano y Conjunto Coral en el Centro de Estudios Musicales "Juan de Anchieta" de Bilbao. Ha trabajado como colaborador de Radio Nacional de España-Radio 2 con el programa "Polifonías". Es fundador y director de la "Schola Gregoriana Hispana" con quien ha dado numerosos conciertos en toda España, Europa y EE.UU. y ha hecho diversas grabaciones. En la actualidad Director de la Cátedra Manuel de Falla de la Universidad de Granada y Profesor de la Especialidad de Historia y Ciencias de la Música en la misma Universidad.

Schola Gregoriana Hispana. Es un grupo vocal especializado en la interpretación de monodía religiosa y primera polifonía medieval. Fue fundado en 1984 por Francisco Javier Lara, quien lo dirige desde entonces. Su repertorio fundamental está compuesto por canto mozárabe y gregoriano, en el que siguen las directrices marcadas por la escuela semiológica de Dom Eugène Cardine, y primeras polifonías (Códice Calixtino, Códice de Madrid, Huelgas, Escuela de Notre Dame, etc.). Con este repertorio ha realizado una importante labor de difusión a través de centenares de conciertos por toda la geografía nacional. También ha intervenido en la interpretación de repertorios religiosos más modernos en los que se incluye alternancia de canto llano con polifonía en colaboración con otros grupos y entidades vocales e instrumentales como The Scholars, Cuarteto Renacimiento, Coro de la Universidad Autónoma de Madrid y Orquesta Sinfónica de Madrid, en la interpretación del repertorio del Códice Calixtino con el Grupo "In Itinere" de la Universidad de Santiago de Compostela o repertorio de canto gregoriano y órgano alternatim. Ha actuado en los principales festivales y encuentros de música tanto dentro como fuera de España. Entre sus grabaciones hay que destacar las siguientes: *La herencia musical española en el Nuevo Mundo*, en colaboración con el Cuarteto Renacimiento (Fundación Banco Exterior, 1984); *Canto Mozárabe y Gregoriano* (Exa, 1985); *Canto Gregoriano: Pascua* (LEF Records, 1990); *Códice Calixtino* (Boa 2003); *Música litúrgica en tiempos de Isabel la Católica* (Universidad de Granada, 2004); y *Claustrofonia: Ars sonora medioevi* (Ambar, Granada 2007).

LUNES 3, MARTES 4

11.30 H.

baeza y úbeda

CORO CANTATE DOMINO & LA DANSERYE

Francisco Ruiz Montes, director

Virginia Sánchez López, presentadora

Ecos del templo y de la corte

Concierto didáctico

conciertos didácticos

P
R
O
G
R
A
M
A

Hans Leo Hassler (1564-1612)
Motete *Cantate Domino*, 4w (a cappella)

Tomás Luis de Victoria (1548-1611)
Responsorio *Amicus meus*, 4w (a cappella)

Heinrich Isaak (c.1440-1517)
Motete *Palle, palle*, 4w (instrumental)

Ludovico da Viadana (1564-1627)
Motete *Exsultate iusti*, 4w (voces e instr.)

Juan del Enzina (1469-1530)
Villancico *Todos los bienes del mundo*, 4w
(voces e instrumentos)
Romance *¿Qu'es de ti, desconsolado?*, 3w (STB
a cappella)

Thoinot Arbeau (1519-1595)
Bransle de lavandières (instrumental)
Bransle de chevaux (instrumental)

Josquin des Prez (c.1440-1521)
Frótole *El grillo è buon cantore*, 4w (a cappella)

Francis Pilkington (1562-1638)
Madrigal *Rest, sweet Nymphs*, 4w (voces e instr.)

Thomas Morley (c.1557-1602)
Madrigal *April is in my mistress face*, 4w (voces e instr.)

Francisco Guerrero (1528-1599)
Canción *Prado verde y florido*, 4w (a cappella)

Thoinot Arbeau
Pavana *Belle qui tiens ma vie*, 4w (voces e instr.)

C O M P O N E N T E S

CORO CANTATE DOMINO

H. Arias, R. Baena, Y. R. Campos, M. Marcos, J. Martín, N. Medina, sopranos-
M^a Dolores Cisneros, Clotilde Fernández,
Laura Santana, Elena Torres, altos-
M. de los Reyes Cabrera, M. Marín, P. Antonio Pérez, J. Utrabo, tenores-
A. Jesús Molina, J. Román Muñoz, A. Soler, bajos

ENSEMBLE INSTRUMENTAL LA DANSERYE

Fernando, Juan Alberto, Luis Alfonso y Eduardo Pérez Valera, chirimías,
cornetto, orlo y flautas dulces
Jose Gabriel Martínez Gil, tambor

Conciertos didácticos

Javier Utrabo Garrido

En el concierto de hoy, y bajo el título de “Ecos del templo y de la corte”, tendremos ocasión de oír una selección de las músicas que, a lo largo de los siglos XV y XVI, se compusieron e interpretaron en las cortes europeas. En primer lugar, escucharemos la música de Hans Leo Hassler. Perteneciente a una familia de músicos, ejerció una importante labor como organista, compositor y constructor de instrumentos musicales, destacando por sus creaciones tanto religiosas como profanas. Este *Cantate Domino* pertenece a una etapa más o menos temprana del autor. Aunque no es una pieza especialmente original ni expresiva, muestra gran coherencia estructural, dominio de la sonoridad y variedad rítmica.

Se conoce como “oficios de Tinieblas” a los que tienen lugar antes del amanecer del Jueves, Viernes y Sábado Santos. Durante estos servicios, se cantan o recitan dieciocho salmos o responsorios, basados en textos del libro de las *Lamentaciones* de Jeremías y, al término de cada salmo, se apaga una vela de un total de quince, por lo que los últimos tres responsorios se cantan “in tenebris”, es decir, a oscuras. Los *Responsorios de Tinieblas* del abulense Tomás Luis de Victoria datan de 1585, y se caracterizan por su concisión e intensidad, además de por su perfecta conjunción con la liturgia. Hoy tendremos ocasión de escuchar el primero de ellos, *Amicus meus*, acerca de la traición de Judas.

Heinrich Isaak fue un destacado compositor franco-flamenco; aunque su lugar y fecha de nacimiento no se conocen con exactitud, desarrolló su actividad en diversas cortes germánicas, y más tarde, en Florencia. Su *Palle, palle* es un motete instrumental compuesto sobre un tenor *ostinato*. No se sabe a ciencia cierta cuándo fue escrito, pero sí que es anterior a 1494, fecha en la que fue copiado a un cancionero. Existen numerosos ejemplos de composiciones renacentistas de carácter simbólico-heráldico; éste es uno de ellos, y representa el escudo de armas de los Medici.

Ludovico da Viadana fue un compositor que destacó entre sus coetáneos por la frescura, fluidez y expresividad de su música. Ésta es tan sencilla como funcional, lo que le reportó un notable éxito. *Exsultate justi* es una pieza de proporciones modestas que, con un tratamiento sencillo del texto, constituye un magnífico canto de alabanza al Señor.

El concierto prosigue con la interpretación de dos piezas profanas españolas, compuestas por el poeta y músico salmantino Juan del Enzina. *Todos los bienes del mundo* es un villancico empleado posiblemente como fin de fiesta en alguna de sus obras teatrales, y su temática gira en torno a la fama. Mientras tanto, *¿Qu'es de ti, desconsolado?* es un romance lleno de expresividad que cita al rey Boabdil y la pérdida de Granada.

Thoinot Arbeau fue un clérigo francés que escribió, entre otras obras, un delicioso manual de danza titulado *Orchesographie*, el cual constituye una magnífica fuente para el estudio de la historia de la música y la danza. En dicho tratado, se denomina como “bransle” a una variedad de danzas francesas de carácter popular (algunas de ellas aún se bailan en determinadas regiones del país). Ejemplo de ello son las dos que hoy escucharemos: el *Bransle de lavandières* (de lavanderas), y el *Bransle de Chevaux* (de caballos).

El término “frottola” define una composición profana, predecesora del madrigal, con forma estrófica, textura homofónica a 3 ó 4 voces, articulación silábica del texto (casi siempre en italiano, aunque existen ejemplos en latín, e incluso en castellano), y muy enraizada en la música popular. Fueron principalmente los italianos quienes la cultivaron, aunque también músicos del norte de Europa tienen alguna en su catálogo como Josquin des Prez. De las dos *frottole* que se le conocen, escucharemos *El grillo è buon cantore*, una divertida pieza que, al parecer, no fue dedicada al simpático insecto, sino a un cantor italiano apellidado, curiosamente, Grillo.

El madrigal italiano halló una generosa recepción en Inglaterra. Dos magníficos ejemplos de ello son las piezas con las que prosigue el concierto. En primer lugar, el laudista, poeta y compositor Francis Pilkington nos ofrece una interesante canción de cuna a las ninfas: *Rest, sweet Nymphs*. Ésta tiene forma estrófica y textura homofónica, siendo su eje central un estribillo construido sobre la palabra *lullaby* (en inglés, nana).

Sobre la obra de Pilkington proyectó una enorme influencia el compositor, editor, teórico y organista Thomas Morley. Alumno de William Byrd, destaca sobre los demás madrigalistas ingleses, erigiéndose en figura decisiva de este género que trabajó tanto en su lengua materna como en italiano. La pieza *April is in my mistress' face* es una muestra de ello. Su texto constituye una alegórica descripción de la mujer amada: “abril en su cara, julio en sus ojos, septiembre dentro de su pecho y, en su corazón, un frío diciembre”.

El sevillano Francisco Guerrero estudió música en su ciudad natal con su hermano Pedro y, hacia 1545, con Cristóbal de Morales, probablemente en Toledo. Éste le enseñó a tocar la vihuela, el arpa, el corneto y el órgano, y lo recomendó para ser Maestro de Capilla de la Catedral de Jaén, puesto que más tarde desempeñaría también en la Catedral de Sevilla. Además de su extensa obra religiosa, Guerrero fue un prolífico compositor de canciones profanas. Asimismo, siguió una práctica muy común en la época: adaptar un texto profano a una pieza religiosa, o viceversa. Buena muestra de ello es la villanesca que sigue a continuación, *Prado verde y florido*, que se corresponde con la canción espiritual *Pan divino*.

La pavana es una danza cortesana de origen supuestamente italiano; su coreografía era de carácter reposado, y a menudo tenía una función introductoria y/o procesional, aunque también fue empleada como marcha nupcial. La primera reseña de dicha coreografía aparece en 1588, en el anteriormente citado *Orchesographie*. En él su autor, Thoinot Arbeau, incluye como música apropiada para la pavana, un arreglo a cuatro voces de la canción popular *Belle qui tiens ma vie*. La partitura presenta un acompañamiento de tambor consistente en una repetición continuada del patrón negra-corchea-corchea.

I N T É R P R E T E S

Francisco Ruiz Montes, director. Nació en Granada en 1976, ciudad en la que ha realizado la mayor parte de sus estudios musicales, obteniendo los títulos de Licenciado en Musicología (Universidad de Granada), Profesor de Piano (Conservatorio “Victoria Eugenia” de Granada), Profesor Superior de Solfeo y Profesor de Armonía y Composición (Conservatorio Superior de Málaga). Ha asistido a numerosos cursos de especialización en materia de Análisis, Musicología, Dirección, etc., en Granada, Madrid, Barcelona y otras ciudades españolas, con profesores como Benet Casablanca, Yvan Nommick, Joel Lester, Alfred Cañamero, Frieder Bernius, Josep Prats, Jordi Casas, Josep Pons, Antoni Ros-Marbà o Harry Christophers. Por otra parte, se ha perfeccionado en los cursos de la Scuola Superiore per Direttori di Coro de la Fondazione Guido d’Arezzo (Arezzo, Italia), bajo la tutela de maestros como Peter Neumann, Carl Hogset, Gary Graden o Roberto Gabbiani. También ha sido invitado a participar en diversos cursos y seminarios, en calidad de profesor de análisis, por los Cursos “Manuel de Falla” de Granada, Universidad de Jaén y otros centros educativos. Como intérprete, ha ofrecido numerosos conciertos (al frente de Cantate Domino, de otros conjuntos corales y orquestales o bien como pianista acompañante). También ha presentado varios trabajos y artículos como crítico e investigador musical, colaborando con instituciones como la Orquesta Ciudad de Granada y el Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Simultanea todo ello con su labor docente como profesor de Fundamentos de Composición, plaza que obtuvo por oposición en 2002. Después de cinco años ocupando una de las cátedras del Departamento de Composición del Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada, en la actualidad pertenece al Departamento de Composición del Conservatorio Profesional “Amaniel” de Madrid, donde imparte clases de Armonía y Análisis. Ha sido además director del Coro del Conservatorio Superior de Granada y es, desde 2005, director titular del Orfeón de Granada.

Virginia Sánchez López, presentadora. Nacida en Almería, 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 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 y congresos organizados por las universidades de Jaén, Cádiz y La Laguna, la Universidad Abierta y el Centro de Profesorado de Jaén: *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). Ha participado en el proyecto de innovación docente *Musurgia. Colaboración educativa Universidad-Escuela en la música*, desarrollado durante el curso académico 2005-2006 y es una de las profesoras implicadas en la elaboración de la *Guía Docente de la Experiencia Piloto de ECTS de la Titulación de Maestro, Especialidad de Educación Musical* (2005-2007). Pertenece al Grupo de Investigación *Aspectos multiculturales e interdisciplinarios de la educación*. Ac-

tividad física, Música y Bellas Artes (HUM-653). Actualmente realiza su tesis doctoral sobre la música en la prensa jiennense del siglo XIX. Desde 2005 actúa como presentadora de los Conciertos Didácticos del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza.

Coro Cantate Domino. Es un grupo coral constituido en 1994 por Francisco Ruiz, como director, y un grupo de jóvenes estudiantes y profesores de disciplinas musicales. Aunque el repertorio trabajado por Cantate Domino es diverso y amplio en épocas, géneros y estilos, desde la Edad Media hasta el siglo XX, este coro está especializado en música antigua, en concreto del Renacimiento y el Barroco, tanto religiosa como profana. En esta línea, ha interpretado pasajes selectos de las Pasiones de J. S. Bach (junto con la Camerata Cantate Domino), numerosas obras maestras de la polifonía renacentista y varias piezas del Barroco español (algunas de las cuales han sido el resultado de la labor de investigación realizada por el propio coro en archivos como el de la Capilla Real de Granada). El coro ha participado en los ciclos como el de Navidad y el de Música Histórica Religiosa de la Federación Granadina de Coros, el de Ciclo de Música Antigua de Granada o el Circuito Andaluz de Música, y ha actuado en diversas ciudades andaluzas (Córdoba, Cádiz, Úbeda, Almería, Priego, Antequera...) bajo el patrocinio de diferentes entidades. También ha sido invitado en varias ocasiones por la Universidad de Granada para intervenir en diversos actos y conciertos, y cuenta con participaciones en certámenes como el de Villancicos y Polifonía de Rojales (Alicante) y en homenajes dedicados a compositores como Manuel de Falla, Valentín Ruiz-Aznar y Francisco Guerrero Marín. En varias ocasiones, Cantate Domino ha intervenido en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada interpretando música de Victoria (1998) y Mozart (2000, *La Flauta Mágica*).

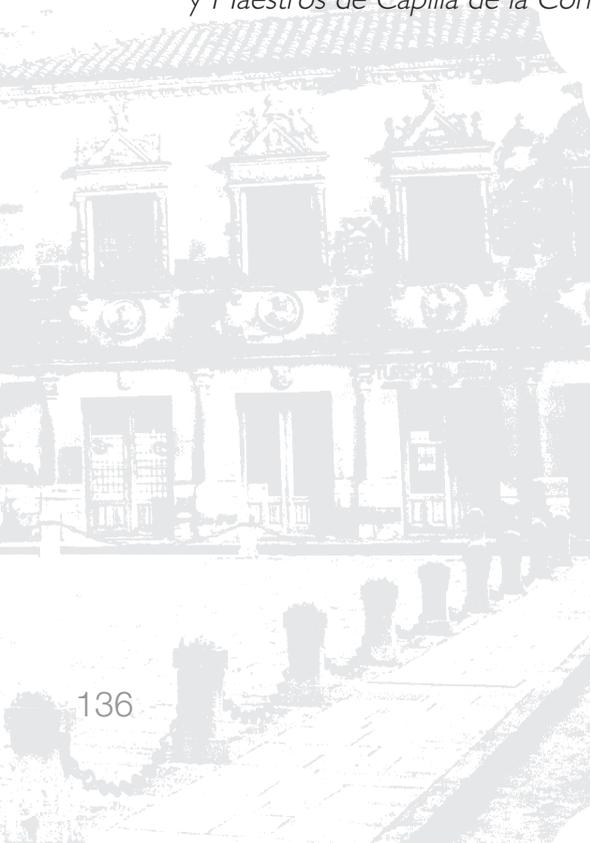
A su repertorio sinfónico-coral hay que añadir varias interpretaciones del *Requiem* de Mozart y también la *Messa da Requiem* de Verdi, en colaboración con diversas orquestas, en varias ciudades de Andalucía y Levante. También ha colaborado con el proyecto del “Mesías participativo” de la Fundación “la Caixa” entre 2002 y 2004, junto con la Orquesta Ciudad de Granada y la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, trabajando así a las órdenes de directores como Harry Christophers, Ben Parry o Christoph Spering. También ha colaborado con la Camerata Indálica de Almería en el montaje de la ópera *Dido y Eneas* de Purcell, y ha ofrecido conciertos de polifonía del Renacimiento y del Barroco (con obras como el *Requiem* de T. L. de Victoria o madrigales de Monteverdi) en ésta y otras ciudades españolas (Gerona, Ciudad Real, Cáceres...). Ha participado, junto con otras agrupaciones, en la grabación del CD benéfico “Música para compartir”. Y en el plano pedagógico, realiza su aportación colaborando en las últimas ediciones de los Cursos y Encuentros de Dirección Coral de Andalucía, bajo la tutela artística de Alfred Cañamero.

Ensemble La Danserye. Se fundó en 1998 en Calasparra (Murcia), con el objetivo de dar a conocer y divulgar la música instrumental y los instrumentos que se usaron desde la Edad Media hasta el primer barroco. Con este fin han sido numerosos los conciertos que han realizado por toda la geografía española, desarrollando una gran variedad de programas y repertorios. Sus miembros han colaborado con diversos grupos vocales e instrumentales especializados en Música Antigua de Murcia, Granada, Málaga y Madrid, trabajando distintos aspectos de la música de la Edad Media y Renacimiento, actuando por toda la geografía es-

pañola. También colaboran con el grupo instrumental “Música Práctica” (vihuelas, tiorba y viola da gamba), de Granada.

En noviembre de 1999 inauguran las actividades culturales en torno al V Centenario del nacimiento de Carlos V, celebrado en Granada. Desde al año 2000 participan en numerosos conciertos y recitales con los grupos Ad Libitum, Polimnia y Clamores Antiqui, actuando en diversos recintos de Murcia y Andalucía. También destaca su colaboración desde el año 2001 con La Cantoría, grupo vocal dirigido por Pablo Heras, realizando una gira por pueblos y ciudades de Sevilla, Granada, Murcia y Palma de Mallorca, con programas de música inédita de maestros de capilla de la Catedral y Capilla Real de Granada en el siglo XVI. En el año 2003 estrenan la representación de *Festa a Ballo* en el Auditorio Joaquín Rodrigo de Las Rozas (Madrid), una fiesta napolitana ambientada a principios del siglo XVII, con la compañía La Lyra Hispana y dirección artística y musical del argentino Sergio Pelacani. Esta puesta en escena se ha realizado también en Puebla de Sanabria (Zamora), dentro del ciclo Las Piedras Cantan, y en Cartagena, dentro de la programación del Festival de Músicas del Mediterráneo. Como grupo instrumental han actuado en el III, IV y VI Festival Internacional “Murcia, Tres Culturas”, en el VIII Ciclo de Música de Cámara en la Universidad de Granada, en las Jornadas de Jóvenes Intérpretes de Zamora, y en 2004 inauguran el Festival Internacional de Música “Tiana Antica”, en Tiana (Barcelona), además de otras actuaciones repartidas por toda la geografía española. También destacan los conciertos que celebran anualmente en la Basílica de la Virgen del Mar de Almería, organizados por la Casa Regional de Murcia en Almería.

Como grupo especializado en desfiles y cortejos medievales, actúan en Calasparra (Murcia) en junio de 2006, con motivo de la recreación del acto de donación de la villa de Calasparra a la orden de San Juan de Jerusalén en 1289, y también realizan diversas actividades de ambientación musical en el II Festival de Música Antigua de Málaga. Además han realizado varios trabajos discográficos en colaboración con distintos grupos vocales, destacando los siguientes registros: *Oyd, Oyd los Vivientes*, 2003 (**** Goldberg); *Mestres de Capilla de la Collegiata de Xativa*, 2003; *Todo cuanto yo serví*, 2004; *Misa de la Dedicación de la Capilla Real*, 2004; y *Maestros de Capilla de la Concatedral de Alicante*, 2005.



JUEVES 6

12.30 y 17.00 H.

úbeda y baeza

Recorrido por el casco histórico

LA DANSERYE

Fernando Pérez Valera, director

“*Lealtat, o lealtat*”:

La música procesional con chirimías en el Renacimiento

Anónimo (siglo XVI)
Fanfarria imperial

Anónimo (Cancionero de Palacio)
Lealtat, o lealtat

Anónimo (Cancionero de Segovia)
Juste Judex, Jesuchriste

Francisco de la Torre (c.1500)
Adoramoste, Señor

Anónimo (Cancionero de la Colombina)
Propignan de Melyor

Juan del Encina (1469-1529)
Triste España, sin ventura
Los suspiros no sosiegan

Anónimo (Cancionero de Medinaceli)
A beinte y siete de março

C O M P O N E N T E S

Fernando, Juan Alberto y Eduardo Pérez Valera, chirimías
Luis Alfonso Pérez Valera, sacabuche
Jose Gabriel Martínez Gil, tambor

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

Chirimías soprano, soprano, reproducción de modelos españoles del XVI,
Jonh Hanchet (Londres, 2003 y 2006)
Chirimías alto en Sol y tenor; reproducción de modelos según *Sintagma Musicum II* de M.
Praetorius (1610), Jonh Hanchet (Londres, 2004 y 2006)
Sacabuche, reproducción del ejemplar Neuschel (1557), conservado en el Museo de Ins-
trumentos de Viena, Frank Tomes (Londres, 2002)
Tambor; reconstrucción de modelo renacentista del XVI, Víctor Barral (Madrid, 2004)

La música procesional

Fernando Pérez Valera

Con el nombre de *chirimías* se designaba frecuentemente durante los siglos XVI al XVIII en España a los ministriles. Esta sinonimia es bien conocida debido a la existencia de múltiples documentos que denotan claramente el uso vulgar de *chirimías* para referirse a un conjunto de instrumentistas de viento que no sólo está formado por tañedores de chirimía, sino también por tañedores de corneta, sacabuche y bajón. En frecuentes ocasiones o determinados lugares, el término *chirimías* era hasta tal punto sinónimo de ministril que se podía estar refiriendo a cualquiera de ellos, dando hoy día lugar a confusiones a la hora de reconstruir las capillas de música de algún lugar, o en el momento de encontrar alguna indicación referente a las *chirimías*. No obstante, y a pesar de los problemas derivados de esta cuestión etimológica, las *chirimías* (ahora en el sentido concreto del instrumento) fueron los instrumentos que más se tañeron en la España del siglo XVI, tanto dentro como fuera de las Iglesias. El alto potencial sonoro de un grupo de *chirimías*, así como la claridad en su sonido y articulación, lo hacían especialmente indicado para tocar dentro de las grandes iglesias y catedrales, paliando de esta manera el “emborronamiento” natural de la música en los espacios de grandes resonancias. Fuera de la Iglesia, eran especialmente indicadas para amenizar fiestas populares o para realizar algún tipo de evento, enfocado frecuentemente a anunciar acontecimientos de especial relevancia social. En este sentido, al margen de la utilización de las trompetas y atabales, las *chirimías* estaban presentes en todos los grandes eventos civiles.

En un intento de aproximarnos a lo que podía ser una reconstrucción de alguno de estos eventos, se propone en este programa la utilización de un conjunto de *chirimías*, en este caso formado por tres *chirimías* y un sacabuche (usualmente utilizado como bajo natural de las *chirimías*) donde se interpreta una selección de música especialmente indicada para ser tañida en movimiento. El conjunto de obras seleccionadas es íntegramente hispano, o conservado en fuentes españolas, y a excepción de la obra *Propignan de melyor* (Cancionero de la Colombina), el resto pertenece al acervo vocal, por cuanto fueron concebidas para ser cantadas y contienen texto. Sin embargo, estas obras aquí se interpretan con instrumentos, al aire libre y en movimiento, demostrando una vez más que la práctica usual que tenían los ministriles de tañer la música vocal es perfectamente válida. Además de cobrar una dimensión especial y única, que dota a esas obras de una solemnidad excepcional, todas ellas han sido seleccionadas por su capacidad “procesional”, dando así mayor verosimilitud a este tipo de interpretaciones.

Para INTÉRPRETES véanse los Conciertos didácticos del 3-4 de diciembre.

SÁBADO 24

PRESENTACIÓN CD 19.30 H.

Úbeda

Hospital de Santiago

DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA

Reynaldo Fernández Manzano - Javier Marín López

"Delizioso clavel":

Música en las catedrales de Málaga y Cádiz en el siglo XVIII

Coro Barroco de Andalucía y Orquesta Barroca de Sevilla

actividades paralelas
PROGRAMA

Francisco Delgado (1719-1792)
Salmo *Credidi* (1771)

Juan Francés de Iribarren (1699-1767)
Cantada *Es el poder del hombre* (1739)

Juan Francés de Iribarren
Cantada *Besubio soberano* (1748)

Juan Domingo Vidal (1735-1808)
Salmo *Laudate pueri Dominum*

Luis de Mendoza y Lagos (1718-1796)
Magnificat a 5 con violines

Jaime Torrens (1741-1803)
Aria *Serpiente venenosa* (1771)

Juan Francés de Iribarren
Dúo *Delizioso Clavel* (1720)
Villancico *Ay Jardinero* (1742)
Cantada *A la Mesa del Cielo* (1756)
Villancico *Ay sagrado Cupido* (1734)

Juan Domingo Vidal
Kyrie de la Misa a 5 con violines (c.1788)

CONCIERTO CELEBRADO EN LA X EDICIÓN DEL
FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA DE ÚBEDA Y BAEZA
EL 25 DE NOVIEMBRE DE 2006

Credidi di propter quod locutus es mihi
 et ego autem humiliatus sum nimis
 humiliatus sum nimis et ego dixi in excessu meo
 Quia tribuam tibi Domine tribuam tibi Domine pro omnibus
 quae tribuisti michi quia tribuisti michi caelum
 et nomen Domini in excelsis et nomen Domini in excelsis
 et nomen Domini in excelsis et nomen Domini in excelsis

Tiple 1º de primer coro del salmo Credidi de Francisco Delgado
 (Archivo Musical de la Catedral de Cádiz, legajo 16/7)

baeza

Universidad Internacional de Andalucía
Sede “Antonio Machado”

**“A LA SOMBRA DEL PODER.
MÚSICA Y MECENAZGO EN ANDALUCÍA (ss. XVI-XVIII)”**

En los últimos años, el patrimonio musical andaluz, como sujeto de actuaciones de toda índole, ha experimentado una época de extraordinario dinamismo. Se han realizado extensivos trabajos de documentación, inventario y catalogación, investigaciones de carácter histórico y numerosas producciones discográficas. Todo ello ha cambiado notablemente el panorama histórico y la comprensión de la identidad cultural andaluza de los últimos 500 años.

Una de las vías más atractivas para abordar el estudio de la música en la Edad Moderna es la relacionada con los centros de poder que la generaron, auspiciaron y conservaron. Las implicaciones que cada centro –según sus diferentes orientaciones, necesidades y recursos– tenía sobre el producto musical, la red de relaciones que se producía entre ellos, el complejo de jerarquías que regía estas relaciones, la estabilidad o inestabilidad de estos sistemas y su relación con otros fenómenos de la cultura, la sociedad, la economía y la política de su tiempo, todo ello, son aspectos fascinantes que se pueden tratar desde puntos de vista diversos.

Aprovechando la actualidad de proyectos de I+D de alcance internacional relacionados con estos temas y contando con un profesorado implicado en estos proyectos, el curso “*A la sombra del poder. Música y mecenazgo en Andalucía (siglos XVI-XVIII)*” , tiene por objeto presentar algunos de estos puntos de vista relacionados con el ámbito andaluz (tanto con centros eclesiásticos como civiles), al mismo tiempo que, mediante la presentación de casos de estudio de otros ámbitos, contribuir a ensanchar y enriquecer las perspectivas de investigaciones en curso y futuros trabajos relacionados localmente con Andalucía. Se prestará particular atención a los siguientes temas:

- Centros de poder y mecenazgo musical en Andalucía, tanto eclesiásticos como civiles.
- El papel de la música en la promoción de la imagen del mecenas.
- Modelos para el estudio de la música urbana.
- La imprenta musical en España.
- Entorno social de los vihuelistas en el ámbito andaluz.
- Circulación y transformación de repertorios musicales.
- Políticas de restauración de órganos en Andalucía.
- Problemas de edición e interpretación del repertorio musical de los siglos XVI al XVIII.

OBJETIVOS

- Analizar la música andaluza de la Edad Moderna en relación con los centros de poder que la generaron, auspiciaron y conservaron.
- Examinar distintos aspectos de la música andaluza de los siglos XVI-XVIII –repertorios, fuentes, instrumentos, instituciones– desde nuevos puntos de vista.
- Proporcionar a los alumnos criterios y herramientas metodológicas para trabajar con fuentes de la música andaluza de los siglos XVI-XVIII.
- Señalar y discutir líneas de actuación e investigación relacionadas con el patrimonio musical andaluz de la Edad Moderna.
- Debatir los problemas de edición e interpretación de la música hispana de los siglos XVI al XVIII.

PROFESORADO

- John Griffiths, University of Melbourne
- Owen Rees, University of Oxford
- Soterraña Aguirre Rincón, Universidad de Valladolid
- Juan Ruiz Jiménez, I.E.S. Generalife de Granada
- Drew Edward Davies, Northwestern University
- José López-Calo, Universidad de Santiago de Compostela
- Andrés Cea Galán, Academia de Órgano de Andalucía
- Philippe Canguilhem, Université de Toulouse Le Mirail
- Javier Marín López (codirector), Universidad de Jaén
- Javier Suárez-Pajares (codirector), Universidad Complutense



El Renacimiento Confortable

HOTEL HUSA ROSALEDA DE DON PEDRO

C/ Obispo Toral, 2 23400 ÚBEDA JAÉN

Telf.: 953 795 147 / 953 796 111 FAX: 953 795 149

mail: rosaledadedonpedro.com <http://www.hotelhusa@rosaledadedonpedro.com>

DESCANSO DE REYES



RESTAURANTE
VANDELVIRA

◆ ◆ ◆ ◆
B A E Z A



HOTEL
PALACIO DE
LOS SALCEDO

◆ ◆ ◆ ◆
B A E Z A



Lauda

EL GRAN BURLADOR

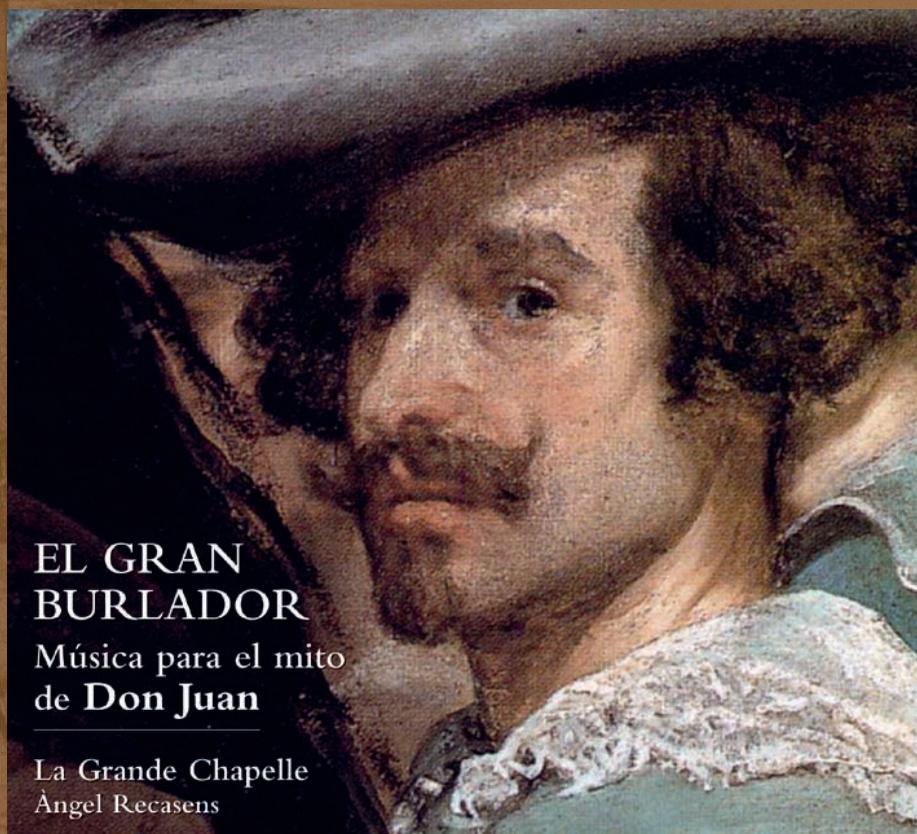
Música para el mito
de Don Juan

La Grande Chapelle

Àngel Recasens



Lauda ha sido galardonado recientemente como "Sello del año" de los "Prelude Classical Music Awards 2007".



EL GRAN
BURLADOR
Música para el mito
de Don Juan

La Grande Chapelle
Àngel Recasens

Ref.: LAU006

5412690051135

Un homenaje a Tirso de Molina, cuya obra cumbre *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* ofreció al mundo uno de los mitos más universales de la historia de la literatura, el mito de Don Juan.

Para más información: www.laudamusica.com



www.hmtienda.es

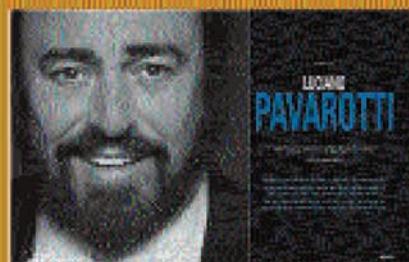
su tienda on line

harmonia mundi
distribución

DESCUBRE LA NUEVA AUDIO CLÁSICA

MÁS PÁGINAS
NUEVAS SECCIONES
NUEVO DISEÑO

Audio Clásica



EN PORTADA: LUCIANO PAVAROTTI
CIAO "BIG LUCY"



MÚSICA ANTIGUA: FESTIVAL DE
UTRECHT. EL ARTE DE ESCUCHAR



HISTORIA DE LA INTERPRETACIÓN:
JACQUELINE DU PRÉ
LA MODERNA MELISANDE

LA GUÍA DE AUDIO CLÁSICA
CD'S, DVD'S
Y LIBROS

Audio Clásica

Vol. 1
N.º 127
2014

HISTORIA DE LA INTERPRETACIÓN
Jacqueline Du Pré
EL ÉXTASIS DE UNA MODERNA MELISANDE

DOSSIER
Francisco Guerrero
"EL MAESTRO DE LA FORMA"

MÚSICA ANTIGUA
Festival de Utrecht
EL ARTE DE ESCUCHAR

EN PORTADA
Luciano Pavarotti
CIAO "BIG LUCY"

ARTÍCULO DEL MES
Carmen
LA ATRACCIÓN DE LO INDÓMITO

AJUNTAMIENTOS DEL MUNDO
El Teatro Real
10 AÑOS DE APERTURA

Y ADEMÁS, Ópera catalana en Darmstadt, David Murray, Womex...

5€

- CRÍTICAS DE CONCIERTOS,
CRÍTICAS DE DISCOS...
- ÓPERA
- MÚSICA CONTEMPORÁNEA
- MÚSICA ANTIGUA
- DOSSIER

SUSCRÍBASE A LA MÁS BELLA REVISTA...



2 años de suscripción
(12 ejemplares)

+
variaciones
(20 ejemplares)

y este CD  de regalo

93€

The Pleasures of Love and Libation:
Airs by Julie Pinel and other Parisian women



La Donna Musicale
Laury Gutiérrez
LA 07103
2006 . 65:42'

Deseo suscribirme a Goldberg por 2 años:

Nombre
Dirección
Ciudad CP Provincia
Teléfono e-mail

cuyo importe abonaré: con cargo a mi cuenta corriente
n° (20 dígitos)

VISA Mastercard n° F. cad
 Cheque Giro postal

www.goldbergweb.com

Goldberg Ediciones, S. L. C/ Monasterio de Fitero, 34 - bajo · 31011 Pamplona (NAVARRA)
info@goldberg-magazine.com · Tel. 948 250 372 · Fax 948 196 276

U+B Bono Turístico

www.bonoturistico.com



VISITAS GUIADAS
ÚBEDA + BAEZA

TODOS LOS DÍAS



Conoce Úbeda y Baeza de la mano de nuestros profesionales.



TALONARIO DESCUENTOS CON VENTAJAS EXCLUSIVAS EN:

MUSEOS	Descuentos Especiales
TRANSPORTES	Precios Especiales
TIENDAS/ARTESANÍA	Desde el 10% de Dto.
RESTAURANTES	Hasta el 15% de Dto.
CULTURA/ESPECTÁCULOS	Hasta el 20% de Dto.
OCIO / SALUD	Hasta el 50% de Dto.
COPAS	Consumiciones Gratis
OTROS SERVICIOS	Descuentos Especiales

promoción especial

consigue con tus entradas al Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza un **descuento de 2 €** en la adquisición del **Bono Turístico U+B**

INFÓRMATE EN:



Calle Baja de El Salvador, 14
Telf.: 953 758 150
ÚBEDA



GESTIÓN DE SERVICIOS TURÍSTICOS,
CULTURALES Y DEL PATRIMONIO



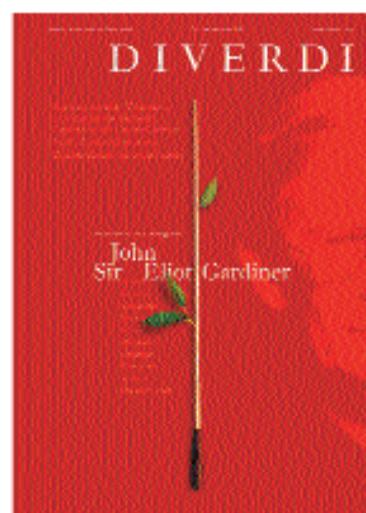
Plaza de Los Leones, 1
Telf.: 953 744 370
BAEZA

www.bonoturistico.com



Andalucía





la mejor música clásica independiente

envíe sus datos a diverdi@diverdi.com y recibirá nuestra nueva revista todos los meses en su domicilio de forma totalmente gratuita



Diverdi, s.l.

Eloy Gonzalo, 27 (entrada por Santísima Trinidad) • 28010 Madrid
tel 91 447 7724 • fax 91 447 85 79 • email diverdi@diverdi.com
www.diverdi.com

◊ DE MÚSICA ◊
FESTIVAL ANTIQUA
◊ UBEDA y BAEZA ◊



Dirección: Javier Marín López
Producción: María Ortega Ortega
Actividades Didácticas: Virginia Sánchez López

Gabinete de Prensa
Teléfono: 953 750 191 (ext. 109) / 686 184 664
E-mail: prensa@festivalubedaybaeza.org

INFORMACIÓN COMPLETA EN LA PÁGINA WEB

www.festivalubedaybaeza.org
info@festivalubedaybaeza.org



Organiza:



Colabora:

