



XV
Festival de
Música Antigua
VBEDA y BAEZA

del 25 de noviembre al 11 de diciembre 2011

**Tradición
y Modernidad
en la música antigua**

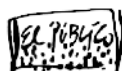


TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LA MÚSICA ANTIGUA



Festival miembro de la Red Europea de Música Antigua
y de la Asociación Española de Festivales de Música Clásica

Premio a la Mejor Institución
Cultural de Andalucía 2005



© Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza
XV Edición, 2011
© de los textos: sus autores
© coordinación y edición: Javier Marín López y M^a Virginia Sánchez López
Diseño de portada y contraportada: ArtificiS (Úbeda)
Composición e impresión: Publimax Impresores S.L.L. (Baeza)
ISBN: 978-84-694-9506-3
Depósito Legal: J-1740-2011

PRESENTACIÓN.....	7
CICLO I. TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LA MÚSICA ANTIGUA	
(del 25 de noviembre al 11 de diciembre)	
<i>Soler y Scarlatti en piano de cola</i> (Úbeda, 25 de noviembre, Iván Martín).....	9
<i>Espacio, sonido y afectos en la Catedral de Jaén: la música policoral de Juan Manuel de la Puente (1692-1753)</i> (Jaén, 26 de noviembre, Orquesta Barroca de Sevilla, Coro "Juan Manuel de la Puente" y Solistas).....	13
<i>Sones de palacio y danças de rasgueado</i> (Baeza, 27 de noviembre, Laberyntos Ingeniosos).....	31
<i>Improvising through the Spirit of Gambo</i> (Baeza, 3 de diciembre, Fahmi Alqhai).....	35
<i>Tomás Luis de Victoria: Canticum Nativitatis Domini</i> (Úbeda, 3 de diciembre, Capella de Ministrers y Coro de la Generalitat Valenciana).....	39
<i>Del tango argentino al madrigal italiano: Buenos Aires Madrigal</i> (Baeza, 4 de diciembre, Ensemble La Chimera).....	49
<i>Tomás Luis de Victoria: Magníficat Proclama mi alma (1581)</i> (Úbeda, 5 de diciembre, Ensemble Plus Ultra).....	59
<i>El Clasicismo musical en Jaén: las sinfonías de Ramón Garay (1761-1823)</i> (Úbeda, 7 de diciembre, Orquesta de Córdoba).....	67
<i>'Esa dulzura amable': las cantatas al Santísimo Sacramento de José de Nebra (1702-1768)</i> (Baeza, 10 de diciembre, Al Ayre Español).....	77
CICLO II. LA MÚSICA EN TIEMPOS DE LA BATALLA DE NAVAS DE TOLOSA	
(del 27 de noviembre al 10 de diciembre)	
<i>Música de batalla para dos trompetas y órgano</i> (Baños de la Encina, 27 de noviembre, Triorganum).....	85
<i>1212: las Navas de Tolosa y Alfonso VIII de Castilla</i> (Santa Elena, 4 de diciembre, Grupo de Música Antigua).....	89
<i>Del canto llano a las primeras polifonías (I): Limoges, Moissac y Santiago de Compostela</i> (Baeza, 4 de diciembre, Ensemble Organum).....	103
<i>Romances de los judíos del Magreb</i> (Úbeda, 5 de diciembre, Ensemble Mudéjar).....	107
<i>Al son de cristianas, musulmanas y judías en los reinos de España</i> (Alcaudete, 6 de diciembre, Ensemble Mudéjar).....	113
<i>Tríptico medieval. Artes instrumentales en la España de las Tres Culturas</i> (Alcalá la Real, 8 de diciembre, Cinco Siglos).....	121

<i>Mediterraneum. Vanguardias musicales de Chipre a Aragón, 1420</i> (Úbeda, 9 de diciembre, Canto Coronato).....	123
<i>Del canto llano a las primeras polifonías (II): Las Huelgas</i> (Baeza, 10 de diciembre, Schola Gregoriana Hispana).....	129
CICLO III. ARS ORGANICA. MÚSICA PARA ÓRGANO (del 5 al 11 de diciembre)	
<i>Afectos, efectos y stravaganzas en la música organística europea del siglo XVII</i> (Baeza, 5 de diciembre, Lorenzo Ghielmi).....	137
<i>Paradisi Gloria</i> (Úbeda, 10 de diciembre, Mark Chambers y Andrés Cea Galán).....	140
<i>Fanfarrias y sonatas barrocas</i> (Baeza, 11 de diciembre, Triorganum).....	146
CICLO IV. LA MÚSICA EN LOS MONUMENTOS DE VANDELVIRA (del 10 al 13 de noviembre)	
<i>Un viaje por la música coral</i> (La Guardia, 10 de noviembre, Coro Universidad de Jaén).....	149
<i>Serenidad renacentista, grandiosidad barroca</i> (Villacarrillo, 11 de noviembre, Agrupación Cantoría)....	153
<i>'Cuerdas mueve de plata'. Góngora entre los músicos de su tiempo</i> (Cazorla, 12 de noviembre, Cinco Siglos).....	158
<i>Chorus Angelorum te suscipiat: polifonía religiosa para voces blancas</i> (Alcaudete, 12 de noviembre, Escolanía de la S. I. Catedral de Jaén).....	160
<i>Victoria 400. Tomás Luis de Victoria In Memoriam</i> (Huelma, 13 de noviembre, Coro Tomás Luis de Victoria y Ensemble Instrumental La Danserye).....	164
<i>Música litúrgica jiennense en el contexto europeo</i> (Sabiote, 13 de noviembre, Orfeón Santo Reino).....	168
<i>Glosas & improvisaciones</i> (Canena, 13 de noviembre, More Hispano).....	173
CICLO V. CONCIERTOS DIDÁCTICOS (del 30 de noviembre al 1 de diciembre)	
<i>Del Amazonas al Guadalquivir: músicas sagradas mestizas, europeas y afroamericanas</i> (Úbeda, 30 de noviembre, Baeza, 1 de diciembre, Música Prima).....	176
ACTIVIDADES ACADÉMICAS	
<i>Curso de Musicología "Tradición y modernidad en el compositor Juan Manuel de la Puente (1692-1753)", Universidad de Jaén (del 15 al 26 de noviembre)</i>	181
<i>Conferencia "De la consideración del concierto didáctico. ¿Un concierto de verdad?, ¿una clase más?, ¿un espectáculo?", de Francisco Orozco, Universidad de Jaén (30 de noviembre)</i>	183
<i>Curso de Interpretación "Posibilidades técnicas e interpretativas de la viola da gamba", Universidad Internacional de Andalucía, sede de Baeza (del 1 al 3 de diciembre)</i>	184
MAPA	185
CRONOGRAMA	186

Presentación

Tradición y Modernidad en la Música Antigua

Tradición y modernidad son dos conceptos clave en la historia de la cultura y del arte. Con frecuencia se indica que tal autor o tal creación es un “clásico” porque transmite formas artísticas y patrones culturales establecidos que se consideran valiosos y forman parte del canon occidental. De la misma forma, otros artistas u obras son calificados de “modernos” o “vanguardistas”, al desplegar recursos que quiebran o distorsionan los sistemas artísticos o culturales más aceptados, impulsando el surgimiento o el avance de un nuevo estilo. Ni una ni otra son categorías neutras: la tradición esconde bajo su apariencia clasicista el mantenimiento de las relaciones de poder mientras que, por el contrario, la modernidad aspira a una heterodoxa ruptura para invertir las funciones. Pero a veces ni la tradición es tan conservadora ni la modernidad tan progresista: con el paso de los años, lo que es tradicional puede revitalizarse y convertirse en vanguardia, y lo que es moderno puede anquilosarse y pasar a ser una antigüalla. Visto desde una perspectiva más amplia, tradición y modernidad constituyen dos caras de una misma moneda, obligadas a convivir dialécticamente y a generar un rico debate estético que está en todos los grandes creadores —quienes por lo general innovan desde un profundo conocimiento de las reglas establecidas— y, por ende, en la base misma de nuestra cultura.

En el terreno propiamente musical, el debate estético entre lo antiguo y lo nuevo está presente desde que existen fuentes escritas. Ya en la Antigua Grecia se dieron agrias disputas entre los partidarios de la teoría pitagórica de los números y los defensores de la experiencia auditiva. En el periodo de transición entre el mundo antiguo y el medieval se estableció una nueva fractura de corte neoplatónico entre la música *mundana* de Boecio y la música como ciencia y praxis virtuosa de los instrumentistas. Nuevas polémicas reaparecen en el siglo XIV con la dicotomía del *Ars Antiqua* versus el *Ars Nova*, en el siglo XVI con los procesos de Reforma Protestante y Contrarreforma Católica con su incidencia en la comprensión del texto, en el XVII con la *prima prattica* y su opuesta *seconda prattica*, el madrigal y la teoría de los afectos —con su correspondiente repercusión en el plano armónico— y en el XVIII con el mito de la modernización de la música italiana y sus extraños “tañidos”, por no hablar de las famosas querellas que impregnaron la vida musical eclesiástica y teatral hasta 1800. Son sólo algunas de las reacciones y contrarreacciones producidas ante los cambios de estilo y la nueva concepción de la interpretación musical.

Aprovechando la celebración del XV aniversario, el Festival de este año propone una visión retrospectiva sobre la música antigua, analizando la confrontación estética y estilística existente entre conservadores y progresistas, entre los partidarios de lo clásico y los amantes de la vanguardia. Así, se pondrán en diálogo manifestaciones musicales contrastantes de lo nuevo y lo viejo a través de los estilos, formas y géneros más representativos de la historia. La música sacra y el canto llano (también llamado gregoriano) ocupan un lugar destacado en la tradición musical occidental, pues su vinculación con la Iglesia hizo que ese repertorio adquiriese cierta primacía y un estatus canónico; a él se dedicarán las actuaciones de Ensemble Organum y Schola Gregoriana Hispana. En estos dos conciertos también hace su aparición uno de los primeros estilos decididamente experimentales (y, sin duda, de los de mayor importancia históri-

ca): la polifonía o composición a varias voces que suenan simultáneamente. La coordinación vertical de los sonidos y el uso del contrapunto y la armonía requirió de un sistema notacional más sofisticado; la práctica de la polifonía fue en aumento y, lejos de caer en desuso, adquirió un gran desarrollo en generaciones posteriores. Así lo demuestran, por ejemplo, los maestros del *Ars Nova* y el *Ars Subtilior* (“arte más sutil”), estilos refinados de inaudita complejidad rítmica y melódica y elevada exigencia para los intérpretes (como demostrarán Canto Coronato y Cinco Siglos); o los polifonistas de los siglos XV y XVI, más interesados en la consonancia y la claridad y forjadores de un estilo internacional en su día pionero que, con el paso del tiempo, se convirtió en un ideal de música sacra, tanto en su versión vocal “clásica”, es decir, *a capella* (concierto de Ensemble Plus Ultra y diversos grupos del Ciclo Vandelvira) como con acompañamiento instrumental (Coro de la Generalitat Valenciana y Capella de Ministrers). En esa misma línea, puede considerarse a la policoralidad o composición musical a varios coros que se alternan y responden antifonalmente como un estilo de vanguardia: lo que comenzó como un experimento acústico-espacial en distintas iglesias de Italia a mediados del siglo XVI acabó perfilándose como una característica prominente del Barroco hispano que, en determinadas latitudes, adquirió un especial desarrollo en el siglo XVIII, justo cuando la técnica comenzaba a caer en desuso (Orquesta Barroca de Sevilla y Coro “Juan Manuel de la Puente”).

En el campo de las formas musicales, cantata, sonata y sinfonía formaban parte del grupo nuclear de estructuras que todo compositor del siglo XVIII que aspirase a reconocimiento debía cultivar con maestría. A ellos se dedicarán las actuaciones de Al Ayre Español (con varias cantatas de José de Nebra, compositor que incuestionablemente forma parte del canon de la música española), Iván Martín (con una selección de sonatas de dos importantes precursores en la historia del género, Antonio Soler y Domenico Scarlatti) y la Orquesta de Córdoba (con varias sinfonías de Ramón Garay, de las primeras compuestas en España con cuatro movimientos). Dando un paso más, Ensemble La Chimera propone un diálogo abierto y sin complejos entre dos géneros separados geográfica y temporalmente y que, para sorpresa y deleite de todos, comparten más de lo que podríamos imaginar: el madrigal italiano en el tránsito del siglo XVI al XVII y el tango argentino del siglo XX. Pero las poéticas de vanguardia no sólo se aprecian en la propia partitura, sino también en la forma de interpretarla. En ese sentido, varios conciertos ejemplifican cómo la imaginación de los intérpretes se ve alimentada por las tradiciones orales históricas y actuales (Grupo de Música Antigua y Ensemble Mudéjar), las músicas populares (Laberyntos Ingeniosos y Música Prima), la improvisación (More Hispano, Fahmi Alqhai) y el arreglo (Triorganum, Andrés Cea y Mark Chambers).

Estas temáticas se entretajan con varias efemérides que no podían obviarse, unas de carácter propiamente musical (los 400 años de la muerte de Tomás Luis de Victoria en 1611; los 300 de la llegada de Juan Manuel de la Puente a Jaén en 1711; los 250 del nacimiento de Ramón Garay en 1761) y otras más generales, pero relacionados de una u otra forma con la música (los 800 de la histórica batalla de las Navas de Tolosa, liada en tierras giennenses en 1212 —y a la que se dedica un ciclo específico—; los 450 años del nacimiento del poeta Luis de Góngora o los 300 años del alumbramiento de la reina música María Bárbara de Braganza en 1711). Como complemento a todo ello, se ofrecen diversas actividades académicas, quintaesencia de un certamen que, sin renunciar a sus señas de identidad, aspira a hacer de la música antigua un instrumento de modernidad.

Javier Marín López, Director del Festival

VIERNES 25

20.30 H.

úbeda

Auditorio del Hospital de Santiago

IVÁN MARTÍN, piano

Soler y Scarlatti en piano de cola

PRIMERA PARTE

Antonio Soler (1729-1783)*

Sonata en Re Mayor R 84

Sonata en sol menor R 32

Sonata en re menor R 105

Sonata en Re bemol Mayor R 88

Sonata en re menor R 115

Sonata en do menor R 48

SEGUNDA PARTE

Domenico Scarlatti (1685-1757)**

Sonata en re menor K 1

Sonata en Mi Mayor K 20

Sonata en Do Mayor K 159

Sonata en Mi Mayor K 380

Sonata en re menor K 141

Sonata en si menor K 27

Muzio Clementi (1753-1832)

Sonata en Si bemol Mayor op. 24, no. 2

I. Allegro con brio

II. Andante quasi allegretto

III. Allegro assai

Fuentes:

(*) *Archivo de Música del Real Monasterio de El Escorial*
(en revisión y arreglo de Iván Martín)

(**) *Scarlatti: Esercizi per gravicembalo* (Londres, 1739)

C O M P O N E N T E

Iván Martín, piano

CONMEMORACIÓN DEL III ANIVERSARIO
DEL NACIMIENTO DE MARÍA BÁRBARA DE BRAGANZA (1711)

tradición y modernidad en la música antigua
P R O G R A M A

Soler vs Scarlatti

Linton Powell

El joven y brillante catalán Antonio Soler (1729-1783) formó parte del círculo de Domenico Scarlatti durante al menos cinco años. Fue organista, clavecinista y maestro de capilla en el Monasterio de El Escorial, que era una de las residencias que formaban parte del itinerario real. Este pícaro fraile, que fuentes de la época describen como “el diablo vestido de fraile”, era una persona de múltiples talentos. Escribió un tratado sobre la modulación, tenía conocimientos de construcción de órganos y diversos tipos de sistemas de afinación y mantuvo correspondencia con renombrados músicos de su época. Muchas de sus sonatas llevan el sello de su maestro Scarlatti, mientras que otras revelan un estilo más adecuado al nuevo *fortepiano* y otras son específicamente para órgano.

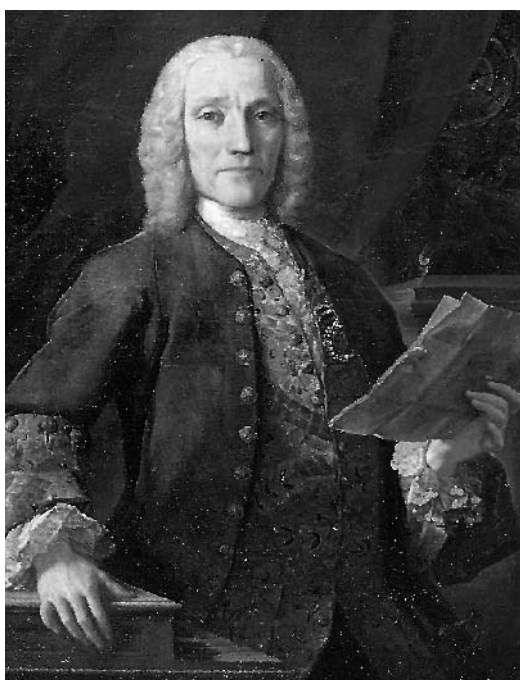
La *Sonata R 84* (sirviéndonos de los números de catálogo que les dio en su día Samuel Rubio) es una de las más atractivas del catálogo de Soler. Está escrita en un compás ternario rápido y hace suyo el estilo de la jota. La *Sonata R 32* se abre con un estilo imitativo pero, al igual que muchas de las sonatas de Scarlatti, no regresa a la idea inicial, sino que desarrolla, en cambio, otro motivo que demostrará ser mucho más importante. Modelos de notas repetidas en grupos dobles constituyen un rasgo de esta obra, que presenta una gran exigencia técnica. Y, en la segunda mitad de la forma binaria, Soler vuelve a hacer gala de su interesante paleta armónica. La *Sonata R 88* es una obra virtuosística con un amplio registro y modelos idiomáticos de octavas partidas y notas repetidas. La *Sonata R 115* es una obra expresiva de una hermosa y sencilla elegancia que pasa por tres tonalidades diferentes en cada mitad de la forma binaria, una estrategia que algunos teóricos denominan un bloque trimodular. La *Sonata R 89* ilustra el increíble genio de Soler para las ideas imaginativas. La obra está llena de motivos, temas y figuras de acompañamiento diferentes, hasta el punto de incluir terceras de notable dificultad en la mano derecha. La *Sonata R 48* es una atractiva obra con una clara atmósfera andaluza. Pueden sentirse los trajes remolineantes de los bailaores y Soler imita incluso el *golpe*, que se produce al golpear el lateral de la guitarra española. Scarlatti hizo algo similar en su *Sonata K 492*.

Alessandro Scarlatti, aunque escribió algunas obras para teclado, se hizo famoso por sus composiciones vocales religiosas y por sus óperas. Su hijo, Domenico Scarlatti, se encaminó en una dirección diferente. Compuso una serie de obras vocales, pero en la actualidad es conocido principalmente por sus maravillosas sonatas para teclado, de las que se conservan más de quinientas, escritas mayoritariamente en forma binaria, e interpretadas por igual por clavecinistas y pianistas. Algunas fueron compuestas probablemente muy pronto en Italia, luego escribiría algunas otras en Portugal y la mayoría vieron la luz posiblemente en España, ya que fue allí donde pasaría la mayor parte de su vida musical. Como ya se ha mencionado anteriormente, los números precedidos de una “K” hacen referencia al sistema de catalogación de Ralph Kirkpatrick, un afamado clavecinista y estudioso de Scarlatti.

La *Sonata en Re menor K 1*, es la primera de la famosa colección de *Essercizi*, publicada en Londres en 1739. La pieza marca la pauta de la típica sonata bipartita de Scarlatti, con un material temático y un movimiento armónico de gran solidez. La *K 20* en Mi Mayor, forma también parte de los *Essercizi*. Aquí Scarlatti utiliza a poco de comenzada la obra, el colorista recurso armónico de cambiar al modo menor paralelo. Como en la partitura ha escrito la indicación *Presto*, no hay duda de que quiere que las llamativas terceras paralelas se toquen a gran velocidad. La *K 159* es una de las obras más reconocibles de Scarlatti. Conocida en ocasiones con el sobrenombre de la “Caza”, comienza con un familiar diseño de trompa de caza. Lo que la convierte en una pieza tan satisfactoria y popular entre un gran número de intérpretes es el hecho de que parece tenerlo todo: un tema pegadizo, idiomáticas partes con saltos en ambas manos e interesantes exploraciones armónicas en la segunda mitad de la forma, hasta llegar a incluir una reexposición del material inicial, lo que hace de ella una forma sonata embrionaria, una forma que se extendería posteriormente en el siglo XVIII. La *Sonata K 380* de Scarlatti ha sido también siempre una predilecta de los intérpretes y fue popularizada por nada menos que el pianista ruso Vladimir Horowitz. La sencilla elegancia de esta obra es embriagadora, con su tranquilo redoble de tambor y sus delicados efectos de castañuelas. Por contraste, la *Sonata K 141* es una obra virtuosística que contiene diseños de rápidas notas repetidas y efectos guitarrísticos. Y la *K 27*, que forma parte también de los *Essercizi*, refleja la atmósfera andaluza con el tetracordo menor descendente (La, Sol, Fa, Mi) de esa exótica escala. Y, para añadir más elementos a ese ambiente, Scarlatti incluye hermosos cruces de manos que imitan las notas graves y resonantes que se tocan con el pulgar en la guitarra española.

Extracto de las notas publicadas en *Eclipsados por Domenico Scarlatti*.
Ciclo de miércoles (enero-febrero 2011) (Madrid: Fundación Juan March,
Departamento de Actividades Culturales, 2011)

(Traducción del inglés: Luis Gago)



Retrato de Domenico Scarlatti, maestro de clave de la reina María Bárbara de Braganza, realizado por Domingo Antonio Velasco en 1738

I N T É R P R E T E

Iván Martín, piano. Nacido en las Palmas de Gran Canaria (1978), Iván Martín es hoy por hoy reconocido por la crítica y el público como uno de los pianistas más brillantes de su generación dentro y fuera de nuestras fronteras. Colabora con prácticamente la totalidad de las orquestas españolas, así como con la Orquesta de París, Orquesta Filarmónica de Estrasburgo, Virtuosos de Praga, Orquesta Filarmónica de Helsinki, Orquesta Filarmónica de Zagreb, Polish Chamber Orchestra, Orquesta Sinfónica de Monterey (EE.UU.), Orquesta Sinfónica de Santiago de Chile, Orquesta Sinfónica de Sao Paulo, Orquesta Mundial de Juventudes Musicales, etc., de la mano de directores tales como Gerd Albrecht, Maurizio Benini, Max Bragado, Justin Brown, Christoph Eschenbach, Günter Herbig, Pedro Halffter, Ljilja, Christoph König, Jean Jacques Kantorow, Kirill Karabits, Adrian Leaper, Paul Mann, Miguel Ángel Gómez Martínez, Juanjo Mena, Roberto Montenegro, John Neschling, Josep Pons, Alejandro Posada, Antoni Ros-Marbá, Alfonso Scarano, Michael Schønwandt, Georges Tchitchinadze, Josep Vicent o Antoni Wit, y siendo repetidamente invitado a participar en marcos tan destacados como New York International Keyboard Festival (EE.UU.), Oxford International Music Festival (Canadá), Festival International La Roque d'Anthéron (Francia), Festival International La Folle Journée (Francia y España), Festival Internacional de Grandes Pianistas (Chile), Festival Internacional Cervantino (México), Ciclo de Jóvenes Intérpretes Scherzo (España), Festival Internacional de Música y Danza de Granada (España), Festival Internacional de Música de Peralada (España) o Festival de Música de Canarias (España), visitando las salas de concierto más prestigiosas del mundo como son Berliner Staatsoper, Berliner Philharmonie, Amsterdam Concertgebouw, Salle Pleyel de París, Carnegie Hall de Nueva York o Beijing National Center for Performing Arts. Asimismo, colabora constantemente con Patrimonio Nacional (España) para ofrecer conciertos en los reales sitios. Comprometido con la creación musical en España, ha protagonizado estrenos e interpretado obras de compositores como Antón García Abril, Cristóbal Halffter, Pedro Halffter, Pilar Jurado, Alberto Martínez, Daniel Roca o Ramón Paús. Asimismo, consciente de la importancia de la música de cámara, participa siempre que le es posible en proyectos con otros artistas y diversas formaciones instrumentales. Ha debutado como director interpretando los conciertos para teclado de Bach junto a la orquesta "Proyecto Bach"—en colaboración con Juventudes Musicales de España y registrado por RTVE— y los conciertos de Mozart junto a la Orquesta de Cámara "Liceo de Barcelona". Dentro del campo de la composición e investigación musical, ha sido integrante del proyecto Aula de Música Actual del Conservatorio Superior de Música de Las Palmas, impartiendo cursos sobre nuevas tecnologías para la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, y asimismo, ha logrado varios estrenos, como su obra *Paisajes*, encargo de la Radio Televisión Italiana, o la serie de piezas para piano *Ictus*, en colaboración con el pintor James Lambourne, estrenada en el Festival Chopin de Valldemossa de 2002. Ha grabado numerosos programas de radio y televisión en España, Francia, Italia, Brasil y Estados Unidos, y recientemente ha tenido lugar el lanzamiento de su primer disco para el sello Warner Music dedicado al compositor Antonio Soler, que ha tenido una calurosa acogida por el público y la crítica, agotando la primera edición en menos de dos meses y siendo nominado a los XV Premios Nacionales de la Música en la categoría de mejor intérprete de música clásica; actualmente se encuentra inmerso en su próximo proyecto discográfico, dedicado a los compositores Mozart y Schröter. Futuros compromisos incluyen presentaciones en el célebre Carnegie Hall de Nueva York, EE.UU., Canadá, Alemania, Austria, Suiza, Italia, Reino Unido y Argentina, en recital y colaborando con diversas orquestas y directores.

SÁBADO 26

20.00 H.

Jaén

S. I. Catedral

ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA CORO "JUAN MANUEL DE LA PUENTE"

María Espada, soprano - Marta Infante, mezzosoprano
Jesús García Aréjula, barítono - Lluís Vilamajó, director del coro
Enrico Onofri, director musical

Espacio, sonido y afectos en la Catedral de Jaén:
La música policoral de Juan Manuel de la Puente (1692-1753)

Juan Manuel de la Puente (1692-1753)

P
R
O
G
R
A
M
A

Oíd, infelices moradores, villancico de calenda a 11 voces en cuatro coros con violines y bajón a la Purísima Concepción (1731)*

[Introducción]: *Oíd, infelices moradores de la tierra* - Amoroso: *Tímidos prisioneros* - [Responsión]: *Que bien me suena* - Recitado: *De mi furor* - [Responsión]: *Una, ave, gracia* - Recitado: *Aquí de mi furor* - [Responsión]: *Porque como a ninguna* - Arrastre: *Repita alegre el eco* - Arieta: *Huye al abismo* - Grave: *Pues para que respiren* - [Coro]: *Oíd, ya felices moradores*

En este convite sacro, villancico a 10 voces en tres coros con violines al Santísimo Sacramento (1718)*

Introducción. Grave: *En este convite sacro* - [Coro]: *Venid, venid mortales* - Recitado a dúo: *Franqueado, supremo rey del cielo* - Aria a dúo: *Oh, quién pudiera tener* - [Coro]: *Repitan las glorias* - [Coro]: *Venid, venid mortales*

A la competencia, cielos, villancico a 10 voces en tres coros con violín y bajón a la Asunción de Nuestra Señora (1715)**

Estribillo: *A la competencia cielos* - Copla 1: *Hoy como aurora divina* - Responsión 1: *Y de tres laureles* - Copla 2: *Hoy como el sol escogido* - Responsión 2: *Y al ver cuanto logra* - Copla 3: *Hoy como la luna hermosa* - Responsión 3: *Hermosa y fragante su gloria* - Copla 4: *Hoy como escuadrón triunfante* - Responsión 4: *Goza como humana*

A dónde, niña hermosa, villancico de calenda a 10 voces en tres coros con violines a la Purísima Concepción (1734)**

Introducción: *A dónde niña hermosa* - [Coro]: *Aguarda, espera, detente* - Despacio: *Qué riesgo, qué susto* - Coro: *Ni el riesgo me acobarda* - Vivo: *Mas ay qué prodigio* - Recitado: *De la boca de Dios* - Coplas: *Antes que principio / Porque el que a los orbes / Si me concibió* - [Responsión]: *Bendíganle los cielos*

Miserere mei, Deus, salmo a 18 voces en siete coros (1726)***

Verso 1: Miserere mei, Deus - Verso 3 'de ecos': *Amplius lava me* - Verso 5 'fúnebre temblado': *Tibi soli peccavi* - Verso 7 'de ecos': *Ecce enim veritatem dilexisti* - Verso 9 'solo con bajón': *Auditui meo dabis gaudium* - Verso 11 'a dúo': *Cor mundum crea in me* - Verso 13: *Redde mihi laetitiam* - Verso 15 'solo con violín': *Libera me de sanguinibus* - Verso 17 'de ecos': *Quoniam si voluisses sacrificium* - Verso 19: *Benigne fac, Domine* (versos pares alternantes en canto llano)

Transcripción y edición:

José A. Gutiérrez Álvarez y Javier Marín López
Archivo de Música de la Catedral de Jaén, Música Práctica de Puente,
Libro Séptimo (*) Libro Noveno (**) y Libro Cuarto (***)

C O M P O N E N T E S

ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA

Alessandro Tampieri, concertino

José Manuel Navarro, José Manuel Villarreal, violines I

Leo Rossi, Valentín Sánchez, Antonio Almela, violines II

Mercedes Ruiz, violoncello

Ventura Rico, contrabajo

Javier Zafra, bajón - Manuel Vilas, arpa

Eligio Quinteiro, cuerda pulsada

Alejandro Casal, clave y órgano

CORO "JUAN MANUEL DE LA PUENTE"

Cristina Bayón, Rocío de Frutos,

Anaís Olivera, Verónica Plata, sopranos

Montserrat Bertral, Gabriel Díaz,

Eulàlia Fantova, Elena Ruiz, altos

Francisco Fernández, Israel Moreno,

Víctor Sordo, tenores

Pablo Acosta, Javier Jiménez, bajos

Lluís Vilamajó, director del coro

SOLISTAS

María Espada, soprano - Marta Infante, mezzosoprano - Jesús García Aréjula, barítono

Enrico Onofri, director musical

CONMEMORACIÓN DEL III ANIVERSARIO DE LA LLEGADA
DE JUAN MANUEL DE LA PUENTE A JAÉN (1711)

*Juan Manuel
de la Puente*

EN COLABORACIÓN CON EL
EXCMO. CABILDO CATEDRAL DE JAÉN



CONCIERTO GRABADO POR RADIO CLÁSICA (RNE) Y CANAL SUR TELEVISIÓN (RTVA)

Este concierto es fruto del esfuerzo compartido entre la Universidad de Sevilla, el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, el Festival de Música Española de Cádiz, la Consejería de Cultura y la Consejería de Economía, Innovación y Ciencia de la Junta de Andalucía a través del PROYECTO ATALAYA, gestionado por las diez universidades públicas andaluzas con la colaboración de la Orquesta Barroca de Sevilla.



Agencia de Innovación y Desarrollo de Andalucía IDEA
CONSEJERÍA DE ECONOMÍA, INNOVACIÓN Y CIENCIA



Instituto Andaluz de las Artes y las Letras
CONSEJERÍA DE CULTURA



De la Puente reinventado

José A. Gutiérrez Álvarez y Javier Marín López

El 6 de octubre de 1711 Juan Manuel García de la Puente, un joven seise de diecinueve años pero de prometedor talento, fue elegido maestro de capilla de la Catedral de Jaén tras unas disputadas oposiciones. Desde entonces y hasta su muerte en 1753, rigió el facistol de la seo jienense, formó a varias generaciones de músicos y dejó un impresionante legado que fácilmente superaría el millar de obras. De la Puente es un compositor objetivamente parangonable en fantasía, sensibilidad y originalidad a los más reconocidos maestros españoles de su generación, como José de Torres, José de Nebra, Juan Francés de Iribarren o Pedro Rabassa, entre quienes se singulariza de forma distintiva por su colorido y sonoridad. Con ocasión del tercer aniversario de su llegada a Jaén, este concierto no sólo pretende reivindicar al compositor como uno de los grandes nombres de la música española del siglo XVIII, sino también reinventarlo, ofreciendo una corta aunque variada selección de su ambiciosa obra policoral, aún inédita, que nos muestra una faceta desconocida del músico pero que está a la altura de su ya celebrada producción camerística.

Natural de Tomelloso (Guadalajara), De la Puente adquirió su formación religiosa y artística en la Catedral de Toledo, un centro musical de referencia. Allí asumió tanto los fundamentos del estilo antiguo de la mano de los entonces maestros –Pedro de Ardanaz, Juan Bonet de Paredes y Miguel de Ambiola– como los del nuevo lenguaje italianizante que rápidamente se iba extendiendo procedente de la cercana corte madrileña. Del De la Puente hombre sólo conocemos lo que nos indican las Actas de Cabildo de Jaén. En 1716 se ordenó racionero y se le asignó una silla alta en el coro izquierdo de la catedral; vivía junto a su hermano Juan Francisco –también clérigo, como Juan Manuel– a escasos metros del templo, en la calle Pilarillos (actual Julio Ángel). Responsable y cumplidor, sobrio, sencillo y quizás hasta introvertido, De la Puente no gustaba de acompañar a los músicos en las salidas a parroquias y conventos, prefiriendo recluirse en la intimidad de su alcoba y dedicarse a la composición. Sus años en la capital del Santo Reino pasaron sin grandes conflictos entre exámenes a seises, cantores y ministriles, informes sobre el estado de la capilla, referencias al cobro de sus rentas en metálico o especie y permisos –cuatro meses al año– para la composición de villancicos.

Este perfil un tanto plano en lo personal contrasta con su acusada personalidad artística, tal y como se transmite en los tres delicados volúmenes que reúnen parte de su obra compuesta hasta 1735, y que pertenecen a una serie integrada originalmente por al menos nueve. De la Puente copió dos de los tres tomos conservados y creemos que supervisó su confección y organización (como así parece indicarlo la foliación y los índices, autógrafos del compositor); su simple contemplación resulta emocionante y denota, a través de sus múltiples detalles, el cuidado, esmero y amor que ponía en su trabajo. Pese a sus desvelos y dedicación, la fama de De la Puente en su época –y a ello pudo contribuir él mismo– parece que no pasó de lo estrictamente local, como así lo atestiguan las escasas copias de su música fuera de Jaén. Recluido en una ciudad de provincias, De la Puente exponía al Cabildo en 1751 sus más de “cuarenta años que le ha servido con continua residencia”. Suponemos que a lo largo de su vida mantendría contactos con colegas del entorno andaluz o castellano, o con antiguos compañeros seises salidos de la catedral toledana, ya convertidos –como él– en maestros de capilla, lo que le permitiría seguir estan-

do al día de las novedades. Sin embargo, pensamos que fue precisamente su actividad en un centro periférico, alejado de los grandes focos, lo que le permitió forjar un estilo tan personal.

El núcleo fundamental de su producción conservada lo configuran los villancicos y cantatas sacras y, en mucha menor medida, profanas, que constituyen un repertorio fundamental para el estudio de la recepción de la cantata en la Península por sus novedades estilísticas y su temprana cronología en el ámbito catedralicio. Dentro de este corpus, ocupa un lugar singular su obra policoral, en la que siguiendo unos patrones técnicos bien establecidos, contrapone diversos coros o grupos de músicos –cada uno con una combinación distinta de voces e instrumentos–, que se alternan y responden unos a otros de forma antifonal hasta reunirse en puntos culminantes. Estos momentos de masa coral y bloques sonoros *a tutti* se intensifican a través del uso de progresiones y de efectos de eco y contraeco, tan de gusto español, y se combinan con otras secciones de métrica, rítmica, tonalidad y plantilla contrastantes que adquieren forma de breves y aforísticos *recitados*, elegantes y melódicamente inspiradas *arias de capo* y *arietas*, lentos e imitativos *graves* o efectistas y triunfales *arrastres*, combinados con las tradicionales *coplas*, *estribillos* y *respuestas*. Esta multiplicidad y variedad de secciones, junto con una amplia gama de recursos retóricos y figuralismos que acentúan el sentido de determinadas palabras y toda una curiosa paleta de dinámicas y signos de expresión (*media voz*, *sentido*, *andado*, *sentado*, *quedo*, *amoroso*, *fúnebre temblado*, etc.), permiten expresar eficazmente los distintos afectos de unos textos que, al menos ocasionalmente, fueron compuestos por el propio De la Puente, como así lo acredita la reciente localización de un pliego con los textos cantados en la Navidad de 1750 compuestos por el maestro “así poesía como música”.

Lo más normal era que los distintos coros permaneciesen juntos en torno al facistol, aunque en determinadas ocasiones se separaban y se ubicaban a diferentes alturas en tribunas, púlpitos y tarimas de madera, lo que añadía un mayor efecto al juego de pregunta-respuesta al desplegar en el espacio los contrastes y tensiones de la música. El propio De la Puente parecía ser consciente de que esta distancia espacial planteaba problemas interpretativos; justo antes de escribir el “repartimiento de coros” de su *Miserere*, el compositor avanzó que “en estas obras de coros distantes se arriesga”, por lo que enfatizaba la necesidad de que cada uno llevara su propio acompañamiento, de forma que los cantores, aunque alejados físicamente, pudieran apoyarse y sentirse arropados por un bajo instrumental; en el presente concierto, estos requerimientos quedan subsanados con un desarrollado y colorido continuo integrado por violón, contrabajo, órgano/clave, arpa, bajón y tiorba. Así pues, la policoralidad adquiere una dimensión eminentemente espacial y arquitectónica, indisolublemente unida a la sonoridad natural de las catedrales (lo que confiere un carácter especial a la audición de hoy, totalmente “de iglesia”), pero también una dimensión simbólica como despliegue musical del poder y suntuosidad de una Iglesia Barroca que usaba del espacio, del sonido y de los afectos para mover a los fieles a la contemplación.

Una de las características más singulares de De la Puente es su tratamiento del bajón, insólito en la cantata europea de la época. En su calidad de instrumento grave entre los “de boca”, lo habitual en el ámbito hispano es que el bajón limite su papel a doblar o sostener el bajo vocal o a engrosar la variable instrumentación del acompañamiento. Sin embargo, en De la Puente adquiere un gran protagonismo melódico, tanto en diálogo con las voces como en pasajes a solo abiertamente virtuosísticos. Esta escritura tan idiomática y tan temprana quizá tenga su origen en la propia condición de nuestro autor como bajonero (extremo éste que no ha podido confirmarse en la documentación consultada) o, más probablemente, en la presencia de algún intérprete

excepcional de ese instrumento. De hecho, entre los diversos bajoneros activos en la capilla catedralicia giennense en tiempos de Juan Manuel de la Puente hubo dos que descollaron por su dominio técnico. El primero fue Luis Francisco López de Contreras, quien sirvió durante más de medio siglo y todo el periodo de De la Puente (1698-1752). Ya en 1703, con anterioridad a la llegada del nuevo maestro, el Cabildo dio un aumento de salario a López de Contreras en atención a su elevada competencia. En 1707 fue llamado a la Catedral de Sevilla, donde le hicieron una sustanciosa oferta de 1000 ducados y casa que rechazó “por el grande afecto” que tenía a Jaén; el Cabildo supo reconocer el gesto —e implícitamente la maestría del músico— y le concedió un aumento en 1707 y otro al año siguiente para dejar así bien atada a Jaén su “grande habilidad y suficiencia”. Las Actas de 1752 recuerdan una vez más “su especial habilidad” con ocasión de su jubilación, sin duda merecida. El otro bajonero de fuste fue Baltasar Colomo, miembro de una dinastía giennense de músicos activos en las catedrales de Cádiz y Jaén. En 1732, Juan Manuel de la Puente calificó a Colomo de “sujeto de especial genio y destreza”; no en vano, acabó relevando al mismo De la Puente como maestro de seises y compositor de villancicos cuando los achaques le impidieron el correcto desempeño de sus funciones.

OÍD, INFELICES MORADORES (1731)

Toda serie de villancicos comenzaba con uno especialmente elaborado, llamado de calenda. *Oíd, infelices moradores*, a once voces en cuatro coros, fue el villancico de calenda compuesto para la fiesta de la Purísima Concepción de diciembre de 1731. Estamos, quizá, ante la obra con mayor calado teológico de las que hoy escucharemos siendo, al mismo tiempo, radicalmente original en el aspecto dramático-narrativo. La temática del texto se inscribe en una amplia tradición dentro de la literatura villanciquera: con la imagen de un escenario bélico de fondo, un arrogante Luzbel que se cree triunfante toma la palabra, pero un eco divino —que se presenta de forma policoral, con toda su fuerza de expresión— logrará vencerle, repitiendo insistentemente el mensaje de redención que conlleva el misterio de la Inmaculada Concepción.

La *Introducción* se inicia con los tiples de los coros 2 y 3 a dúo cantando sobre un bajón que hace de pedal, a la manera del bordón de la gaita, y que tendrá momentos de gran virtuosismo en la pieza. Anuncian de manera solemne y marcial la entrada del diablo, representado por el tenor solista, que se alegra de los pesares de la Humanidad, condenada por el pecado original cometido por Adán, y se regocija de su hazaña al lograr engañarlo. Tras él, todas las voces, cual coro de un ejército diabólico, desean la muerte y el sacrificio de los cristianos. A continuación, en un *Amoroso* a seis voces con violines, los católicos se lamentan por su pesar y su condena. La música, con un *ostinato* rítmico formado por corchea con puntillo, semicorchea y corchea en bailable compás de 6/8, transmite eficazmente el sentimiento de pesadez y desánimo de los hombres, quienes gimen y lloran “al infelice son de la cadena”.

Cuando la victoria del Mal parece inevitable, se vislumbra un atisbo de esperanza para el Mundo; y De la Puente lo expresa de una manera efectiva y sutil en un *Recitativo* protagonizado por el diablo en el que recuerda que los hombres son sus prisioneros debido a la caída de Adán; pero a cada frase que dice, un suave y expresivo eco, realizado por el tenor del segundo coro, repite las últimas sílabas de cada palabra final, como ovillejo o combinación métrica, transformando el mensaje del demonio en un concepto nuevo y reconfortante. Así, las cuatro malévolas expresiones “alguna”, “grave”, “desgracia” y “severa”, se convierten en “una”, “ave”, “gracia” y “era”. Esta frase, a modo de mantra o fórmula mágica, aparece transversalmente en el texto del siguiente movimiento, un *Responsión* en ecos, interpretado a seis voces por los coros 2 y 3; la paloma blan-

ca, símbolo de la Inmaculada Concepción, viene a salvar del pecado original a los hombres. Después de esto, como si los creyentes, pletóricos, hubieran percibido una señal salvadora, el *tutti* canta un *Arrastre* de carácter triunfal, con un característico movimiento agitado y convulso de los violines, repitiendo todos juntos el mensaje de salvación que trajo el eco.

Sigue una *Arieta*, interpretada por los tiples de los coros 2 y 3 y glosada a *tutti*, donde se insta al diablo a que huya al abismo, porque sus días de gloria han acabado gracias al remedio de la Inmaculada Concepción. Satán, viéndose derrotado por esta Verdad, entona afligido las palabras “¡ay, qué rigor! ¡ay, qué pesar!” sobre una melodía descendente acompañada por el continuo, un *topoi* narrativo asociado desde los inicios de la ópera al lamento, y con la que De la Puente consigue un fuerte dramatismo. Finalmente, un *Grave* a seis voces nos confirma que el rumbo malévolos de Luzbel –representado retóricamente con un ritmo punteado sobre la palabra “belicoso”– se ha vuelto contra sí mismo; y la obra acaba exactamente igual que comenzó, con una sección coral, pero con sutiles variantes textuales a favor del Cristianismo. El dúo de tiples en forma de pregón muestra que el ejército del diablo se ha transformado ya en el de la Virgen María: “Oíd, ya felices moradores de la tierra [...] que una niña valiente hoy avasalla al príncipe cruel de las tinieblas”, un triunfo que se traduce en la brillante tonalidad de *Re Mayor* con la que concluye el villancico.

EN ESTE CONVITE SACRO (1718)

En este convite sacro, para 10 voces en tres coros con violines y acompañamiento, fue escrito para la fiesta del Santísimo Sacramento de 1718. Aunque es la pieza más breve de las incluidas en el concierto es, probablemente, la que mejor representa el estilo compositivo de De la Puente. A caballo entre modernidad y tradición, por un lado busca encuadrarse dentro de las formas y modos musicales italianos con la utilización de recitados y arias (con la novedad de hacerlo no para una voz en solitario, sino en pareja), pero, por otro, no ignora en ningún momento los referentes hispanos, en forma de ritmos, armonías y apoyaturas de fuerte sabor tradicional.

La *Introducción* es un *Grave* en el que el coro 1 de solistas (un tiple y un tenor), invitan a los presentes al “convite sacro” que se celebra ese día. El coro 2 –compuesto de tiple, alto, tenor y bajo, al igual que el coro 3– contesta con el mismo motivo en voz *queda* como eco lejano, seguido de los violines. Este modelo de ecos en bloque se repetirá varias veces hasta que los solistas, rompiendo con la homofonía anterior, cantan un breve pasaje fugado que terminará llevándonos otra vez a la estática calma del principio con las palabras “convite sacro”. Pero De la Puente, experimentando con el máximo contraste, echa a andar de improviso a los violines en el siguiente movimiento (“Venid, venid mortales”), con un ritmo rápido e incansable de corcheas –casi mecánico–, que dura lo justo para presentar a los solistas; se trata de una sección que, con un enérgico empuje de las cuerdas, nos transporta a través de diversas progresiones ascendentes (algunas ciertamente imprevisibles) a un frenético *tutti* final que invita de nuevo a los mortales a disfrutar de los favores del misterio del Sacramento.

Después de este soberbio despliegue policoral, la serenidad se impone en el *Recitativo a dúo* cantado por los solistas. Se prepara así la dulce entrada de los violines, que introducen el tema principal del *Aria a dúo*, en la que De la Puente demuestra su dominio en la escritura contrapuntística, jugando hábilmente con apoyaturas, retardos, disonancias y suaves modulaciones que convierten a este aria en un pasaje delicioso; en el texto, los solistas se lamentan de no tener el “corazón de David” para poder adorar el Cuerpo de Cristo con mayor fuerza. La sección final, a cargo

del coro segundo, explicita con finalidad pedagógica –de ahí la textura homofónica utilizada– la bondad de Dios, quien “siendo león poderoso se ofrece cordero”. A continuación, entran inesperadamente las diez voces de los tres coros en la responsión final repitiendo con la orquesta el texto “venid, venid mortales”; la obra finaliza en un rotundo tono de *la menor*.

A LA COMPETENCIA, CIELOS (1715)

A *la competencia, cielos* a 10 voces en tres coros es la pieza más temprana del programa, compuesta en 1715 por un joven De la Puente poco después de llegar a Jaén; es un villancico dedicado a la Asunción de la Virgen, advocación de la Catedral jienense y, por tanto, una de las fiestas grandes del templo. El coro primero, de solistas, está compuesto de nuevo por un tiple y un tenor; mientras que los otros dos presentan la plantilla vocal típica del Barroco hispano (dos triples, alto y tenor para el coro 2; tiple, alto, tenor y bajo para el 3). La orquesta la forman un violín, un bajón y un acompañamiento general. Comienza esta obra con un extenso *Estribillo* compuesto por una serie de movimientos melódicos basados en el arpeggio de tónica y dominante a modo de pregunta-respuesta entre el bajón y el violín, otra vez con un tono marcial; esto pronto desemboca en la entrada del tiple, que llama a la Humanidad a competir por alabar a María, que sube a los cielos en cuerpo y alma. La elevación de la Virgen es representada por una progresión armónica ascendente que retrasa hasta el límite la cadencia en la tónica y que llega finalmente sobre las palabras “a coronarse reina”, cuyo aire mayestático se representa por medio del ritmo de corchea con puntillo y semicorchea. Resuelta la tensión de la progresión, hacen su aparición de forma solemne los tres coros que, en bloques homofónicos, parecen de verdad competir escalonadamente por cantar el texto, repartándose el protagonismo de las entradas, mientras violín y bajón equilibran el estatismo de las voces con una persecución entrelazada de escalas ascendentes y descendentes, en un entorno armónico fuertemente modulante entre la tonalidad mayor y menor. Esta dinámica contrastante, que caracteriza gran parte de la sección, se rompe por dos breves solos del coro I, realizados primero por el tenor y luego por el tiple, acompañados contrapuntísticamente por el violín y el bajón, respectivamente.

Siguiendo la estructura tradicional del villancico hispano, el estribillo es seguido por cuatro *Coplas* a solo, cuya originalidad radica en el papel concedido a los instrumentos que, de modo alterno, acompañan a los cantantes del coro I con una melodía de gran virtuosismo. El bajón toca, junto al acompañamiento general, con el tiple en las coplas 1 y 3, mientras el violín lo hace en solitario con el tenor en las 2 y 4; lo curioso en las coplas de tenor y violín es que De la Puente desnuda la textura al prescindir del bajo, lo que confirma una vez más el interés del autor por explorar sonoridades poco frecuentes en la música española de su tiempo. Tras cada una de las coplas, un *Responsión* a cuatro voces con instrumentos glosa el texto cantado por los solistas, celebrando la coronación de la Virgen y alabando los beneficios que su Asunción conlleva a los cristianos. La selección del compás de proporción menor (3/2) para esta sección, tan típico del siglo XVII, nos muestra a un De la Puente que fusiona eficazmente elementos de la tradición con aires de modernidad, introduciendo además como acompañamiento obligado el violín, documentado tempranamente en la Catedral de Jaén (al menos desde 1708).

A DÓNDE, NIÑA HERMOSA (1734)

Juan Manuel de la Puente compuso el villancico a 10 voces en tres coros *A dónde, niña hermosa* para la fiesta de la Inmaculada Concepción de 1734; a pesar de compartir dedicación y ser de datación cercana a *Oíd, infelices moradores* (1731), poco o nada tiene que ver con aquél, ni musical ni conceptualmente. En esta ocasión, es la propia Virgen María la que protagoniza la obra,

representada por el tiple del coro 3 en el papel de una inocente niña –para reforzar la idea de su pureza–, mientras el resto de las voces encarnan a la Humanidad, que le recuerda constantemente el objetivo de su misión: el triunfo sobre la serpiente, símbolo del pecado original. La plantilla se compone de tiple, alto y tenor para los coros 1 y 2 y tiple (solista), alto, tenor y bajo para el tercero; como acompañamiento instrumental, dos violines con pasajes de cierta elaboración y continuo. La *Introducción* se inicia con un dúo de los tiples de primer y segundo coro, preguntándole a la Virgen-niña, con extremada dulzura y sensibilidad musical, por su destino y advirtiéndole de las dificultades con las que se va a encontrar. Acabada la octavilla inicial, el resto de las voces suplican a la niña que abandone su camino, repitiendo “aguarda”, “espera”, “detente”, tres palabras que vertebrarán el texto de las intervenciones a *tutti* en buena parte de la obra; a la vez, los violines ejecutan un tema melódico de gran belleza, de ritmo sincopado y ligero, que destaca sobre la textura flotante producida por los distintos ecos de las diez voces. En medio de este pirotécnico movimiento, los coros 1 y 2 rompen la inercia y cantan a solas con el acompañamiento, explicándole a la Virgen que, al verla tan inocente y perfecta, temen que se desgracie en su periplo; acabado esto los violines retoman el tema principal con el resto de la plantilla.

Contrastando con este frenético pasaje, sigue un suave lamento *Despacio* para solistas (tiple del coro 3 acompañado por los violines en *staccato*), probablemente uno de los momentos más inspirados y expresivos de la obra conocida de este maestro. La niña se queja de la inquietud que le producen las advertencias ya que, al ser pura, desconoce los peligros que la acechan; a esto responden los altos y tenores de los coros 1 y 2 diciéndole que le espera “un dragón terrible, una sierpe fiera, un áspid engañoso y una culpa fea” que pueden incluso matarla. Pero la Virgen no se amedrenta; de nuevo retoma fuerzas y, en la siguiente sección (“Ni el riesgo me acobarda”), se produce un cambio de carácter: la valerosa niña inicia un diálogo musical de gran efectividad donde contrastan su bravo arrojo con el temor de los hombres, acabando con la misma melodía desarrollada por los violines anteriormente; de esta forma, De la Puente unifica y redondea de forma sublime la introducción del villancico, que por sí sola revela que estamos ante un compositor de la mejor escuela.

Sigue un *Vivo*, donde los tiples de los coros 1 y 2 se maravillan al ver que la niña se enfrenta sin dificultad a la serpiente y se preguntan, junto con las demás voces, quién es esa cría prodigiosa, pidiendo saberlo de su propia boca. Es interesante destacar que, mientras en el resto de la obra el autor usa un estilo musical de carácter internacional –ligado a las modas italianas que arrasan en la Europa del momento–, en este fragmento De la Puente suena profundamente hispano, con ritmo ternario y un obsesivo movimiento armónico de tónica y dominante, similar al del fandango, que recuerda a los sones populares que se introducían en la música escénica española de la época. En un *Recitativo* simple, la niña confirma su concepción inmaculada y su poder divino para ganar a la serpiente, idea que desarrolla en las siguientes tres coplas breves; después de cada una, los tres coros cantan un *Responsión* celebrando el misterio que han presenciado y bendiciendo su pureza.

MISERERE MEI, DEUS (1726)

Dentro del repertorio policoral de De la Puente, resulta singular por diversos motivos su *Miserere mei, Deus*, un ambicioso salmo a dieciocho partes en siete coros fechado en 1726, y de una riqueza sonora impresionante. Esta obra se inscribe dentro de una moda barroca que consistió en la composición de ampulosos *Misereres* para un gran número de efectivos vocales e instrumentales, en consonancia con la importancia de la festividad en la que se interpretaba: el

Triduo Sacro de Semana Santa. Lo sorprendente del *Miserere* de Juan Manuel de la Puente no es sólo su elevado número de coros, sino también la separación espacial y la ubicación exacta de cada grupo en distintos lugares del presbiterio, crucero y coro, deliberadamente señalados por el compositor antes de la partitura (precisamos la composición de cada coro al lado).

S y arpa	<u>1.º Coro - pulpito del Evangelio - Acomp. General Arpa</u>	<u>2.º Coro. Pulpito del Epist.</u>	S
SAT y clave	<u>3.º Coro. tribuna del organo grande: Clav. timbalo</u>	<u>4.º Coro. tribuna del organo chico: Clav. timbalo</u>	SAT y clave
SAT y arpa	<u>5.º Coro. En el Altar mayor: Arpa</u>	<u>6.º Coro de Violines. En el coro: Violon</u>	violines y violón
SATB	<u>7.º Coro. del capilla. En el coro: El Mismo coro en donde se ha a- al lado del Evangelio</u>		

Desconocemos si De la Puente compuso esta obra por algún motivo en particular o si, por el contrario, se creó para ser interpretada en el marco de la liturgia. Sí sabemos que precisamente en abril de 1726 (justo el tiempo de Semana Santa en el que se interpretaban los *Misereres*) comenzó la construcción del coro actual a cargo de José Gallego y Oviedo. ¿Pudo existir una relación directa entre esta singular y experimental obra musical y el derribo del antiguo coro, en el que De la Puente había estado trabajando desde su llegada en 1711? Serían plausibles varias interpretaciones que irían desde que el *Miserere* fuera un último homenaje al coro de inminente desaparición, hasta que se desplazara la capilla de música al crucero por la simple razón de encontrarse parte del coro ya en obras. En todo caso, el coro de 1726 era muy diferente al de hoy: ocupaba la mitad de espacio, la altura de las tribunas era menor —llegaría aproximadamente al arranque de la crestería de la sillería— y el órgano de tribuna era el de fray Jaime Begoños, de menores dimensiones que el actual. Todos estos cambios, unido a la incertidumbre de no saber si el *Miserere* llegó a interpretarse en el crucero mismo (no es una zona diseñada arquitectónicamente para la música y presenta unas dificultades sonoras fáciles de comprobar), nos ha llevado a proponer una recreación adaptada que —creemos— no traiciona el espíritu del compositor; pero facilita notablemente su interpretación a los músicos y su audición al público: se sigue fielmente la disposición recomendada por el compositor; pero se traslada su ubicación desde el crucero al interior mismo del coro, entorno de mayor bondad acústica.

A simple vista, la partitura denota que el espacio pensado para la interpretación del *Miserere* marcó definitivamente el estilo en que fue escrito; la distancia entre los cantantes y la alta reverberación de la cúpula impuso un estilo homofónico, sin grandes hazañas armónicas que dificultaran la escucha entre músicos, emborronaran el resultado sonoro e hicieran ininteligibles los textos. El salmo está integrado por veinte versos, en los que De la Puente hace del contraste de masas corales un recurso estructural que articula la obra a tres niveles. En primer lugar, por su tratamiento rigurosamente *alternatim*, oponiendo los versos impares (cantados polifónicamente por una gran capilla vocal-instrumental), con los versos pares (interpretados en un sencillo canto llano por el coro de clérigos). Segundo, por el contraste existente dentro de los propios números polifónicos, donde los números a *tutti* (versos 1, 3, 5, 13 y 19) explotan los efectos de conjunto, la densidad textural y el tratamiento antifonal de las masas sonoras, mientras que en los números camerísticos para solistas (versos 9 y 15), dúo (verso 11) y trío (versos 7 y 17), De la Puente da rienda suelta a su inagotable vena melódica, tanto en la parte vocal como instrumental. Por último, y dentro de cada verso, la ley del contraste y la imitación entre coros y melodías

vocales e instrumentales se impone, haciendo que la obra rezume barroquismo y teatralidad por los cuatro costados. El tratamiento de los violines y su gusto por la progresión recuerda en algunos momentos a la música veneciana contemporánea y, en concreto, el lenguaje de Antonio Vivaldi, particularmente al inicio del verso 5 ("Tibi soli", acompañado de la llamativa indicación de expresión *fúnebre temblado*). Este *Miserere* refleja magistralmente la capacidad de expresión de los distintos afectos sugeridos en cada verso (desde lo sereno y compungido hasta lo brillante y triunfal). Es particularmente reseñable la búsqueda del efectismo con la contraposición de bloques sonoros y su repetición en forma de cascada, con ecos y contraecos, lo que genera un efecto atmosférico de carácter envolvente: es el "estéreo" del siglo XVIII.

Tras estudiar y quedar fascinado por la música de De la Puente, el musicólogo y sacerdote Nemesio Otaño escribió una carta al Cabildo de Jaén en 1940 en la que confesaba su admiración y señalaba que sería "una gloria para la Iglesia de Jaén revivir la memoria del maestro [De] La Puente y colocarla en el alto pedestal que se merece". A principios de la década de 1990, el prestigioso conjunto Al Ayre Español (que acababa de grabar un CD monográfico dedicado al maestro con transcripciones de Pedro Jiménez Cavallé, primero y único hasta la fecha) desafortunadamente no pudo presentar en primicia mundial las obras de De la Puente en la Catedral de Jaén y tuvo que hacerlo en el Paraninfo del Conservatorio de Música. Hoy tenemos la certeza de que, con este hermoso reencuentro, el lugar de Juan Manuel de la Puente en la que fue su casa durante casi medio siglo queda asegurado para siempre.

(La interpretación de estas obras ha sido posible gracias a un intenso y enriquecedor trabajo de selección, transcripción y edición crítica desarrollado durante el último año a partir de las fuentes originales de la Catedral de Jaén, que no hubiese sido posible sin el auxilio de Francisco Juan Martínez Rojas, deán catedralicio y archivero diocesano, a quien expresamos nuestro más sincero agradecimiento).

T E X T O S

Oíd, infelices moradores (1731)

[Coro 1: T solista / Coro 2: SAT / Coro 3: SAT / Coro 4: SATB]

[Introducción] (C1 y todos)

Oíd, infelices moradores de la tierra,
arma, arma, guerra, guerra,
oíd, el pavoroso estruendo que fulmina
el príncipe cruel de las tinieblas,
arma, arma, arma, guerra, guerra,
(C1 y todos) mueran los hijos de Adán,
mueran todos, mueran,
pues cómplices de aquel primer delito,
esclavos míos por la culpa quedan,
arma, arma, guerra, guerra.

Amoroso 'piano todo' (C2 y C3)

(S de C2 y C3) Tímidos prisioneros,
mísera descendencia,
gemid vuestra desgracia,
llorad vuestra tragedia

al infelice son de la cadena,
gemid, llorad,
(C2 y C3) ¡ay, ay, qué dolor!,
¡ay, qué fatiga, qué dura pena!
¿quién se podrá librar, quién, de tal violencia?

[Responsión] (todos)

(C1) Que bien me suenan los llantos,
los clamores, los suspiros y las guerras,
de lo que mi furor experimenta,
(todos) mueran los hijos de Adán, mueran,
arma, arma, arma, guerra, guerra.

Recitado (C1 y T de C2 en eco)

De mi furor,
que criatura alguna,
al duro peso

de la culpa grave,
dejó en Adán de ser
por su desgracia,
despojo infiel
con muerte más severa,
mas, qué voz es aquella
que en la esfera así responde
al paso que me altera.

[*Respensión*] (C2 y C3 en ecos)
Una, ave, gracia, era.

Recitado (C1)
Aquí de mi furor
y sana fiera,
pues como no murió
en la lid primera.

[*Respensión*] (C1, C2 y C3 en ecos)
(C2 y C3) Porque como a ninguna,
quien pudo, quiso y sabe,
llenándola de gracia,
hizo que exenta fuera,
(C1) o pese a mi fortuna,
que aquesta voz suave,
aumenta mi desgracia,
haciendo que yo muera.

Arrastre (C2, C3 y C4)
Repita alegre el eco,
en una y otra esfera,
pues antes de los siglos,
y antes que tierra hubiera,
una, ave, gracia, era.

Arieta (todos)
(S de C2 y todos)
1ª. Huye al abismo dragón infernal,
pues esta hermosa
ave dichosa,
tu duro lazo
llegó a quebrantar,
y a tu pesar
siempre a sus plantas
vencido has de estar,
huye al abismo, dragón infernal
(C1) ¡ay, qué rigor! ¡ay qué penar!

(S de C3 y todos)
2ª. Teme sus iras serpiente fatal,
que por su medio vendrá el remedio,
a los que gimen la culpa de Adán,
y por tu mal del infeliz cautiverio saldrán,
teme sus iras serpiente fatal
(C1) ¡ay, qué rigor! ¡ay qué penar!

Grave a 6 (C2 y C3)
Pues para que respiren,
los tristes hijos de Eva,
el rumbo belicoso,
contra Luzbel se vuelva.

[*Coro*] (todos)
Oíd ya, felices moradores de la tierra,
arma, arma, arma, guerra, guerra,
oíd, que una niña valiente
hoy avasalla al príncipe cruel de las tinieblas,
arma, arma, arma, guerra, guerra,
muera el dragón infernal, muera,
arma, arma, arma, guerra, guerra.

En este convite sacro (1718)

[Coro 1: S y T solistas / Coro 2: SATB / Coro 3: SATB]

Introducción. Grave (C1 y C2 en eco)
En este convite sacro,
que ostenta el Amor supremo,
en donde se ofrece al hombre,
disfrazado en pan del cielo,
porque defendido con este alimento
del mundo no tema los míseros riesgos,
convite sacro, Amor supremo,
ofrece al hombre, en pan del cielo.

[*Coro*] (solos de C1 y todos)
(T de C1) Venid, venid mortales,
cantad, cantad lo excelso,
de tan divino amante,
con armonioso acento,
(S de C1) volad, volad querubenes,
llegad, llegad con celo,
a celebrar lo fino,
de tan amante dueño.
(todos) venid, venid mortales...

Recitado a dúo (C1)

(T) Franqueado, supremo rey del cielo,
el maná que se oculta en ése,
repartid su dulzura,
en quien la busca
amante con ternura,
(S y T) para que tan divinos accidentes,
hallen salud dichosa los vivientes.

Aria a dúo (C1)

Oh, quién pudiera tener,
oh, quién lograra alcanzar;
el corazón de David
para saberle adorar;
pues tal dicha, tal portento,

a la esfera, al mundo, al cielo,
absortos hace quedar:

[Coro] (C2)

Repitan las glorias,
de aquel Dios que siendo,
león poderoso
se ofrece cordero,
y en dulce armonía,
suaves acentos,
admiren sus glorias,
publique su afecto.

[Coro] (todos)

Venid, venid mortales...

A la competencia, cielos (1715)

[Coro 1: S y T solistas / Coro 2: SSAT / Coro 3: SATB]

Estrillo (solos de C1 y todos)

(S de C1) A la competencia,
cielos, hombres,
pues hoy María sube,
pisando las esferas,
de luces adornada,
a coronarse reina,
(todos) a la competencia,
del cielo es el aplauso,
el culto es de la tierra,
con voces, con himnos,
con métricas cadencias,
(T de C1) los cielos con sus voces,
explican que su esfera,
les toca celebrarla,
y en dulce unión
lo aclaman por su reina.
(todos) a la competencia,
del cielo es el aplauso,
el culto es de la tierra,
(S de C1) los hombres con afectos,
humildemente alegan,
que siendo madre suya,
les toca publicar sus excelencias,
(todos) a la competencia,
del cielo es el aplauso,
el culto es de la tierra,
con voces, con himnos,
con métricas cadencias.

Copla 1 (S de C1)

Hoy como aurora divina,

María al cielo se eleva,
y como ciprés frondoso
hasta Sión su hermoso vuelo llega.

Responsión 1 (C2)

Y de tres laureles
hermosa diadema,
sus sienes sagradas
en premio se llevan.

Copla 2 (T de C1)

Hoy como el sol escogida,
sube a la mansión etérea,
y como el cedro fragante
en el Líbano muestra su grandeza.

Responsión 2 (C2)

Y al ver cuanto logra
el cielo y la tierra,
en salvas, acordes,
sus glorias celebren.

Copla 3 (S de C1)

Hoy como la luna hermosa,
exaltada se venera,
y como varita de humo
de fragantes aromas
su olor muestra.

Responsión 3 (C2)

Hermosa y fragante
su gloria se muestra,

blasón de los cielos,
honor de la tierra.

Copla 4 (T de C1)

Hoy como escuadrón triunfante,
su honor ostenta,
y como paloma en Cadés

hasta los cielos su hermosura llega.

Responsión 4 (C2)

Goza como humana,
nobles excelencias,
teniendo su origen
de la omnipotencia.

A dónde, niña hermosa (1734)

[Coro 1: SAT / Coro 2: SAT / Coro 3: SATB]

Introducción (S de C1 y S de C2)

A dónde, niña hermosa,
a dónde, niña bella,
por ese infiel camino,
por esa triste senda,
caminas tan veloz,
alegre y sola,
sin recelar los riesgos
que hay en ella.

[Coro] (todos)

Aguarda, espera, detente,
mira que vas perdida,
mira que te despeñas,
mira, detente, aguarda, espera,
pues eres tan graciosa,
pues eres tan perfecta,
que es lástima que tú
como nosotros,
experimentes hoy la misma pena,
no pases, no, no, no, no pases,
no llegues, no, no, no, no pases,
detente, aguarda, espera,
que es el caer decreto,
y el precipicio deuda.

Despacio (solos varios)

(S de C3)

Qué riesgo, qué susto,
qué mal, qué tragedia,
es esa que aviva,
que sienten, que alternan,
de vuestros clamores,
las tristes cadencias,
que como la ignoro,
no puedo temerla,
qué riesgo, qué susto,
qué mal, qué tragedia,
(T de C2) es un dragón terrible,

(A de C1) es una sierpe fiera,
(A de C2) un áspid engañoso,
(T de C1) y es una culpa fea,
(A y T de C1 y C2)
que en ese estrecho
paso de la vida,
da a todos muerte
con violencia.

[Coro] (solo de S de C3 y todos en eco)

Ni el riesgo me acobarda, aguarda,
ni la culpa me altera, espera,
ni esa infeliz serpiente, detente,
podrá hacerme caer en la carrera,
detente, aguarda, espera,
que el brazo omnipotente, detente,
me anima y me resguarda, aguarda,
para que yo ligera, espera,
burlando su furor en él no muera,
detente, aguarda, espera,
no, no, no, no pases, no
no habrá quien me detenga,
no pases, no, no, no,
mira que vas perdida,
mira que te despeñas,
mira, detente, aguarda, espera.

Vivo (solos de S de C1 y S de C2 y todos)

(S de C1) Mas ay, qué prodigio,
(S de C1) qué dicha tan nueva,
(dúo) que pasa la niña,
con tal ligereza,
que al fuerte dragón,
que la acecha por siglos,
en solo un instante
burlado le deja,
(todos) quién eres, fiel zagala,
quién eres, niña bella,
sepamos de tu boca,

tus grandezas,
 pues son tan extraños,
 pues son tan excelsas,
 que sólo tú de ti
 podrás saberlas,
 quién eres, fiel zagala,
 quién eres, niña bella.
Recitado (S de C3)
 De la boca de Dios,
 hija sagrada,
 de su respiración
 sois producida,
 cuyo aliento de vida,
 me formó a toda costa
 inmaculada,
 para que triunfe,
 como mujer fuerte,
 del dragón de la culpa,
 y de la muerte,
 quedando por trofeo
 a mi belleza,
 abatida a mis pies,
 su infiel cabeza.

Copla 1 (S de C3)
 Antes que principio
 los siglos tuvieran,

la ventura mía
 estaba dispuesta.

[Responsión] (todos)
 Bendíganle los cielos,
 bendíganle la tierra,
 y todos hoy bendigan
 tu pureza.

Copla 2 (S de C3)
 Porque el que a los orbes
 dio el ser y la vida
 me hizo compañía
 como sola era.

[Responsión] (todos)
 Bendíganle los cielos...

Copla 3 (S de C3)
 Y si me concibió,
 tan pura y perfecta,
 para ser morada,
 del que me preservara.

[Responsión] (todos)
 Bendíganle los cielos...

Miserere mei, Deus (1726)

[Coro 1: S + ac. general de arpa / Coro 2: S + ac / Coro 3: SAT + clave / Coro 4: SAT + clave / Coro 5: SAT + arpa / Coro 6: coro de violines y violón / Coro 7: SATB ('coro de capilla') / El maestro de capilla en medio "adonde los vea a todos"]

Verso 1 (todos)
 Miserere mei, Deus:
 secundum magnam misericordiam tuam.
Ten piedad de mí, oh Dios:
por tu gran bondad.

Verso 2 (canto llano)
 Et secundum multitudinem miserationum tuarum:
 dele iniquitatem meam.
De acuerdo con la multitud de tus piedades:
elimina todas mis ofensas.

Verso 3 'de ecos' (C3, C4 -eco- y C5 -en contraeco-)
 Amplius lava me ab iniquitate mea:
 et a peccato meo munda me.
Lávame más de mi maldad:

y límpiame de mi pecado.

Verso 4 (canto llano)
 Quoniam iniquitatem meam ego cognosco:
 et peccatum meum contra me est semper.
Porque yo reconozco mis faltas:
y mi pecado está siempre delante de mí.

Verso 5 'fúnebre temblado' (C1, C2 y C6 (1ª vez) / todos (2ª vez)
 Tibi soli peccavi, et malum coram te feci:
 ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas
 cum judicaris.
Contra ti solo he pecado, y he hecho lo malo
delante de tus ojos:
que seas reconocido justo en tu palabra, y claro

cuando sea juzgado.

Verso 6 (canto llano)

Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum:
et in peccatis concepit me mater mea.

*He aquí, yo nací en iniquidad:
y en el pecado de mi madre fui concebido.*

Verso 7 'de ecos' (S de C3, S de C1 –eco– y S de C5 –contraeco–)

Ecce enim veritatem dilexisti:
incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.
*Pero he aquí, que requieres la verdad en lo íntimo:
y me haces entender la sabiduría secretamente.*

Verso 8 (canto llano)

Asperges me hysopo, et mundabor:
lavabis me, et super nivem de albabor:
*Tú purifícame con hisopo, y seré limpio:
Tú lávame y quedará más blanco que la nieve.*

Verso 9 'solo con bajón' (T de C3 y bajón solista
("si lo hubiere muy bueno, y si no, con violón o T de C4 a dúo"))

Auditui meo dabis gaudium et laetitiam:
et exsultabunt ossa humiliata.
*Tú me haces oír hablar de gozo y alegría:
como los huesos que han abatido mi regocijo.*

Verso 10 (canto llano)

Averte faciem tuam a peccatis meis:
et omnes iniquitates meas dele.
*No vuelvas tu rostro hacia mis pecados:
y saca todas mis maldades.*

Verso 11 'a dúo' (S de C1 y S de C2)

Cor mundum crea in me, Deus:
et spiritum rectum innova in visceribus meis.
*Hazme de un corazón limpio, oh Dios:
y renueva un espíritu recto dentro de mí.*

Verso 12 (canto llano)

Ne proicias me a facie tua:
et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.
*No me alejes de tu presencia:
y no tomes tu Espíritu Santo de mí.*

Verso 13 (todos)

Redde mihi laetitiam salutaris tui:
et spiritu principali confirma me.

*O dame la alegría de tu ayuda nuevamente:
y afirmame con tu espíritu libre.*

Verso 14 (canto llano)

Docebo iniquos vias tuas:
et impii ad te convertentur:
*Entonces voy a enseñar tus caminos a los malos:
y los pecadores se convertirán a ti.*

Verso 15 'solo con violín' (S de C1 con violín)
Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis
meae:
et exsultabit lingua mea justitiam tuam.
*Librame del pecado sanguíneo, oh Dios, Tú que
eres el Dios de mi bienestar:
y cantará mi lengua tu justicia.*

Verso 16 (canto llano)

Domine, labia mea aperies:
et os meum annuntiabit laudem tuam.
*Tú me abrirás los labios, oh Señor:
y mi boca mostrará tu alabanza.*

Verso 17 'de ecos' (T de C3, T de C4 –eco– y T de C5 –contraeco–)

Quoniam si voluisses sacrificium,
dedissem utique:
holocaustis non delectaberis.
*Por ti no deseas un sacrificio, que yo lo daré:
pero Tú no deleitas en los holocaustos.*

Verso 18 (canto llano)

Sacrificium Deo spiritus contribulatus:
cor contritum, et humiliatum, Deus, non despicies.
*El sacrificio de Dios es un espíritu quebrantado:
un corazón contrito y roto, oh Dios, no lo desprecies.*

Verso 19 (todos)

Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua
Sion:
ut aedificentur muri Ierusalem.
*Que seas favorable y benigno para con Sion:
Tú construiste los muros de Jerusalén.*

Verso 20 (canto llano)

Tunc acceptabis sacrificium justitiae, oblationes,
et holocausta:
tunc imponent super altare tuum vitulos.
*Entonces te agradarán los sacrificios de justicia,
con los holocaustos y oblaiones:
entonces se ofrecen becerros sobre tu altar.*

I N T É R P R E T E S

María Espada, soprano. Nacida en Mérida (Badajoz), ha estudiado canto con Mariana You Chi y con Alfredo Kraus, entre otros. Ha cantado con directores como Mariss Jansons, Frühbeck de Burgos, Jesús López Cobos, Carlos Kalmar, Antoni Ros-Marbá, Aldo Ceccato, Juanjo Mena, Howard Griffiths, Josep Pons, Víctor Pablo Pérez, Salvador Mas, Diego Fasolis, Andrea Marcon, Fabio Biondi, Giovanni Antonini, Tamás Vásáry, Frans Brüggen, Christophe Coin, Adrian Leaper, etc. Ha actuado con orquestas y grupos como Royal Concertgebouw Orchestra, Netherlands Radio Chamber Philharmonic, Orquesta Nacional de España, Orquesta Sinfónica de Euskadi, Orquesta Sinfónica de Bilbao, Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña (OBC), Orquesta de RTVE, Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta de la Radio Húngara, Orquesta Sinfónica de Galicia, Il Giardino Armonico, Venice Baroque Orchestra, Orchestra of the 18th century, I Barocchisti, L'Orfeo Barockorchester, Orquesta Barroca de Sevilla, Al Ayre Español, La Risonanza, Zefiro, Forma Antiqua, Ricercar Consort, Orquesta Barroca de Helsinki, entre otros. Se ha presentado en salas como Philharmonie de Berlín, Konzerthaus de Viena, Théâtre des Champs Élysées de París, Teatro Real de Madrid, Concertgebouw de Amsterdam, Palais des Beaux Arts de Bruselas, Auditorio Nacional de Madrid, Santa Cecilia de Roma, Vredenburg de Utrecht, Teatro del Liceo de Barcelona, Palau de la Música Catalana de Barcelona, L'Auditori de Barcelona, Maestranza de Sevilla, Teatro de la Zarzuela de Madrid, Kursaal de San Sebastián, Auditorio de Zaragoza, Euskalduna de Bilbao, Auditorio de Galicia, Baluarte de Pamplona, Auditorio Príncipe Felipe de Oviedo, etc. Ha grabado para los sellos Harmonia Mundi, Naxos, Challenge Prometeo y Glossa, entre otros.

Marta Infante, mezzosoprano. Nace en Lleida, ciudad donde comienza sus estudios de piano, viola y canto, completando su formación superior de canto en la Universidad de Ostrava (Chequia). Hasta la fecha ha realizado actuaciones en Chequia, Alemania, Francia, Noruega, Italia, Polonia, Grecia, Japón, y las principales ciudades de Oriente medio y Sudamérica, así como en diferentes festivales y auditorios de España donde ha cantado con la Orquesta Sinfónica de Galicia, Sinfónica de Madrid, Sinfónica Región de Murcia, Filarmónica de Málaga, Orquesta Sinfónica Nacional del Salvador, Orquesta de la Comunidad de Madrid y Orquesta Nacional de España. Ha trabajado con directores como Jordi Casas, Arturo Tamayo, Francisco Rodilla, M. Ángel Gómez Martínez, Germán Cáceres, Aldo Ceccato, León Botstein y José Ramón Encinar, entre otros. Junto al pianista Jorge Robaina realiza una importante labor en el mundo del *lied*, ofreciendo recitales en la Fundación Juan March de Madrid, el Teatro Calderón de Valladolid, Caixaforum y en el Palau de la Música Catalana de Barcelona. En este campo, obtiene un premio en el Concurso "Primer Palau" por su interpretación de Mahler y Dvôrak. Ha cantado también en el Teatro Principal de Santiago de Compostela y en el Teatro de la Maestranza de Sevilla junto al pianista Rubén Fernández-Aguirre. En el ámbito de la música antigua colabora habitualmente con formaciones como La Caravaggia, El Concierto Español, Academia 1750, Hippocampus, Los Músicos de su Alteza, Capella de Ministrers, La Capilla Real de Madrid, Vespres d'Arnadí, Anthonello (Japón), Amsterdam Baroque Company, The Czech Ensemble Baroque y Collegium 1704 (Chequia), trabajando con los más prestigiosos directores de música antigua como son Vaclav Luks, Federico María Sardelli, Ottavio Dantone, Richard Egarr, Rinaldo Alessandrini y Paul Goodwin. Ha grabado para la Radio Checa, Mezzo, Catalunya Música, RNE

y las discográficas Alpha, Glosa, CDM y Enchiriadis, entre otros. Su amplia discografía abarca desde discos de música medieval y renacentista hasta los de música barroca, entre los que destacan las cantatas para alto de Telemann, *Amor aumenta el valor* e *Iphigenia en Tracia* de Nebra, *Tonos al arpa* junto al arpista Manuel Vilas, *Cantate Contarini*, cantatas del seicento italiano, y *Juditha Triumphans* de Vivaldi con la Academia 1750 bajo la dirección de Ottavio Dantone.

Jesús García Aréjula, barítono. Ingeniero Industrial por la Universidad de Navarra, compaginó sus estudios de ingeniería con los musicales en el Conservatorio Superior de San Sebastián, su ciudad natal. Sus comienzos como cantante tuvieron lugar en el Orfeón Donostiarra, entidad en la que ingresó en 1979 siguiendo una larga tradición familiar y a la que sigue perteneciendo. Colabora habitualmente con otros grupos especializados como la Capilla Peñaflorida, Conductus Ensemble, Los Músicos de Su Alteza, Forma Antiqua, La Grande Chapelle, Al Ayre Español, La Tempestad e Hippocampus. Ha intervenido como solista en diversos festivales, como los de Canarias, Granada, Festival de Música Antigua de Zenarruza, Quincena Musical de San Sebastián, Festival de Santander, Festival de Perelada, Ciclo de la Universidad Autónoma de Madrid, Ciclo de los Siglos de Oro en Madrid y Salamanca, Festival de Dax y Festival de Fontevraud, ambos en Francia. Destaca su dedicación a la música de oratorio, con especial énfasis en la música barroca. En su repertorio figuran los *Requiem* de Brahms, Fauré, Mozart y Duruflé, *Oratorios de Navidad* de Saint-Saens, Bach y Graun, *Cantatas para bajo* de Bach, *The Crucifixión* de Stainer, *Pasión según S. Marcos* de R. Keiser, *Mesías* de Händel, *Pasión según San Juan*, *San Marcos* y *Misa en si menor* de Bach, entre otras obras. En septiembre de 2008 actuó en Viena con la Orquesta Sinfónica de Viena en la Sala Dorada de la Musikverein con un programa de ópera y zarzuela. Ha interpretado el rol de Eneas de la ópera de Purcell *Dido y Eneas* en la Quincena Musical Donostiarra de 2009 con el grupo especializado Conductus Ensemble. Ese mismo año actuó bajo la dirección de Ottavio Dantone y la Accademia Bizantina en un programa dedicado a Händel. En 2010 actuó en Bruselas con el Ensemble Oculum y con la Academy of Ancient Music interpretando el papel de Jesús en la *Pasión según San Mateo* de J. S. Bach. Este año 2011 ha interpretado la *Petite Missa Solemnis* de Rossini en el Teatro Arriaga, de nuevo el *Requiem* de Fauré y también ha participado en el Festival "Laus Polyphoniae" que se celebra en Amberes, interpretando la Misa *Paradisi Portas*, de Cardoso. Ha participado como solista en varias grabaciones con los sellos NB, Naxos, ArsIs, Lauda, K617 y RTVE.

Enrico Onofri, director. Nacido en Rávena, Enrico Onofri comienza su carrera con una invitación de Jordi Savall para convertirse en concertino de La Capella Reial. Pronto comenzó a trabajar con grupos como Concentus Musicus Wien, Ensemble Mosaiques y Concerto Italiano. Desde 1987 es concertino y solista de Il Giardino Armonico. Su carrera como director comenzó en 2002 como consecuencia de sus éxitos en la crítica, recibiendo invitaciones de orquestas y festivales de toda Europa y de Japón. Desde 2005 es principal director de Divino Sospiro (orquesta barroca en residencia en el Centro Cultural de Belem en Lisboa). Ha fundado el grupo Imaginarium para la interpretación del repertorio barroco italiano para violín. Enrico Onofri ha actuado en las salas de concierto más famosas del mundo –Musikverein y Konzerthaus de Viena, Mozarteum de Salzburgo, Philharmonie y Ópera Unter den Linden de Berlín, Alte Oper de Frankfurt, Concertgebouw de Amsterdam, Teatro San Carlo de Nápoles, Carnegie Hall y Lincoln Center de Nueva York, Wigmore Hall y Barbican Hall de Londres, Tonhalle de Zurich, Théâtre des Champs Elysées y Théâtre du Chatelet de París, Auditorio Nacional de Madrid, Oji Hall de Tokio, Osaka Symphony Hall, Colon de Buenos Aires, etc. y con

artistas como Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, Christophe Coin, Cecilia Bartoli, Katia & Marielle Labèque y un largo etcétera. Ha grabado un gran número de CDs para importantes discográficas (Teldec, Decca, Astrée, Winter&Winter, Opus 111, Virgin, Zig Zag Territoires, Nichion, etc.), muchos de los cuales han sido galardonados con prestigiosos premios internacionales —Grammophone Award, Grand Prix des Discophiles, Echo-Deutsche Schallplattenpreis, Premio Caecilia, Premio Fondazione Cini of Venice, La Nouvelle Academie du Disque y numerosos *Diapason d'Or*, *Choc de la Musique*, *10 de Répertoire*—. Muchos de sus conciertos han sido retransmitidos por emisoras europeas, americanas, asiáticas y australianas. Desde 2000, Enrico Onofri es profesor de violín barroco y de interpretación de música barroca en el Conservatorio Bellini de Palermo y ha sido invitado, tanto en Italia como en el resto de Europa, para ofrecer clases magistrales.

Coro “Juan Manuel de la Puente”. Dirigido por Lluís Vilamajó, está formado por cantantes profesionales, en su mayoría andaluces, especializados en la interpretación histórica. Ha sido creado especialmente para la producción del Proyecto Atalaya 2011, *La música policoral de Juan Manuel de la Puente*. El coro cuenta con el patrocinio de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Orquesta Barroca de Sevilla. La Orquesta Barroca de Sevilla, creada en 1995 por Barry Sargent y Ventura Rico, se sitúa, incuestionablemente, en el primer nivel de las agrupaciones españolas que se dedican a la interpretación de la música antigua con criterios historicistas. Entre los directores que se han puesto a su frente, algunos de talla mítica, podemos destacar: Gustav Leonhardt, Sigiswald Kuijken, Christophe Coin, Jordi Savall, Christophe Rousset, Rinaldo Alessandrini, Monica Huggett, Harry Christophers, Pierre Cao, Eduardo López Banzo, Andreas Spering, Diego Fasolis, Juanjo Mena, Josep Pons, Hiro Kurosaki, Pablo Valetti, Manfredo Kraemer, Alfredo Bernardini y Enrico Onofri, entre otros. Desde 2001, Pedro Gandía Martín desempeña la labor de Director Artístico de la OBS. La Orquesta Barroca de Sevilla, además de la intensa actividad que desarrolla en Sevilla y Andalucía, se presenta en importantes festivales y escenarios españoles y europeos (Alemania, Francia, Italia, Suiza) como el Teatro de la Maestranza (Sevilla), Sala Gaveau de París, Festival Mozart de A Coruña, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Semana de Música Religiosa de Cuenca, Festival de Música Antigua de Barcelona, Festival de Música Antigua de Sevilla, Muestra de Música Antigua de Aracena, Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, Festival Internacional de Santander, Ciclo de la Fundación Kursaal en San Sebastian, Festivales de Vezelay, La Chaise-Dieu y Pontoise (Francia), Ciclo de Conciertos de Cámara de la Accademia Bizantina en Rávena (Italia), Kulturwald de Deggendorf (Alemania), Festival de Pascua de Lugano (Suiza). Tras haber grabado para sellos discográficos como Lindoro, Almaviva y Harmonia Mundi, la Orquesta Barroca de Sevilla ha creado el suyo propio (OBS-PROMETEO). Las primeras referencias de este nuevo sello son *Arde el furor intrépido*, con obras de Juan Francés de Iribarren y Jayme Torrens, *Salve Regina* con obras de Domenico Scarlatti y Charles Avison, *Pardiobre!* con obras de Juan Francés de Iribarren, *Sinfonías* de Carles Baguer y otra con obras de Pedro Rabassa. Sus próximas ediciones contendrán obras de Franz Joseph Haydn y Juan Manuel de la Puente. La OBS ha sido galardonada con el Premio “Manuel de Falla” que concede la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el “Premio Sevillanos en la Onda” de la emisora sevillana de Onda Cero, recibiendo recientemente el Premio Nacional de la Música 2011 que otorga el Ministerio de Cultura en la modalidad de Interpretación. La OBS es una agrupación que cuenta con el apoyo y la colaboración del Ministerio de Cultura, de la Junta de Andalucía, del Ayuntamiento de Sevilla, de la Universidad de Sevilla y de la Fundación “José Manuel Lara”.

DOMINGO 27

13.00 H.

baeza

Paraninfo de la Antigua Universidad

LABERYNTOS INGENIOSOS

Sones de palacio y danças de rasgueado

PRIMERA PARTE

Gaspar Sanz (1640-1710)*

Marionas por la B

Santiago de Murcia (1673-1739)**

Los ymposibles - Zarambeques

Cumbées

Gaspar Sanz*

*Pavana al ayre español, y con cinco
partidas con mucha novedad*

Xácara

*Passeos por el cuarto tono, y una giga al
vuelo por el mismo punto*

Tarantella, improvisación

SEGUNDA PARTE

Francisco Guerau (1659-1722)***

Passacalle

Mari Zápalos

Gaspar Sanz*

*Xácara, diez y seis diferencias y algunas
dellas con estilo de Campanelas*

Zarabanda española, improvisación

Paradetas, improvisación

P
R
O
G
R
A
M
A

Fuentes:

(*) Gaspar Sanz, *Instrucción de música para la guitarra española* (1697)

(**) Santiago de Murcia, *Códice Saldívar* (México)

(***) Francisco Guerau, *Poema harmónico* (1694)

C O M P O N E N T E S

Xavier Díaz-Latorre, guitarra de cinco órdenes de Julio Castaños

Pedro Estevan, percusión

Sones de palacio

Xavier Díaz-Latorre

Los tres libros reunidos en *Instrucción de música para la guitarra española* (1697) son la única obra musical de relevancia que conocemos de Gaspar Sanz y es todavía hoy el método para guitarra de cinco órdenes más importante de la Península Ibérica. Contiene obras originales para guitarra, variaciones, patrones armónicos y rítmicos, ejercicios de acompañamiento y también un importante prólogo del autor, donde expone sus inquietudes pedagógicas, puntos de vista, apuntes de su biografía, así como consejos que van desde diferentes actitudes a tener en consideración como músico, consejos técnicos y recomendaciones sobre el mantenimiento del instrumento. Ya en su época, los libros de Sanz se reimprimieron en numerosas ocasiones, hecho indicador de la popularidad de que gozó su obra. Sanz publicó el primer libro de la *Instrucción de música para la guitarra española* en Zaragoza en 1674, el segundo en 1675 y el tercero entre 1675 y 1697, año en que se editaron los tres libros juntos. Gaspar Sanz murió probablemente alrededor de 1710.

La popularidad de *Instrucción de música para la guitarra española*, el grueso de la obra de Sanz y, por tanto, su aportación al mundo de la guitarra, no se limita al repertorio de melodías conocidas. En primer lugar, el primer libro contiene el inevitable alfabeto italiano, presente en todos los libros para guitarra de la época, consistente en la asociación de una letra o símbolo a un acorde, o más en concreto, a una posición que, una vez configurada sobre el mástil de la guitarra, forma un acorde determinado. Este sistema permite al músico aficionado interpretar tablaturas simples sin necesidad de saber leer música, guiándose sólo por las posiciones del citado alfabeto.

“...de esta suerte puedes hazer en un son tantas diferencias, como saltos por las casillas de doze letras, que son tantos, que no los podrás contar sin mucha Aritmética”. A continuación encontramos dos *laberyntos ingeniosos* que, como su nombre nos indica, consisten en un ingenioso sistema de combinaciones entre acordes en sus diferentes inversiones. Mediante un sistema de casillas y columnas, el autor da la posibilidad de relacionar entre ellas todos los acordes, de manera que todas las combinatorias, por lo que a posiciones y registro en las diversas tonalidades se refiere, están contempladas. El primer laberinto contiene acordes tríadas mayores y menores. El segundo, en cambio, se centra en las *falsas* (disonancias) y puntos más extraños y difíciles del instrumento.

“...[otros tratados] no trahen bastantes reglas, pues a lo sumo enseñan a que tañan aquellas piezas tuyas, pero ninguno da regla para que se componga, y adelante sin tener siempre el maestro al lado”. Seguidamente encontramos dos láminas dedicadas a las danzas de rasgueado locales y extranjeras donde la información es mínima: una tablatura simple donde figuran los acordes en alfabeto italiano y un breve y sencillo patrón rítmico, así como su ejecución con la mano derecha (rasgueo). Estas pequeñas obras o, más bien bosquejos, nos acercan al mundo de la improvisación y dejan a la fantasía la composición del tema y sus variaciones. Sanz nos invita a estudiar estos esquemas y a crear una nueva composición sirviéndonos de la estructura sugerida.

"Quiero enseñarte a componer diferencias...". Es el caso de obras como la *tarantella*, pieza que hemos reconstruido a partir del esquema rítmico-armónico sugerido por Sanz y que todavía encuentran hoy sus ecos en la música napolitana tradicional. También en las *paradetas* hemos seguido un procedimiento similar: Disponemos aquí, no obstante, de más información sobre esta danza, ya que Sanz incluye una variación punteada en el segundo libro. Curiosamente la estructura armónica no coincide exactamente a la indicada en el primer libro y hemos llevado a cabo una adaptación libre de la variación del segundo libro a la versión armónica primera. Por último, la *zarabanda* también ha estado elaborada libremente, aprovechando esta vez un ejemplo de estribillo y copla en puntedado que Sanz escribe también en el segundo libro, y que ha dado pie a algunas estrofas más. Durante las danzas de rasgueado, todavía escucharemos breves incisos de improvisaciones añadidas que complementan la estructura, en muchos casos esquemática, que Sanz propone. Tal es el caso de piezas como la *Mariona por la B*, *Xácaras* o el *Paseo por el cuarto tono*.

Completan el programa, obras de Santiago de Murcia y de Francisco Guerau. El primero, al estilo de Sanz, nos propone variaciones de danzas que en ese momento aún eran muy novedosas en la Península Ibérica como los zarambeques o las cumbées, probablemente influencia de las nuevas danzas que llegaron de vuelta del Nuevo Mundo. Francisco Guerau, en cambio, tiene su interés en la calidad y novedad de sus diferencias y en que, aún usando temas populares como Mari Zápalos, consigue darle a su música el estatus de sones de palacio por su sobriedad y su elocuencia.

I N T É R P R E T E S

Xavier Díaz Latorre, guitarra de cinco órdenes. Nace en Barcelona en 1968. Cursa los estudios superiores de guitarra con Oscar Ghiglia en la Musikhochschule de Basilea, donde se diploma en 1993. Posteriormente, su interés por la música antigua lo conduce al estudio del laúd de la mano de Hopkinson Smith en la Schola Cantorum Basiliensis. Ha realizado diversos cursos de dirección de coro, así como un posgrado en dirección de orquesta. Ha sido galardonado con varios premios internacionales de interpretación en España y Francia. Participa habitualmente en los festivales internacionales más importantes de Europa, EE.UU., Sudamérica y Asia. Forma parte desde 1997 de prestigiosos grupos de cámara y orquestas como Hespèrion XXI, la Capella Reial de Catalunya y Le Concert de Nations, dirigidos por Jordi Savall. Es miembro fundador de la Terza Prattica, grupo de cámara interesado en el estudio y la interpretación de la música italiana de los siglos XVII y XVIII y fundador y director de Laberyntos Ingeniosos, grupo vocal instrumental dedicado a la interpretación de la música española del Siglo de Oro. Desde 1995 lleva a cabo una intensa actividad dentro del mundo de la ópera barroca. Destaca, entre otras, su participación en importantes producciones como *Semele* (G. F. Haendel) en la Staatsoper de Berlín con la Akademie für Alte Musik, Berlín, dirigida por René Jacobs, *Orfeo* (C. Monteverdi) en el Teatro Goldoni de Florencia, en el Teatro de la Monnaie de Bruselas, en el Covent Garden de Londres, en el Teatro de Aix-en-Provence, en el Teatro de les Champs Élysées de París, en el B.A.M. de Nueva York, con Concerto Vocale dirigido por René Jacobs, en el Teatro Real de Madrid y en el Liceo de Barcelona con Le Concert des Nations dirigido por Jordi Savall, *Solimano* (A. Hasse) en la Staatsoper de Berlín y en la Ópera de Dresde con

Concerto Köln dirigido por René Jacobs, *La Serva Padrona* (G. B. Pergolesi) en la Deutches Philharmonie de Berlín y en el Castillo de Ludwigsburg con el Balthasar-Neumann Ensemble, dirigido por Thomas Hengelbrock y *Dal male il bene* (Marazzoli, Abbadini) en el Landestheater de Innsbruck con Concerto Vocale dirigido por Attilio Cremonesi, entre otras. Ha sido también invitado por importantes formaciones de cámara y orquestas como la Orquesta Nacional de España o Al Ayre Español. En 2007 vinculó su trayectoria discográfica al sello francés Zigzag-Territoires (distribuido por Harmonia Mundi en España), con el que ya ha editado tres álbumes dedicados a compositores españoles con el grupo del que es director y fundador, Laberyntos Ingeniosos: *Danças de rasgueado y sones de palacio*, dedicado a Gaspar Sanz, *Goyesca, seguidillas boleras*, dedicado a Fernando Sor y *...entre el cielo y el infierno...*, dedicado a José Marín y Francisco Guerau. La crítica internacional ha elogiado estos proyectos en numerosas ocasiones. Ha participado en más de veinte grabaciones para el sello discográfico Alia Vox (dir. Jordi Savall), Deutsche Harmonia Mundi, así como para numerosas cadenas de TV y radio europeas, asiáticas y americanas. Ha sido invitado a impartir cursos en diversas ciudades españolas, italianas, alemanas y suizas así como en Corea del Sur y Estados Unidos. Es Profesor Titular de instrumentos históricos de cuerda pulsada, bajo continuo y música de cámara en la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC).

Pedro Estevan, percusión. Nacido en Sax (Alicante) en 1951, vivió en Alcoy hasta 1970 en que se trasladó a Madrid, donde cursó los estudios de percusión en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, especializándose en música contemporánea y siendo miembro fundador del Grupo de Percusión de Madrid. Amplió estudios con Sylvio Gualda, con el maestro senegalés Doudou Ndiaye Rose y con Glen Vélez. Convencido músico "free lance", ha formado parte de diversos grupos de jazz, ha trabajado como músico de "sesión-estudio" y ha creado Orquesta de las Nubes –junto con María Villa y Suso Sáiz–, Rara fonía y Pan-ku *percusión*. En la actualidad trabaja habitualmente con Hespèrion XXI, Le Concert des Nations, Rara fonía, Metamorphosis y Grupo Círculo. Ha colaborado con la Orquesta de RTVE, con la Orquesta Gulbenkian, con la Orquesta Nacional de España, con el Grupo Koan, el L.I.M., el grupo de música fonética Glotis, la Orquesta of the 18th Century, la Orquesta Sinfónica de Madrid, Les Sakeboutiers de Toulouse, The Paul Winter Consort, Camerata Iberia, AnLeuT Música, La Romanesca, Accentus, Sinfonye, Ensemble Baroque de Limoges, The Harp Consort, Ensemble Kapsberger, Al Ayre Español, Orphénica Lyra y Orquesta Barroca de Sevilla. Como solista ha dado conciertos con la Orquesta de Cámara Nacional de España y con la Orquesta Reina Sofía. Ha participado en el Festival Milano-Poesia, en 4th Biennial Festival of Music de Brisbane, Nafarroako-Jaialdia y en numerosos ciclos de música actual con programas exclusivamente de percusión. Asimismo, ha dado conciertos utilizando las "esculturas sonoras" de los hermanos Baschet. Ha intervenido en diversos montajes teatrales de Lluís Pasqual y de Nuria Espert. Ha compuesto la música para *Alesio* de I. García May y para *La Gran Sultana* de Cervantes, con dirección de Adolfo Marsillach. Ha sido director musical en el montaje de *Le Chevalier d'Olmedo* de Lope de Vega, dirigido por Lluís Pasqual para L'Odeon-Theatre de L'Europe. Ha grabado para radios y televisiones en España, Francia, Reino Unido, Noruega, EE.UU., Canadá y Australia y participado en más de cien discos destacando sus trabajos propios: *Nocturnos y Alevosías* y *El Aroma del Tiempo*. Colaboró en el disco de The Paul Winter Consort que obtuvo el premio GRAMMY en 1993.

SÁBADO 3

13.30 H.

baeza

Paraninfo de la Antigua Universidad

FAHMI ALQHAI, viola da gamba

Improvising through the Spirit of Gambo

Gaspar Sanz (1640-1710)
Mari Zápalos y Canarios

Tobias Hume (ca. 1569-1645)
Captain Hume Pavin
Captain Hume Galliard

Marin Marais (1656-1728)
Le Badinage
L'Arabesque
Les voix humaines
La Guitarre

Anonymous / Fahmi Alqhai
Variations upon "El cant dels ocells"

Variations on a Joe Satriani Theme
Fahmi Alqhai

Jimi Hendrix (1942-1970)
Purple Haze

Concepción, revisión y arreglos:
Fahmi Alqhai

C O M P O N E N T E
Fahmi Alqhai, viola da gamba

P
R
O
G
R
A
M
A

The Spirit of Gambo

Fahmi Alghai

Desde su mismísimo nacimiento en la España del Renacimiento, la viola da gamba (aquí llamada entonces vihuela de arco) fue un instrumento perfecto para la improvisación. Su carácter de híbrido de instrumento acórdico y melódico le dio una capacidad sin igual para que los solistas dieran rienda suelta a su imaginación, yendo desde la libre inspiración al glorificar obras de otros autores. Es así que los primeros tratados dedicados a nuestro instrumento (el del italiano Ganassi, de 1543 y, sobre todo, el del toledano Ortiz, de 1553) son auténticas escuelas de improvisación, donde se enseñan detalladamente las fórmulas y prácticas en boga y se muestran ejemplos, llamados *recercadas*, como si fuesen anotaciones cogidas al vuelo de las actuaciones de los maestros.

Lejos de perderse, esa tradición improvisatoria se mantuvo ininterrumpida durante siglos, unas veces para ornamentar canciones, otras para repetir con infinitas variantes los *bassi ostinati* de las danzas de moda de la época, como los *canarios* del guitarrista aragonés Gaspar Sanz. En esa tradición de la música de danza barroca, ya reposada en su composición y refinada hasta la máxima estilización, se insertan las pavanas y gallardas del aventurero inglés Tobias Hume y las piezas características del gran Marais. Si todavía en tiempos de Mozart improvisar era hábito y necesidad del músico (siempre compositor y ejecutante en una sola persona), la separación de roles entre autor e intérprete producida en época romántica arrojó a la improvisación al desván de los recuerdos, apartada a reductos marginales de la música culta (donde resistían, por cierto, los organistas). Siempre se mantuvo viva, sin embargo, en la música popular; y más tarde estilos como el jazz y la música contemporánea volvieron a permitir al músico expresarse sin verse constreñido en el papel escrito por otro: la viola da gamba nos dará de nuevo la oportunidad de escuchar ejemplos de la forma más natural de hacer música.



I N T É R P R E T E

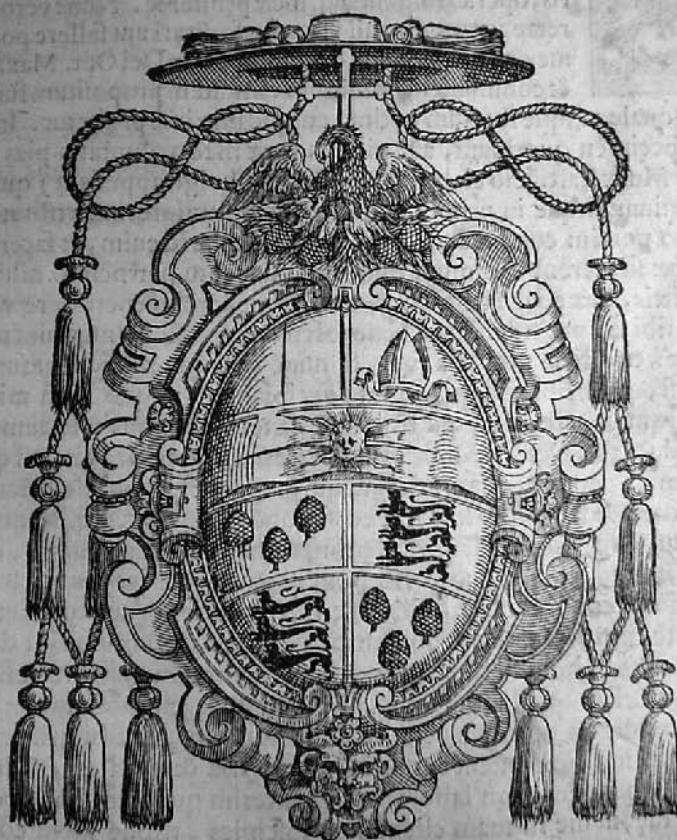
Fahmi Alqhai, viola da gamba. Fahmi Alqhai es considerado como uno de los jóvenes interpretes de viola da gamba y de música antigua más prestigiosos y brillantes de su generación. Nace en Sevilla en 1976. De padre sirio y madre palestina, pasa sus primeros once años de vida en Siria donde comienza su formación musical a muy temprana edad. Más tarde, en España, estudia de manera autodidacta hasta ingresar en 1994 en el Conservatorio Superior de Sevilla “Manuel Castillo” para estudiar viola da gamba con Ventura Rico. Continúa su formación en prestigiosas escuelas, como Schola Cantorum Basiliensis (Basilea) y Conservatorio della Svizzera Italiana (Lugano), guiado por los maestros Paolo Pandolfo y Vittorio Ghielmi, respectivamente. Paralelamente a su estudios musicales obtiene la Licenciatura de Odontología por la Universidad de Sevilla. Ya en 1998 comienza su carrera de solista, especializándose en el repertorio alemán para la viola da gamba; sus versiones de las sonatas de viola da gamba y clave obligado de Johann Sebastian Bach han tenido en todas sus actuaciones una inmejorable crítica tanto por el público como por la crítica especializada. En 2004 realiza, junto a Alberto Martínez Molina, la grabación de dichas sonatas para el sello Arsis. Es cofundador, junto a la soprano Mariví Blasco, y director del grupo Accademia del Piacere, especializado en la interpretación del repertorio musical del Seicento italiano. Es fundador junto a su hermano Rami Alqhai del sello discográfico Alqhai & Alqhai, que ha producido el disco *Le Lacrime di Eros* –primer CD de Accademia– *Les Violes du ciel et de l'enfer* dedicado a la música de Marin Marais y Antoine Forqueray, y que acaba de lanzar el tercer CD del grupo, *Amori di Marte*. A pesar de su juventud es requerido por las formaciones camerísticas más importantes del panorama nacional e internacional de música antigua. Su vertiginosa carrera como concertista le ha llevado a colaborar con: Hespèrion XXI (Jordi Savall), Il Suonar Parlante (Vittorio Ghielmi), Orphénica Lyra (José Miguel Moreno), Al Ayre Español (Eduardo López Banzo) y More Hispano (miembro fundador con Vicente Parrilla), entre otras muchas, con quien ofrece regularmente conciertos en toda Europa, Japón, EE.UU. y Latinoamérica. En calidad de solista ha actuado con orquestas de la talla de Ensemble Vocal de Lausanne (Michael Corboz), Sinfónica de Galicia (Franz Brüggen), Orquesta Barroca de Sevilla y Al Ayre Español. Ha realizado numerosas grabaciones para sellos discográficos (Alia Vox, Glossa, Winter&Winter, Tactus, Arsis, Enchiriadis, etc.), televisiones y radios en todo el mundo. Además de la música antigua ha colaborado como solista en espectáculos de flamenco en la Bienal de Flamenco de Sevilla y también realiza incursiones en el campo de la música contemporánea y el jazz. Desde 2009 es director artístico del Festival de Música Antigua de Sevilla (FEMÁS).

THOMÆ. LVDOVICI DE
VICTORIA. ABVLENSIS,
MOTECTA

QVE PARTIM. QVATERNIS.
PARTIM, QVINIS, ALIA, SENIS, ALIA,
Oſtonis Vocibus Conclauntur.

CAN

TVS



Venetijs Apud Filios Antonij Gardani.

1 5 7 2

A

Portada del primer libro de motetes de Tomás Luis de Victoria, publicado en Venecia en 1572 (Archivo Musical del Monasterio de Santa Ana de Ávila)

SÁBADO 3

20.30 H.

úbeda

Auditorio del Hospital de Santiago

CAPELLA DE MINISTRERS
CORO DE LA GENERALITAT VALENCIANA
Carles Magraner, director

Tomás Luis de Victoria: Canticum Nativitatis Domini

Tomás Luis de Victoria (1548-1611)

I

Motete *Ave Maria* (4vv), atribuido
Motete *O Regem caeli*, In Festo Natalis Domini (4vv)
Motete *Congratulamini mihi*, De Beata Virgine (6vv)
Antífona *Alma redemptoris mater* (8vv)

II

Motete *Quam pulchri sunt*, In Conceptione Beatae Mariae (4vv)
Motete *Magi viderunt stellam*, In Epiphania Domini (4vv)
Motete *Ne timeas Maria*, In Annuntiatione Beatae Mariae (4vv)
Motete *Ecce Dominus veniet*, In Adventu Domini (5vv)
Motete *Quem vidistis, pastores?*, In festo Nativitatis Domini (6vv)

III

Motete *Hostis Herodes impie*, De Epiphania (4vv)
Motete *O magnum mysterium*, In Die Circumcisionis Domini (4vv)
Motete *Gaude Maria Virgo*, De Beata Virgine (5vv)
Motete *Ave Maria* (8vv)
Motete *Ave Maria* (4vv) (atribuido)

CONMEMORACIÓN DEL IV ANIVERSARIO
DEL FALLECIMIENTO DE TOMÁS LUIS DE VICTORIA (1611)



P
R
O
G
R
A
M
A

EN COPRODUCCIÓN CON EL
CENTRO NACIONAL DE DIFUSIÓN MUSICAL



EN COLABORACIÓN CON EL
INSTITUTO VALENCIANO DE LA MÚSICA



C O M P O N E N T E S

CORO DE LA GENERALITAT VALENCIANA

Susana Martínez, M^a José Cifré, Teresa Carbonell, sopranos
Pilar Aznar, Tania Malinova, Diana Muñoz, altos
Rafael Ferrando, Pedro Castro, Javier Aguilera, tenores
Juan Felipe Durá, Luis Gonzalo, Joan Valldecabres, bajos
Francesc Perales, director del coro

CAPELLA DE MINISTRERS

Elisa Franzetti y Pilar Esteban, sopranos
David Sagastume, alto
César Polo y Francisco Fernández Rueda, tenor
Jordi Ricart, bajo
David Antich, flautas
Núria Sanromà, cornetto
Elias Hernandis y David García, sacabuches
Katharina Bäuml, bajón
Ignasi Jordà, órgano

Carles Magraner, director musical

Recuperando la historia

Ignacio Deleyto Alcalá

Capella de Ministrers contribuye a la conmemoración del cuarto centenario del fallecimiento de Tomás Luis de Victoria con un programa que abarca música escrita para las liturgias de Adviento, Navidad y Epifanía y se centra en sus motetes; algunos tan conocidos como *O magnum mysterium* o *Quem vidistis, pastores?* además de otras piezas que han gozado de menor o ninguna difusión discográfica como el himno *Hostis Herodes impie*, que ha recibido con este grupo una de sus primeras grabaciones mundiales.

El programa se abre con el famoso y hoy casi unánimemente reconocido como apócrifo *Ave Maria* a 4 voces. Para la exégesis sobre su autoría hay que remontarse a una antología de música sacra del siglo XIX, llamada *Musica Divina*, a cargo del musicólogo Karl Proske, quien murió sin verla completada. Según parece, fue uno de sus discípulos quien atribuyó a Victoria la composición de esta pieza que Proske había dejado en un último volumen con varias otras obras sin indicación alguna sobre las fuentes. Pedrell la incluye en su edición completa de la obra de Victoria en un suplemento dedicado a obras atribuidas al compositor; pero no comentó nada sobre su autoría. La obra, de indudable belleza, no tiene el armazón polifónico propio del maestro abulense y en comparación con otras obras suyas es claramente inferior. Sin embargo, puede que haya sido (y todavía sea) parte esencial del repertorio de muchos coros y por ello participe de la memoria musical de varias generaciones de músicos y aficionados. Aquí la escuchamos en versión para coro con instrumentos.

A 8 voces es la antifona mariana *Alma redemptoris mater* para Adviento. De estilo italianizante, esta obra policoral se presta al sereno y calmo flujo polifónico, de ritmo firme, tan propio del abulense. Destacaremos el comienzo de la pieza y, más concretamente, la entrada del coro que responde a ese espíritu de exaltación mística y elevación asociados a Victoria. Aquí la escuchamos con solistas en el primer coro y para el segundo, coro e instrumentos. Siempre preocupado por resaltar el significado del texto, Victoria hace uso de dos acordes, previamente no utilizados en la pieza, en “*virgo prius*” para resaltar la virginidad de la Madre de Dios. El efecto es de gran belleza, así como el expresivo uso de los silencios. Otro buen ejemplo de policoralismo en el tránsito hacia el Barroco.

Quizás el motete de mayor repercusión –y más perdurable– de Victoria sea *O magnum mysterium* a 4 voces, publicado por primera vez en 1572, como la mayoría de los cuarenta y siete que compuso nuestro autor. La obra serviría como base para una posterior misa y aquí lo escuchamos para solistas con instrumentos. Se inicia a cargo de corneto, sacabuches, bajoncillo y órgano para luego dar entrada a los solistas con lo que podemos disfrutar; algo nada habitual, de una versión puramente instrumental de la pieza. Ser testigos de ambas recreaciones nos permite percibir mejor la perfección de líneas, su compacta robustez y el virtuosismo contrapuntístico; en definitiva, el inimitable entretejido polifónico de Tomás Luis de Victoria.

En *Ne timeas Maria*, otro de los motetes de la primera colección veneciana, Magraner nos pro-

pone un cambio total de escenario para asistir a una “versión de cámara”, delicadamente intimista, donde la evocadora, hipnótica e inquietante voz de contratenor es acompañada únicamente de órgano. Plasticidad musical, altas cotas de expresividad y quasi-sensualidad encontramos en *Quam pulchri sunt* a 4 voces con un bello texto extraído del *Cantar de los Cantares* y dedicado a la Virgen María; aquí escuchamos el motete en versión para solistas y órgano. Igual disposición –añadiendo al órgano un bajón y también dedicado a la Virgen– encontramos en el algo infrecuente *Congratulamini mihi*. Por su parte, *Ecce Dominus veniet* a 5 voces invita al recogimiento en esta versión para voces, órgano y bajón. La habitual atención que Victoria presta al texto –aquí la llegada de Dios sobre una nube blanca y una luz deslumbrante– se puede advertir sobre la palabra “lux”.

Asimismo, destacaremos el efecto cascada de las diferentes voces sobre “et choras Angelorum” en el conocido motete navideño *Quem vidistis, pastores?* a 6 voces, para coro con instrumentos, en dos partes, que rezuma jovialidad y alegría por el nacimiento del Niño Dios; Victoria contrasta los ritmos binario y ternario. Otra pequeña joya es el *Magi viderunt stellam* a 4 voces compuesto para la fiesta de Epifanía. Señalaremos la serie de repeticiones en la segunda parte del motete, en “*aurum, thus et myrrham*”, dibujando bellos pasajes en terceras paralelas, y con las que el compositor resalta las ofrendas que los Reyes Magos llevan al Niño Jesús. Y es que la proyección del texto a través de diferentes medios es una característica recurrente en las obras de Victoria.

Gaude Maria Virgo a 5 voces destaca por ser uno de los tres motetes que Victoria escribiera para voces agudas. Con un contrapunto florido en las voces graves, las agudas se persiguen en un canon *ad unisonum*. En esta versión se busca jugar con los diferentes espacios de una iglesia (partes delantera, trasera y laterales), conformando una atractiva arquitectura espacial sonora: soprano delante con respuesta del corneto detrás y dos coros de sopranos buscando el efecto de eco a izquierda y derecha del crucero de la iglesia.

O Regem caeli, también escrito para voces agudas, es un motete compuesto para el día de Navidad, que Victoria publicara en varias ocasiones tras su primera edición en 1589. Nos encontramos ante otra joya polifónica en dos partes, que requiere gran destreza vocal y control férreo de las voces sobre el ritmo y cuyo sentido último es el ensalzamiento del alma a través de una música sublime. La disposición vocal es de soprano I & II, alto y tenor I & II. Por su parte, *Hostis Herodes impie* a 4, escrito para la fiesta de Epifanía, contiene una parte en canto llano que después servirá para tenor en la polifonía, acompañada en esta versión por chirimía y dos sacabuches.

El conocido *Ave Maria* a 8 voces, para doble coro (SATB SATB) pone punto final a este recorrido por los motetes del polifonista castellano. De indudable autenticidad, a diferencia de su otro *Ave Maria*, y publicado en Venecia en 1572, Victoria llegó a reeditarlo hasta en ocho ocasiones, la última en 1600. Fastuosa obra escrita en estilo antifonal que alterna pasajes homofónicos con otros polifónicos en perfecto y constante diálogo entre ambos coros y en el que Victoria se preocupa por realzar los diversos planos sonoros. Esta obra ejemplifica cómo bajo una aparente simplicidad se esconde música conmovedoramente expresiva, donde los claroscuros sugeridos por los pentagramas cobran un sentido especial y dotan a la partitura de sentimiento y pasión. Siempre sorprendente resulta su comienzo con la etérea sonoridad de las primeras palabras que encuentran sustento armónico en las voces, creando un efecto hipnótico.

T E X T O S

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 María, llena de gracia,
el Señor está contigo,
bendita tú entre las mujeres
y bendito el fruto de tu vientre,
Jesucristo.
Santa María, madre de Dios
ruega por nosotros pecadores,
ahora y en la hora de nuestra muerte. Amén.*

O Regem caeli

O regem caeli, cui talia famulantur obsequia,
stabulo proponitur, qui continet mundum.
Jacet in praesepio, et in caelis regnat
Alleluia.
Natus est nobis hodie Salvator,
qui est Christus Dominus, in civitate David.
Jacet in praesepio et in caelis regnat. Alleluia.

*Oh Rey del cielo,
que con tal obediencia nos sirve,
nos da posada, conserva el mundo.
Yace en un pesebre, y reina en el cielo.
Aleluya.
Hoy ha nacido para nosotros, hoy el Salvador,
que es Cristo Señor, en la ciudad de David;
yace en un pesebre y reina en el cielo. Aleluya.*

Congratulamini mihi

Congratulamini mihi,
omnes qui diligitis Dominum:
quia, cum essem parvula, placui Altissimo:
Et de meis visceribus genui Deum
et hominem. Alleluia.

*Alegraos conmigo todos los que amáis al Señor:
Cuando era pequeña, complací al Altísimo,
y de mis entrañas nació Dios y el hombre.*

Alma redemptoris mater

Alma redemptoris mater
quae per via caeli porta manes
et stella maris,
succurre cadenti surgere qui curat populo.
Tu quae genuisti
natura mirante,
tuum sanctum Genitorem,
Virgo prius ac posterius,
Gabrielis ab ore
sumens illud Ave,
peccatorum miserere.

*Madre nutricia del Redentor
que eres la puerta accesible del cielo
y la estrella del mar,
socorre al pueblo que cae e intenta levantarse.
Tú que engendraste
con admiración de la naturaleza
a tu santo Creador,
siendo virgen antes y después,
cuando de la boca de Gabriel
escuchaste aquel "Ave",
apiádate de los pecadores.*

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.

*¡Qué hermosos son tus pies, hija del príncipe!
Tu cuello es como una torre de marfil.
Tus ojos, divinos, y los cabellos de tu cabeza,
como la púrpura regia.
¡Qué hermosa eres y qué encantadora,
amadísim! ¡Aleluya!*

Magi viderunt stellam

Magi viderunt stellam, qui dixerunt ad invicem: 'Hoc signum magni Regis est, eamus et inquiramus eum, et offeramus ei munera: aurum, thus et myrrham. Alleluia.

Los magos vieron una estrella y dijeron entre sí: "esta es señal de un gran rey. Vayamos y busquémoslo, y ofrezcámosle como regalos oro, incienso y mirra". Aleluya.

Ne timeas Maria

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

*No temas, María:
pues has hallado la gracia
a los ojos del Señor:
concebirás en tu seno
y darás a luz un hijo
y será llamado hijo del Altísimo.*

Ecce Dominus veniet

Ecce Dominus veniet
et omnes sancti ejus cum eo,
alleluia.
Et erit in die illa lux magna.
Alleluia.
Ecce apparebit Dominus
super nubem candidam,
et cum eo sanctorum millia.
Alleluia.
Et erit in die illa lux magna. Alleluia.

*He aquí que el Señor viene
y todos sus santos con él,
Aleluya.
Y ese día habrá una gran luz.
Aleluya.*

*He aquí que el Señor aparece
sobre una nube blanca,
y con sus miles de santos.*

*Y ese día habrá una gran luz.
Aleluya.*

Quem vidistis, pastores?

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

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

*¿A quién habéis visto, pastores? Decídnoslo, anunciádnoslo, ¿quién ha aparecido? Al nacido hemos visto y a unos coros de ángeles alabando a una al Señor. Aleluya.
Decid, ¿a quién habéis visto? y anunciadnos el nacimiento de Cristo. Al nacido hemos visto y a unos coros de ángeles alabando al Señor. Aleluya.*

Hostis Herodes impie

Hostis Herodes impie,
Christum venire quid times?
Non eripit mortalia,
Qui regna dat caelestia.

Ibant magi, quam viderant,
Stellam sequentes praevidiam:
Lumen requirunt lumine,
Deum fatentur munere.

Lavacra puri gurgitis
Caelestis Agnus attigit;
Peccata, quae non detulit,
Nos abluendo sustulit.

Novum genus potentiae,
Aquae rubescunt hydriae,
Vinumque iussa fundere
Mutavit unda originem.

Gloria tibi, Domine,
Qui apparuisti hodie,
Cum Patre et Sancto Spiritu

In sempiterna saecula. Amen.

*¿Y se conturba el impío Herodes
al saber que Cristo Rey se acerca?
No arrebatara reinos terrenales
quien reinos inmutables dona.*

*Los Magos orientales avistaron desde lejos
y siguieron a su estrella guía,
encaminándose a la Luz por la luz
y con sus dones confesaron su Dios.*

*Dentro de las aguas del Jordán sagrado
el cordero divino humilde estaba;
de modo que quien no conociera pecado
pudiera limpiar a Su pueblo de los suyos.*

*Y, ¡oh, qué milagro divino!
Cuando las aguas se enrojecieron en vino;
pronunció la palabra y brotó
en corrientes nunca por Natura dadas.*

*Gloria a ti, Jesús
por tu gozosa epifanía;
a quien, con el Padre, adoramos
y al Espíritu Santo por siempre. Amén.*

O magnum mysterium
O magnum mysterium,
et admirabile sacramentum,

ut animalia viderent
Dominus natum,
jacentem in praesepio.
O beata Virgo,
cuius viscera meruerunt portare
Dominum Iesum Christum.
Alleluia, alleluia.

*¡Oh gran misterio
y admirable sacramento,
que las criaturas vieran
al Señor nacido,
acostado en un pesebre!
O bienaventurada Virgen,
cuyas entrañas merecieron llevar
a Jesucristo, el Señor.
Aleluya, aleluya.*

Gaude Maria Virgo
Gaude Maria Virgo:
cunctas haereses
sola interemisti
in universo mundo.
Alleluia, alleluia.

*Alégrate Virgen María,
sólo tú has destruido
todas las herejías
del mundo entero.
Aleluya, aleluya.*

I N T É R P R E T E S

Carles Magraner, director. Nace en Almussafes (La Ribera Baixa, Valencia), donde inicia sus estudios musicales, que continúa después en el Conservatorio Profesional de Carcaixent y el Conservatorio Superior de Valencia, obteniendo los títulos de Profesor de Violonchelo y el Superior de Musicología. Muy pronto, se siente cautivado por la música antigua y se especializa en violonchelo barroco y viola da gamba, con estudios en Barcelona, Madrid y el Departament de Musique Ancienne del Conservatoire National de Région de Toulouse. Además, cursa varios seminarios sobre música medieval, renacentista y barroca impartidos por Miquel Querol y Francesc Bonastre entre otros, completando su formación en música ibérica de los siglos XI-XVIII. Obtiene el Premio a la Creatividad Musical de la Universidad de Valencia en los años 1988 y 1989 y del Ministerio de Cultura de Jóvenes Intérpretes. Ha desarrollado una gran actividad concertística como solista y en diversas agrupaciones de cámara y también ha compartido sus conocimientos, por una parte como profesor en diversos conservatorios y escuelas de música, y por otra con su intervención con ponencias y conferencias en la Universitat de València, la Universitat de Girona, en la Escuela Superior de Música de Estocolmo, Conservatorio de Shangai, Escuela de Arte de La Habana, Congreso Internacional "Els mons de Vicente Martín y Soler", participando además en el curso de música antigua de Peñíscola, como profesor del seminario sobre Francisco Guerrero impartido en la Universidad Internacional de Andalucía y en el Curso de la Universidad Internacional "Menéndez Pelayo" de Barcelona, Centro Ernest Lluch, además de otros congresos, y seminarios. En el año 2004 se le concede el premio cívico de su localidad natal. Su amplia formación y su conocimiento de la música antigua lo han llevado a ser director artístico de la Orquestra Barroca de Xàtiva y colaborador de la Orquestra Barroca Española. Fue becado por la Universidad de Salamanca para la formación de la Orquestra Barroca de dicha Universidad. Asimismo ha dirigido a diversas agrupaciones instrumentales y vocales, entre las que cabe destacar el Coro de la Generalitat Valenciana y el cuarteto de violas da gamba Millennium. Comisario del Festival "Mare Nostrum" del Centro Cultural La Beneficencia de Valencia, director artístico del Festival Internacional de Música Antigua "Música, Història i Art" de Valencia, del Festival de Música Antiga al Palau de l'Abat (La Valldigna), así como de diversos ciclos de música antigua y barroca de la Comunidad Valenciana. En 2006 dirige y coordina el proyecto de construcción de los instrumentos en base a los doce ángeles músicos de las pinturas al fresco del altar mayor de la Catedral de Valencia, con los cuales se ofrece un concierto ese mismo año dentro de los actos de bienvenida de Su Santidad el Papa a Valencia.

Además de esta trayectoria profesional individual, su faceta más conocida es su trabajo como fundador y director del grupo valenciano de música antigua y barroca Capella de Ministrers, con el que ha grabado cuarenta discos reconocidos como Mejor Producción Discográfica otorgado por el Ministerio de Cultura, Premio Importante de la editorial Prensa Valenciana, premios Gramophone, Goldberg y CDCompact, entre otros. Su actividad ha ido más allá de lo estrictamente musical, realizando incursiones en las artes escénicas en colaboración con reconocidos directores como Àlex Rigola, Juli Leal, Vicent Genovés, Jaume Martorell y Bigas Luna; con coreógrafos como Santiago Sempere y Toni Aparisi; con artistas

como Manolo Boix y con músicos de otras disciplinas como Joan Enric Lluna o Miguel Marín. Ha recuperado la versión escenificada de la zarzuela inédita *La madrileña* de Vicente Martín y Soler, el primer *Oratorio Sacro* español y una aproximación histórica a la interpretación del drama en dos partes para la Fiesta de la Asunción de la Virgen María de Elche. Su música del *Cant de la Sibila* forma parte de la banda sonora de la película *Son de mar* de Bigas Luna. Este trabajo supuso el inicio de una relación profesional con el director catalán, quien en 2003, requirió su participación en la adaptación de las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán, en la clausura de la II Bienal de Valencia. Es habitual su colaboración con Mari Carmen Gómez Muntané (Universidad Autónoma de Barcelona), Josemi Lorenzo y otros musicólogos y medievalistas, que han permitido indagar en el patrimonio musical español con ejemplos de recuperación de música en tiempos de Jaume I, Ausiàs March, Llibre Vermell, dinastía de los Borgia, Cancionero de Palacio y del Duc de Calàbria (Uppsala). Sus estudios musicológicos sobre el barroco valenciano han servido para la edición de discos sobre la música antigua valenciana: Matías Navarro, José Gil Pérez, trovadores de la Corona de Aragón, Alfonso el Magnánimo. Ha publicado, junto con David Antich, la edición crítica de la zarzuela *La madrileña* de Vicente Martín y Soler.

Capella de Ministrers. Desde su creación el año 1987, el grupo Capella de Ministrers, bajo la dirección de Carles Magraner, ha desarrollado una importante tarea investigadora y musicológica en favor del patrimonio musical español, desde el medioevo hasta el siglo XIX. El resultado, transformado en testimonio musical, conjuga a la perfección tres factores clave: el rigor histórico, la sensibilidad musical y, muy especialmente, un incontenible deseo de comunicarnos y hacernos partícipes de estas experiencias. La actividad concertística de la formación ha sido muy intensa desde el inicio de su actividad, recorriendo las mejores salas de música de España: Auditorio Nacional de España, Palau de la Música de Valencia, Palau de la Música Catalana, Auditorio de León, Teatro de La Maestranza, El Escorial, Centro Conde Duque, Auditorio de Castellón, Teatro Cervantes, entre otros. Asimismo, ha participado en numerosos festivales, entre los que cabe destacar el Festival de Música Antiga de Barcelona, Madrid Cultural 1992 (con la recuperación de la ópera *Los elementos* de Antonio Literes), Festival de Teatro Clásico de Almagro, Festival de Música Antigua y Barroca de Peñíscola, Festival de Peralada, Quincena Musical Donostiarra, Los Veranos de la Villa (Madrid), Festival Grec (Barcelona), Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Festival de Música Religiosa de Cuenca, Serenates a l'Universitat (Valencia), Festival Are More (Vigo), Festival Medieval de Elche, entre otros. No obstante, su proyección es también internacional. Ha realizado giras de conciertos y participado en festivales en países como Francia, Bélgica, Rumania, Portugal, Holanda, Egipto, Italia, Alemania, Marruecos, Inglaterra, Polonia, Túnez, Chile, Portugal, Grecia, Argentina, Brasil, EE.UU., México, Finlandia, Austria, Cuba, Croacia, China, Argelia, Suecia, Noruega, etc. En mayo de 2008 actuó en la inauguración de la Casa de la Lengua Española en Rodas, presidida por S.M. La Reina Doña Sofía en viaje oficial. Ese mismo año el grupo participó en el acto oficial de homenaje al rey Jaume I que tuvo lugar en el Monasterio de Poblet, con motivo del 800 aniversario de su nacimiento.

Esta trayectoria de estudio y recuperación de la música antigua ha quedado recogida en los 41 discos que ha grabado para EGT, Blau, Auvidis y CDM, sello discográfico exclusivo de Capella de Ministrers, obteniendo muy buenas críticas por parte de la prensa especializada, además de premios y distinciones entre las que destacan Mejor Producción Discográfica

otorgado por el Ministerio de Cultura, Premio Importante de la editorial Prensa Valenciana, y recientemente el Premio Cívico 2008 de Almussafes-Ribera Baixa. Entre sus colaboradores figuran el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, Agencia Española de Cooperación Internacional del Ministerio de Asuntos Exteriores, Embajada de España en Grecia, Instituto Valenciano de la Música, Corts Valencianes, Acadèmia Valenciana de la Llengua, Diputación Provincial de Alicante, Diputación Provincial de Valencia, Ayuntamiento de Gandía, Institut Europeu de la Mediterrànea, Instituto Cervantes de Madrid, Instituto Cervantes de Argel, Instituto Cervantes de Lyon, Instituto Cervantes de Toulouse, Universitat de València, Universitat Jaume I de Castelló, CAM-Obra Social, Caja Burgos-Obra Social y Fundació Bancaixa, entre otras.

Coro de la Generalitat Valenciana. Hizo su presentación en diciembre de 1987 con el nombre de Coro de Valencia. Depende orgánicamente del Instituto Valenciano de la Música (IVM) y su sede es el Palau de les Arts “Reina Sofía”, en cuya temporada lírica participa. Su director titular es Francesc Perales, Jordi Bernàcer su director asistente y Francisco Hervás su pianista acompañante. Ha actuado con la Orquesta de Valencia, en el Palau de la Música, con la Orquesta de la Comunidad Valenciana y también con buena parte de las principales orquestas españolas. En el ámbito internacional, ha colaborado entre otras formaciones con los Virtuosos de Moscú, la Orquesta de Cámara de Holanda, la Orquesta Barroca de la Comunidad Europea, Academy of St. Martin-in-the-Fields, English Chamber Orchestra, Orchestre du Capitole de Toulouse y Gustav Mahler Jugendorchester. Ha cantado bajo la dirección de Claudio Abbado, Rinaldo Alessandrini, Antonello Allemandi, Bertrand de Billy, Franz-Paul Decker, Manuel Galduf, Enrique García Asensio, Luis Antonio García Navarro, Miguel Angel Gómez Martínez, Leopold Hager, Cristóbal Halffter, Robert King, Lorin Maazel, Sir Neville Marriner, Zubin Mehta, Lord Yehudi Menuhin, Marc Minkowski, Krzysztof Penderecki, Josep Pons, Michel Plasseon, Georges Prêtre, Helmuth Rilling, David Robertson, Guennadi Rojdestvenski, Antoni Ros-Marbà, Mstislav Rostropóvich, Claudio Scimone y Alberto Zedda. El Coro de la Generalitat Valenciana tiene en su repertorio ópera y obras sinfónico-corales de todas las épocas. Ha cantado en el Teatro Real, Teatro María Guerrero y Auditorio Nacional de Madrid, Palau de la Música Catalana, L'Auditori y Gran Teatre del Liceu de Barcelona, Teatro de La Maestranza de Sevilla, Auditorio de Tenerife, festivales de Otoño de Madrid, de Música Religiosa de Cuenca, de Música y Danza de Granada, Castell de Peralada, Temporada de Ópera de Tenerife, Mozart de La Coruña, Cervantino de Guanajuato, etc. Con el espectáculo *Tramuntana Tremens*, del compositor Carles Santos, recorrió los principales festivales europeos. Cantó en la Ceremonia de Clausura de los Juegos Olímpicos Barcelona '92, en la sede de la UNESCO en París, en los programas culturales de Lisboa 1998 y Salamanca 2002 y en el Metropolitan Museum of Art y la catedral Saint Patrick de Nueva York. También ha colaborado con el grupo teatral La Fura dels Baus en varios montajes. En su repertorio sobresale la música valenciana de todas las épocas, con especial dedicación a los compositores contemporáneos. Ha grabado discos dedicados a Mompou, Luis de Pablo y Falla con la Orquesta Ciudad de Granada y Josep Pons, *Paradiso* de Alfredo Aracil con el Grup Instrumental de València (que obtuvo el premio CD Compact a la mejor grabación coral de 2005) y varios programas de música antigua junto al grupo Capella de Ministrers y ha participado en la integral discográfica de Joaquín Rodrigo editada con motivo de su centenario. También ha protagonizado varios discos de música procedente de los archivos catedralicios de Valencia, Orihuela, Segorbe y Alicante para el programa expositivo *La luz de las imágenes*, de la Generalitat Valenciana.

DOMINGO 4

20.30 H.

baeza

Auditorio de San Francisco

ENSEMBLE LA CHIMERA

Furio Zanasi, barítono – Susanna Moncayo, mezzosoprano

Eduardo Egüez, director

Del tango argentino al madrigal italiano: Buenos Aires Madrigal

I. MIGRACIONES

Eduardo Egüez / Gabriel Rivano: *Sinfonía*

Girolamo Frescobaldi (1583-1643)

Ti lascio anima mia – sopra l'aria di Ruggiero (arr. Eduardo Egüez)

Astor Piazzolla (1921-1992), música / Fernando E. Solanas (n. 1936), texto

Vuelvo al sur (arr. Francisco Gato)

Cipriano de Rore (1516-1565), música / Alfonso d'Avalos (1502-1546), texto

Ancor che co'l partire (con improvisación en bandoneón Gabriel Rivano)

Carlos Gardel (1890-1935), música / Alfredo Le Pera (1900-1935), texto

Volver (arr. Eduardo Egüez)

II. SOLEDAD

Carlos Gardel, música / Alfredo Le Pera, texto

Soledad (arr. Francisco Gato)

Luca Marenzio (1553-1599), música / Francesco Petrarca (1304-1347), texto

Solo e pensoso (transcr. W. Lawes)

Aníbal Troilo (1914-1975), música / Enrique Cadícamo (1900-1999), texto

Garúa (arr. Francisco Gato)

III. CHIAROSCURO

Claudio Monteverdi (1567-1643), música / Anónimo, texto

Voglio di vita uscir (arr. Eduardo Egüez)

Carlos Gardel, música / Alfredo Le Pera, texto

El día que me quieras (arr. Francisco Gato)

P
R
O
G
R
A
M
A

Claudio Monteverdi, música / Anónimo, texto: *Chiome d'oro*

Mariano Mores (n. 1918), música / Enrique Santos Discépolo (1901-1951), texto
Uno (arr. Francisco Gato)

IV. AUSENCIA

Virgilio Expósito (1924-1997), música / Homero Expósito (1918-1987), texto
Naranja en flor (arr. Francisco Gato)

Jorge Luis Borges (1899-1986), texto
Ausencia, de *Fervor en Buenos Aires* (1923) (arr. Francisco Gato)

Francesco Cavalli (1602-1676), música / Giovanni Francesco Busenello (1598-1659),
texto
Lamento di Apollo (arr. Eduardo Egüez)

V. BALLO

Eduardo Arolas (1892-1924)
Papas Calientes (arr. Juan D'Arienzo; adaptación Eduardo Egüez)

Diego Ortiz (ca. 1510-ca. 1570): *Recercada I & II*

Pedro Laurens (1902-1972)
Milonga de mis amores (arr. Eduardo Egüez)

VI. SUEÑO

Sigismondo D'India (ca. 1582-1629) / Giovanni Battista Marino (1569-1625)
Canzone di lontananza

Carlos Gardel, música / Alfredo Le Pera, texto
Sus ojos se cerraron (arr. Eduardo Egüez)

Jorge Luis Borges, texto
El despertar, de *El otro, el mismo* (1964) (arr. Eduardo Egüez)

Claudio Monteverdi, música / Alessandro Striggio (ca. 1537-1592), texto
Il pianto di Orfeo ("Tu se' morta" de la ópera *Orfeo*) (arr. Eduardo Egüez)

C O M P O N E N T E S

Gabriel Rivano, bandoneón - Lautaro Acosta, violín

Sabina Colonna-Preti, viola da gamba, lirone

Xurxo Varela, viola da gamba

María Alejandra Saturno, viola da gamba y violoncello

Leonardo Teruggi, contrabajo - Guillermo Rizzotto, guitarra

Furio Zanasi, barítono - Susanna Moncayo, mezzosoprano

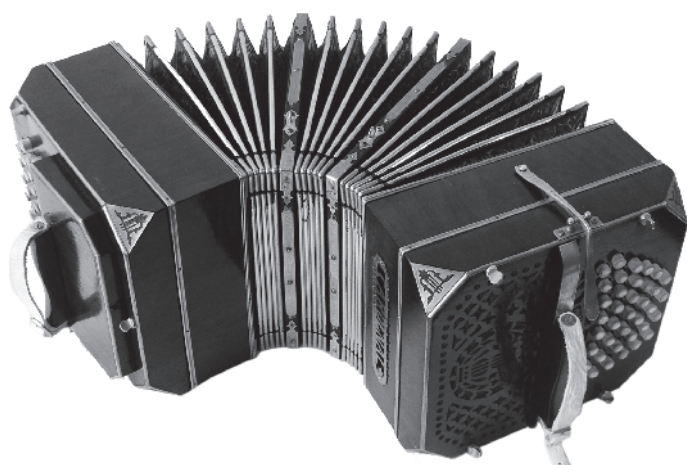
Eduardo Egüez, laúdes, guitarras y dirección general

Buenos Aires Madrigal

Sabina Colonna-Preti

CONCEPTO

Buenos Aires Madrigal nace del encuentro de una italiana (Sabina Colonna-Preti) y dos argentinos (Eduardo Egüez y Quito Gato) a través del intercambio de sus propias vivencias culturales a lo largo de las trayectorias que, como músicos, han tenido en común. El programa pone en música la historia de un tenor italiano, famoso por interpretar el rol de *Orfeo* de la ópera homónima de Claudio Monteverdi, quien parte de gira a Buenos Aires en la mitad de la década del 60. Allí conoce una bailarina de tango de la cual se enamora perdidamente y con la que, luego de una intensa relación, tiene dos hijas. El cantante se radica con su flamante familia en Buenos Aires, pero ignora que su compañera milita en un movimiento opositor al régimen militar argentino, en el poder en ese momento. Luego de una serie de desventuras, la madre de las niñas, ya adolescentes, desaparece con una de las hijas mientras que el cantante, luego de verificar la desaparición, desesperado y ante el temor reinante, decide volver a Italia con su otra hija. En el viejo continente continua con su carrera, que lo lleva a interpretar repetitivamente, como un acto obsesivo del destino, el aria "Tu se' morta" de la ópera *Orfeo*, imaginando y recreando en cada ocasión la imagen de su mujer entre el público. Los éxitos del protagonista llegan a los oídos de la hija que había quedado en Argentina y que, luego de una larga búsqueda, obtiene el contacto telefónico de su padre en Roma. Lo llama y el padre acude rápidamente al encuentro de su hija en Buenos Aires. Allí la hija le comunica la muerte de su madre, víctima de la tortura en un campo de concentración. Al cabo de pocos días, tras la nostalgia, la rabia y el desconcierto, el tenor regresa solo a Roma. El dolor lo sobrepasa y al poco tiempo muere. Enterada de la muerte, la hija de Buenos Aires corre al funeral de su padre donde encuentra a su hermana. El encuentro es conmovedor; las hermanas viven momentos de intensas emociones mezcladas con recuerdos, reproches y sentimientos de impotencia. La suerte se decide en poco tiempo: una hermana quedará en Italia, la otra "volverá al sur", recreando el tango de Astor Piazzolla.



T E X T O S

Ti lascio anima mia

Ti lascio anima mia giunta è quell'ora.
L'ora ohimè che mi chiama alla partita.
Io parto. Ohimè convien ch'io mora
Perché convien partir da te, mia vita.
Ah pur troppo è 'l dolor ch'entro m'accora.
Non mi dar col tuo duol nova ferita.
Deh non languir cor mio ch'al mio partire
Mi duole il tuo doler più che 'l morire.

*Te dejo, alma mía, es llegada la hora,
la hora que a la partida me llama.
Parto. ¡Ay de mí! Mejor que yo muriera
Pues de ti me he de alejar, vida mía.
Tan grande es el dolor que adentro me aflige.
No me hieras otra vez con tus lamentos.
No sufras, corazón mío, porque cuando parto
me duele más tu pesar que la muerte.*

Vuelvo al Sur

Vuelvo al Sur; como se vuelve siempre al amor;
Vuelvo a vos, con mi deseo, con mi temor.
Llevo al Sur; como un destino del corazón,
Soy del Sur; como los aires del bandoneon.
Soy del Sur; inmensa duda, cielo al revés,
Vuelvo al Sur; con tiempo abierto y su después.
Quiero el Sur; su buena gente, su dignidad,
Siento el Sur como tu cuerpo en la intimidad.
Te quiero Sur; soy del Sur; vuelvo al Sur.

Anchor che co'l partire

Anchor che co'l partire
lo mi senta morire
Partir vorrei ogn'ora ogni momento
Tant'è il piacer ch'io sento
De la vita ch'acquisto nel ritorno.
Et così mil'e mille volte il giorno
Partir da voi vorrei
Tanto son dolci gli ritorni miei.

*Aunque de vos partiendo
morir acaso sienta, partir, Señora, así quisiera,
en cada hora, cada momento.*

*Pues harto placer es el que siento por la vida
que así adquiero en regresando
a vos de nuevo.
Y mil, y otras mil, veces al día
de vos partir pidiera
tan suave es del retorno la alegría.*

Volver

Yo adivino el parpadeo de las luces que a
lo lejos, van marcando mi retorno.
Son las mismas que alumbraron, con sus
pálidos reflejos, hondas horas de dolor.
Y aunque no quise el regreso, siempre se
vuelve al primer amor.
La quieta calle donde el eco dijo:
"Tuya es su vida, tuyo es su querer",
bajo el burlón mirar de las estrellas que
con indiferencia hoy me ven volver.

Volver,
con la frente marchita,
las nieves del tiempo
platearon mi sien.
Sentir, que es un soplo la vida,
que veinte años no es nada,
que febril la mirada
errante en las sombras
te busca y te nombra.
Vivir,
con el alma aferrada
a un dulce recuerdo,
que lloro otra vez.

Tengo miedo del encuentro con el pasado
que vuelve a enfrentarse con mi vida.
Tengo miedo de las noches que, pobladas
de recuerdos, encadenan mi soñar.
Pero el viajero que huye, tarde o temprano
detiene su andar.
Y aunque el olvido que todo destruye,
haya matado mi vieja ilusión,
Guardo escondida una esperanza humilde,
que es toda la fortuna de mi corazón.

Soledad

Yo no quiero que nadie a mí me diga
que de tu dulce vida vos ya me has arrancado.
Mi corazón una mentira pide
para esperar tu imposible llamado.
Yo no quiero que nadie se imagine
cómo es de amarga y honda
mi eterna soledad,
pasan las horas y el minuterero muele
la pesadilla de su lento tic-tac.

En la doliente sombra de mi cuarto,
al esperar
sus pasos que quizás no volverán,
a veces me parece que ellos
detienen su andar
sin atreverse luego a entrar.
Pero no hay nadie y ella no viene,
es un fantasma que crea mi ilusión.
Y que al desvanecerse va dejando su
visión, cenizas en mi corazón.

En la plateada esfera del reloj,
las horas que agonizan se niegan a pasar.
Hay un desfile de extrañas figuras
que me contemplan con burlón mirar.
Es una caravana interminable
que se hunde en el olvido
con su mueca espectral,
se va con ella tu boca que era mía,
sólo me queda la angustia de mi mal.

Solo e pensoso

Solo e pensoso i più deserti campi
vo misurando a passi tardi e lenti,
e gl'occhi porto per fuggir intenti
dove vestigio human l'arena stampi.
Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti,
perché ne gl'atti d'allegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentr'avvampi.

*Pensativo y solo, estos campos, estos yermos
con calmoso y tardo paso voy midiendo
y los ojos llevo para huir atentos
allá donde nadie haya pisado estos desiertos.*

*Que me libre otro escudo ya no encuentro
destas gentes su esotro manifesto
pues que, mísero, han sido
ya mis gozos muertos
vense de afuera fríos, e inflamados los adentros.*

Garúa

¡Qué noche llena de hastío y de frío!
El viento trae un extraño lamento.
¡Parece un pozo de sombras la noche
y yo en la sombra camino muy lento!
Mientras tanto la garúa
se acentúa con sus púas en mi corazón.

En esta noche tan fría y tan mía
pensando siempre en lo mismo me abismo
y por más que quiera odiarla,
desecharla y olvidarla la recuerdo más.

¡Garúa!
Solo y triste por la acera
va este corazón transido
con tristeza de tapera.
Sintiendo tu hielo,
porque aquella, con su olvido,
hoy le ha abierto una gotera.
¡Perdido!
Como un duende que en la sombra
más la busca y más la nombra...
Garúa... tristeza...
¡Hasta el cielo se ha puesto a llorar!

¡Qué noche llena de hastío y de frío!
Hasta el botón se borró de la esquina.
Sobre la calle, la hilera de focos
lustra el asfalto con luz mortecina.
Y yo voy, como un descarte,
siempre solo,
siempre aparte,
recordándote.
Las gotas caen en el charco de mi alma
hasta los huesos calados y helados
y humillando este tormento
todavía pasa el viento
empujándome.

Voglio di vita uscir

Voglio di vita uscir, voglio che cadano
Quest'ossa in polve e queste membra in
cenere,
E che i singulti miei tra l'ombre vadano.
Già che quel piè ch'ingemma l'herbe tenere
Sempre fugge da me, ne lo trattengono
I lacci, hoimè, del bel fanciul di Venere.

Vo che gl'abissi il mio cordoglio vedano,
E l'aspro mio martir le furie piangano,
E che i dannati al mio tormento cedano.
A Dio crudel, gl'orgogli tuoi rimangono
A incrudelir con gl'altri. A te rinunzio,
Ne vo più che mie speme in te si frangano.

S'apre la tomba, il mio morir t'annuntio.
Una lacrima spargi, et al fin donami
Di tua tarda pietade un solo nuntio,
E s'amando t'offesi, homai perdonami.

*Quiero morir; que caigan quiero
estos huesos en polvo
y en cenizas estos miembros
y que entre las sombras
se arrastren mis lamentos.
Pues que el pie que hace lucir los prados tiernos
huye siempre de mí y no pueden siquiera
retenerlo
los lazos, ¡ay!, de Venus el hijo bello.*

*Que los abismos mi dolor vean quiero,
que las furias lloren este martirio que siento
y que los condenados cedan a mi tormento.
Adiós, cruel, que tus orgullos sirvan
para con otros ser cruel. A ti renuncio
pues no quiero que en ti mueran mis sueños.*

*Se abre la tumba, te anuncio ya mi muerte.
Una lágrima acaso derramas, y al fin dame
Una sola muestra de tu piedad tardía
Y si amando te ofendí, perdóname te ruego.*

El día que me quieras

Acaricia mi ensueño
el suave murmullo de tu suspirar;

¡como ríe la vida
si tus ojos negros me quieren mirar!
Y si es mío el amparo
de tu risa leve que es como un cantar;
ella aquieta mi herida,
¡todo, todo se olvida!

El día que me quieras
la rosa que engalana
se vestirá de fiesta
con su mejor color;
y al viento las campanas
dirán que ya eres mía
y locas las fontanas
me contarán tu amor.

La noche que me quieras
desde el azul del cielo
las estrellas celosas
nos mirarán pasar;
y un rayo misterioso
hará nido en tu pelo,
luciérnaga curiosa
que verá que eres mi consuelo.

(Recitado)

El día que me quieras
no habrá más que armonías,
será clara la aurora
y alegre el manantial.
Traerá quieta la brisa
rumor de melodías
y nos darán las fuentes
su canto de cristal.
El día que me quieras
endulzará sus cuerdas
el pájaro cantor;
florecerá la vida,
no existirá el dolor...

Chiome d'oro

Chiome d'oro, bel tesoro,
tu mi legghi in mille modi
se t'annodi, se ti snodi.
Candidette perle elette,
se le rose che coprite

discoprite, mi ferite.

Vive stelle che sì belle
e sì vaghe risplendete,
se ridete m'ancidete.

Preziose, amorose,
coralline labbra amate,
se parlate mi beate.

○ bel nodo per cui godo!
○ soave uscir di vita!
○ gradita mia ferita!

*Cabellera dorada, tesoro bello,
de mil modos me atas
si te anudas, si te desanudas.*

*Cándidas selectas perlas,
si las rosas que cubrís
descubrís, me herís.*

*Vivas estrellas que tan bellas
y tan lejanas brilláis,
si reís, me matáis.*

*Preciosos, amorosos,
amados labios coralinos,
cuando habláis me deleitáis.*

*Oh hermoso nudo por el que gozo!
Oh suave y dulce muerte!
Oh mi herida tan querida!*

Uno

Uno busca lleno de esperanzas
el camino que los sueños
prometieron a sus ansias.
Sabe que la lucha es cruel
y es mucha pero lucha y se desangra
por la fe que lo empecina...
Uno va arrastrándose entre espinas
y en su afán de dar su amor,
sufre y se destroza hasta entender
que uno se ha quedado sin corazón...
Precio de castigo que uno entrega

por un beso que no llega
a un amor que lo engañó...
¡Vacío ya de amar y de llorar
tanta traición!

Si yo tuviera el corazón...
El corazón que dí...
Si yo pudiera como ayer
querer sin presentir...
Es posible que a tus ojos
que me gritan tu cariño
los cerrara con mis besos...
Sin pensar que eran como esos
otros ojos, los perversos,
los que hundieron mi vivir.
Si yo tuviera el corazón...
El mismo que perdí...
Si olvidara a la que ayer
lo destrozó y... pudiera amarte..
me abrazaría a tu ilusión
para llorar tu amor..

Pero, Dios te trajo a mi destino
sin pensar que ya es muy tarde
y no sabré cómo quererte...
Déjame que lllore
como aquél que sufre en vida
la tortura de llorar su propia muerte...
Pura como sos, habrías salvado
mi esperanza con tu amor..
Uno está tan solo en su dolor...
Uno está tan ciego en su penar...
Pero un frío cruel
que es peor que el odio,
punto muerto de las almas,
tumba horrenda de mi amor
maldijo para siempre y me robó...
toda ilusión...

Naranja en flor

Era más blanda que el agua,
que el agua blanda,
era más fresca que el río,
naranja en flor.
Y en esa calle de estío,
calle perdida,

dejó un pedazo de vida
y se marchó...

Primero hay que saber sufrir;
después amar, después partir
y al fin andar sin pensamiento...
Perfume de naranjo en flor;
promesas vanas de un amor
que se escaparon con el viento.
Después...¿qué importa el después?
Toda mi vida es el ayer
que me detiene en el pasado,
eterna y vieja juventud
que me ha dejado acobardado
como un pájaro sin luz.

¿Qué le habrán hecho mis manos?
¿Qué le habrán hecho
para dejarme en el pecho tanto dolor?
Dolor de vieja arboleda,
canción de esquina
con un pedazo de vida,
naranjo en flor.

Ausencia

Dovrò rialzare la vasta vita
che ancora adesso è il tuo specchio:
ogni mattina dovrò ricostruirla.
Da quando ti allontanasti,
quanti luoghi sono diventati vani
e senza senso, uguali
a lumi nel giorno.
Sere che furono nicchia della tua immagine,
musiche in cui sempre mi attendevi,
parole di quel tempo,
io dovrò frantumarle con le mie mani.
In quale profondità nasconderò la mia
anima
perché non veda la tua assenza
che come un sole terribile, senza occaso,
brilla definitiva e spietata?
La tua assenza mi circonda
come la corda la gola
il mare chi sprofonda.

*Habré de levantar la vasta vida
que aún ahora es tu espejo:
cada mañana habré de reconstruirla.
Desde que te alejaste,
cuántos lugares se han tornado vanos
y sin sentido, iguales
a luces en el día.
Tardes que fueron nicho de tu imagen,
músicas en que siempre me aguardabas,
palabras de aquel tiempo,
yo tendré que quebrarlas con mis manos.
¿En que hondonada esconderé mi alma
para que no vea tu ausencia
que como un sol terrible, sin ocaso,
brilla definitiva y despiadada?
Tu ausencia me rodea
como la cuerda a la garganta
el mar al que se hunde.*

Lamento di Apolo

Misero Apollo i tuoi trionfi or vanta
di crear giorno dove le luci giri;
puoi sol, cangiato in vento,
baciare le foglie all'adorata pianta.
Sgorgino omai con dolorosi uffici
dai languidi occhi miei lacrime amare,
vadano in doppio fonte ad irrigare
d'un lauro le dolcissime radici.
Era meglio per me che, fuggitiva,
ma bella oltre le belle io ti vedessi,
che con sciapiti e non giocondi amplessi
un arbor abbracciar su questa riva.

*Mísero Apolo! Tus triunfos loas
recreando el día do los tus ojos miran;
mas puedes solamente, trocado en viento
sus hojas besar a la adorada planta.
Brote ahora con doloroso esfuerzo
de mis tristes ojos amargo llanto,
íd lágrimas en doble fuente a regar
de ti, ahora laurel, las dulcísimas raíces.
Era para mí mejor que, fuggitiva,
pero bella entre las bellas yo te viera,
y no con lánguidos y triste brazos
de esta ribera un árbol abrazara.*

Sus ojos se cerraron

Sus ojos se cerraron
y el mundo sigue andando,
su boca que era mía
ya no me besa más,
se apagaron los ecos
de su reír sonoro
y es cruel este silencio
que me hace tanto mal.
Fue mía la piadosa
dulzura de sus manos
que dieron a mis penas
caricias de bondad,
y ahora que la evoco
hundido en mi quebranto,
las lágrimas trenzadas
se niegan a brotar,
y no tengo el consuelo
de poder llorar.

¡Por qué sus alas tan cruel quemó la vida!
¡Por qué esta mueca siniestra de la suerte!
Quise abrirla y más pudo la muerte,
¡Cómo me duele y se ahonda mi herida!
Yo sé que ahora vendrán caras extrañas
con su limosna de alivio a mi tormento.
Todo es mentira, mentira es el lamento.
¡Hoy está solo mi corazón!

Como perros de presa
las penas traicioneras
celando mi cariño
galopaban detrás,
y escondida en las aguas
de su mirada buena
la suerte agazapada
marcaba su compás.
En vano yo alentaba
febril una esperanza.
Clavó en mi carne viva
sus garras el dolor;
y mientras en las calles
en loca algarabía
el carnaval del mundo

gozaba y se reía,
burlándose el destino
me robó su amor.

El despertar

Entra la luz y asciendo torpemente
De los sueños al sueño compartido
Y las cosas recobran su debido
Y esperado lugar y en el presente
Converge abrumador y vasto el vago
Ayer: las seculares migraciones
Del pájaro y del hombre, las legiones
Que el hierro destrozó, Roma y Cartago.
Vuelve también la cotidiana historia:
Mi voz, mi rostro, mi temor, mi suerte.
¡Ah, si aquel otro despertar, la muerte,
Me deparará un tiempo sin memoria
De mi nombre y de todo lo que he sido!
¡Ah, si en esa mañana hubiera olvido!

Il pianto di Orfeo

Tu se' morta, mia vita, ed io respiro?
Tu se' da me partita
per mai più non tornare, ed io rimango?
No, che se i versi alcuna cosa ponno
n'andrò sicuro a' più profondi abissi,
e intenerito il cor del Re de l'Ombre
meco trarrotti a riveder le stelle
o se ciò negherammi empio destino
rimarrò teco in compagnia di morte.
A dio, terra; a dio, cielo; e sole, a dio.

*¿Estás muerta, mi vida, y yo respiro?
¿Te has ido de mí
para nunca más volver, y yo me quedo?
No, porque si los versos algo pueden
bajaré seguro a los más profundos abismos
y, enternecido el corazón del Rey de las
Sombras te traeré conmigo a gozar
de nuevo las estrellas.
Y si el destino cruel me lo negase
me quedaré contigo compartiendo la muerte.
Adiós tierra, adiós cielo, y sol, adiós.*

I N T É R P R E T E S

Ensemble La Chimera.

¡Soy Quimera! Fue mi padre Tifón y mi madre Equidna, la víbora, mitad mujer hermosísima y mitad serpiente manchada. Mis hermanos fueron Cerbero, la célebre Hidra y Ortro. Soy la personificación de la Tempestad y mi voz es el Trueno.

Quimera, en griego Khimaira, significa cabra y es la cabra el más doméstico de los animales salvajes y el más salvaje de los animales domésticos. Es de esta manera que se simbolizan en mí los tres significados: el león es la fuerza, el calor y por tanto el verano; la serpiente es la tierra, la oscuridad y por tanto el invierno, lo viejo; la cabra es el paso, la transición y en definitiva la primavera" (*Teogonía* de Hesíodo). "La Quimera", como símbolo mitológico y alquímico de la transformación. Sabina Colonna-Preti fundó en 2001 el conjunto de violas de gamba La Chimera que, tras el encuentro con Eduardo Egüez, adquirió una nueva forma. Conservando siempre su característica sonora de origen como conjunto de violas de gamba, La Chimera ha llegado a ser una formación de geometría variable compuesta de artistas de renombre internacional. La actividad de La Chimera se concentra en la creación de proyectos originales donde convergen diversas formas de arte con un particular interés por los contactos entre el mundo antiguo y el mundo moderno. La primera realización de La Chimera, llamada *Buenos Aires Madrigal*, que puede ser presentada como simple concierto o bien en su versión espectáculo con proyección de video y danza, fue objeto de una grabación en cd en la serie *early fusion* de la casa discográfica *ma recordings*, que tuvo una excelente acogida por la crítica internacional. Luego de su exitoso debut en el Théâtre des Bouffes du Nord de París, *Buenos Aires Madrigal* fue presentado en Francia (Opéra de Lille, Millau, Villefranche-de-Rouergue, Rodez, Sarrebourg, Poitiers, Salle Gaveau de París, Arsenal de Metz), Bélgica (Salle Philharmonique de Liège, Salle Flagey Bruxelles, Roeselare, Hasselt, Château de Flavinne), Italia (Teatro Ponchielli di Cremona), España (Teatro Jovellanos de Gijón, Palacio Euskalduna de Bilbao) y Suiza (Festival Yehudi Menuhin, Gstaad). Con su segundo proyecto *Tonos y tonadas*, cuya grabación en CD fue puesta en el mercado a finales de 2006, La Chimera mezcla elementos tanto musicales como literarios del Barroco español con el folklore actual del cono sur de América. *Tonos y tonadas* fue acogido con gran éxito en Italia (Ancona), en Portugal (Mafra) y en Francia (Grand Auditorium de la Radio France de Paris, Festival de Lanvellec), en Luxemburgo (Festival de la Vallée de l'Alzette). Para el sello discográfico Naïve, La Chimera ha grabado el CD *La voce di Orfeo* como homenaje al célebre tenor italiano Francesco Rasi, famoso por haber interpretado el rol de Orfeo de la homónima ópera de Claudio Monteverdi. Inmediatamente luego de su aparición, *La voce di Orfeo* fue merecedor de numerosos premios de la crítica especializada entre los cuales se destacan "4* Télérama" en Francia, «Diamant de l'Opéra» en Francia, «Excepcional» de *Scherzo* en España, «5A Amadeus» en Italia. El programa ha sido presentado en Francia (Eglise des Billettes, Grand Théâtre d'Angers), Italia (Villa I Tatti), Suiza (Festival de Leytron, Serie «Spectrum» de Zürich), España (Festival de Sajazarra). Con su última producción *Odisea negra*, La Chimera se centra esta vez en el Caribe centroamericano, combinando las músicas de influencia negra de esa región. Allí están presentes desde las músicas de África occidental interpretadas por los "griots" (especie de juglares africanos que transmiten su cultura por tradición oral), pasando por la polifonía incipiente de los siglos XVI y XVII en Cuba y Perú hasta la música actual de raíz folklórica centroamericana. A principios del 2011, junto con la soprano Céline Scheen, el ensemble La Chimera ha presentado en París un nuevo espectáculo: *El Diario del Conde Villamediana*, enteramente dedicado a la figura del brillante poeta español de principios del siglo XVII Juan de Tarsis y Peralta o conde de Villamediana. La Chimera recibe el apoyo de la Fundación BNP Paribas.

LUNES 5

20.30 H.

úbeda

Sacra Capilla de El Salvador

ENSEMBLE PLUS ULTRA

Michael Noone, director

Tomás Luis de Victoria: Magnificat Proclama mi alma (1581)

PRIMERA PARTE

Tomás Luis de Victoria (1548-1611)

Himno Ave Maris Stella (4v)*

Motete Gaude Maria virgo (5v)**

Cántico Magnificat quarti toni (4v)***

Motete Ne timeas Maria (4v)**

SEGUNDA PARTE

Antífona Ave Regina Caelorum (8v)*

Cántico Magnificat septimi toni (5v)*****

Misa Ave Regina Caelorum (8v)*

Kyrie - Gloria - Credo - Sanctus - Agnus

Motete Nigra sum sed formosa (6v)*

Antífona Regina caeli laetare (8v)*

Transcripción y edición:

(*) Mapamundi - (**) Samuel Rubio - (***) Esther López Arranz - (****) Michael Noone

C O M P O N E N T E S

Susan Hamilton y Alison Hill, sopranos - David Martin y Ruth Massey, altos
Ashley Turnell y Tom Phillips, tenores - Giles Underwood y Simon Gallear, bajos
Michael Noone, director

CONMEMORACIÓN DEL IV ANIVERSARIO
DEL FALLECIMIENTO DE TOMÁS LUIS DE VICTORIA (1611)



EN COPRODUCCIÓN CON EL
CENTRO NACIONAL DE DIFUSIÓN MUSICAL



EN COLABORACIÓN CON LA FUNDACIÓN
CASA DUCAL DE MEDINACELI



CONCIERTO GRABADO POR RADIO CLÁSICA (RNE)

Magníficat Proclama mi alma

M. Salustio

En su primer y en su último puesto de trabajo, el mayor compositor español del Renacimiento estuvo al servicio de instituciones religiosas bajo una advocación de la Virgen María: la iglesia de Nuestra Señora de Montserrat en Roma, donde fue organista y cantor; y el monasterio de clarisas de Nuestra Señora de la Consolación de Madrid –conocido como las Descalzas Reales–, del que fue organista durante sus últimos ocho años. No ha de extrañar, entonces, que la temática mariana sea una de las más cultivadas por Tomás Luis de Victoria, con casi cuarenta obras, entre ellas algunas de las reeditadas más veces por el autor y también algunos de los textos que en más ocasiones puso en música. Varias de las ediciones que realizó a lo largo de su vida tuvieron temática exclusiva o preferentemente mariana y en las demás siempre incluyó alguna composición dedicada a la Virgen (salvo en los oficios para la Semana Santa o para la liturgia de difuntos, donde no tenía cabida).

La liturgia católica dedica todos los días alguna oración a la Virgen. Dos momentos han sido especialmente fructíferos desde el punto de vista musical: el cántico de la hora de Vísperas y las antfonas después de Completas. El primero es el *Magnificat*, texto puesto en boca de la Virgen por el evangelista Lucas y uno de los escasos poemas del Nuevo Testamento (los llamados propiamente cánticos). Su texto tan largo motivó que habitualmente se cantara alternando los versos entre dos coros. Por ello los compositores escribieron en polifonía solamente la mitad del conjunto de versos (los pares o los impares), mientras los otros se cantaban de forma monódica o se sustituían por una pequeña composición instrumental (los llamados versos para órgano). Como el canto gregoriano ofrecía entonaciones diferentes para cada uno de los modos eclesiásticos, los compositores escribieron colecciones completas de magnífats para todas las posibilidades: para cada tono o modo y para versos pares e impares. Por ello, Tomás Luis de Victoria publicó en Roma en 1581 una colección con 16 versiones, todas a cuatro voces, aunque en algunos versos reduce el número de voces a tres y en el final de los versos pares (“Sicut erat in principio”, pues siempre acaban con la doxología o “Gloria Patri”) a veces aumenta el número de voces, normalmente haciendo un canon entre dos de ellas. La música de cada verso es libre, pero con frecuencia aparecen las notas de la entonación gregoriana, bien como un *cantus firmus* en valores lentos, bien como un motivo imitativo, bien parafraseado por alguna voz.

La otra parte de la liturgia diaria dedicada a la Virgen a la que antes me refería era la antífona que se cantaba después de las Completas, cuyo texto variaba a lo largo del año según el tiempo litúrgico. Había cuatro distintas, entre ellas *Ave regina caelorum*, que se interpretaba desde la fiesta de la Purificación de Nuestra Señora hasta el Miércoles Santo, y *Regina caeli*, correspondiente al tiempo que va desde Pascua de Resurrección a Pentecostés. Victoria escribió dos versiones de cada una, a diferente número de voces, que fueron editadas en 1581 en el mismo libro que los magnífats (aunque algunas ya habían sido editadas antes). Las que aquí se interpretan son obras policorales: dos coros de cuatro voces dialogan entre ellos, a veces se imitan, otras se responden, y en ocasiones cantan juntas las ocho voces.

Sobre una de estas antífonas, *Ave regina*, Victoria escribió una misa que publicó en 1600, en una antología en la que las obras marianas eran, asimismo, predominantes. El compositor utiliza la técnica de la parodia o imitación; es decir, escoge fragmentos de otra obra polifónica (en este caso la citada antífona), los reelabora añadiendo o quitando notas y los mezcla con material de nueva creación, lo que da como resultado una obra nueva, con un texto distinto (el del ordinario de la misa, claro está), pero a la vez con una filiación reconocible. Por ello, aunque sea una misa, no es una misa cualquiera, sino una dedicada a la Virgen, dado el material musical del que el compositor ha partido.

El contenido mariano se encuentra en otros géneros religiosos. El himno *Ave maris stella* es una composición estrófica, en la que alternan rigurosamente estrofas en polifonía con otras en canto llano; las partes polifónicas mantienen en alguna voz la melodía gregoriana, por lo que el resultado es como un adorno del canto monódico litúrgico. Entre los distintos motetes dedicados a las múltiples fiestas del calendario dedicadas a la Virgen, se han elegido dos publicados en 1572, *Gaude Maria virgo* y *Ne timeas Maria*, este último para la fiesta de la Anunciación de Nuestra Señora, y otro impreso en 1576, *Nigra sum sed formosa*, reeditado en 1585 con la indicación de la festividad de la Purificación de la Virgen. El texto de este bellissimo motete procede del *Cantar de los Cantares*, el célebre poema del Antiguo Testamento cuyo contenido amoroso fue interpretado alegóricamente y adjudicado a la Virgen.

T E X T O S

Ave maris stella

1. Ave maris stella,
Dei Mater alma,
Atque semper Virgo,
Felix caeli porta.

2. Sumens illud Ave
Gabrielis ore,
Funda nos in pace,
Mutans Evae nomen.

3. Solve vincla reis,
Profer lumen caecis,
Mala nostra pelle,
Bona cuncta posce

4. Monstra te esse matrem,
Sumat per te preces,
Qui pro nobis natus
Tulit esse tuus.

5. Virgo singularis,
Inter omnes mitis,
Nos culpae solutos,
Mites fac et castos.

6. Vitam praesta puram,
Iter para tutum,
Ut videntes Jesum,
Semper collaetemur.

7. Sit laus Deo Patri,
Summo Christo decus
Spiritui Sancto,
Tribus honor unus. Amen.

*1. Salve Estrella del mar,
Santa Madre de Dios
y siempre Virgen,
feliz Puerta del cielo.*

2. Tú que has recibido
el saludo de Gabriel,
y has cambiado el nombre de Eva,
establécenos en la paz.

3. Rompe las ataduras de los pecadores,
da luz a los ciegos,
aleja de nosotros los males
y alcánzanos todos los bienes.

4. Muestra que eres Madre:
reciba nuestras súplicas
por medio de Ti, Aquél que,
naciendo por nosotros,
aceptó ser Hijo tuyo.

5. ¡Oh, Virgen incomparable!
¡Amable como ninguna!
Haz que, libres de nuestras culpas,
permanezcamos humildes y castos.

6. Danos una vida limpia,
prepáranos un camino seguro;
para que viendo a Jesús,
nos alegremos eternamente contigo.

7. Demos alabanza a Dios Padre,
gloria a Cristo Soberano
y también al Santo Espíritu,
a los Tres un mismo honor. Amén.

Gaude Maria virgo

Gaude Maria virgo: cunctas haereses sola
interemisti in universo mundo. Alleluia.

Alégrate, oh Virgen María, tu sola has destruído
todas las herejías en el mundo entero. Aleluya.

Magnificat

1. Magnificat:
anima mea Dominum.
2. Et exultavit spiritus meus:
in Deo salutari meo.
3. Quia respexit humilitatem ancillæ suæ:
ecce enim ex hoc, beatam me dicent omnes
generationes.

4. Quia fecit mihi magna, qui potens est:
et sanctum nomen eius.

5. Et misericordia eius a progenie in progenies:
timentibus eum.

6. Fecit potentiam in brachio suo:
dispersit superbos mente cordis sui.

7. Deposuit potentes de sede:
et exaltavit humiles.

8. Esurientes implevit bonis:
et divites dimisit inanes.

9. Suscepit Israel puerum suum:
recordatus misericordiæ suæ.

10. Sicut locutus est ad patres nostros:
Abraham, et semini eius in sæcula.

11. Gloria Patri, et Filio:
et Spiritui Sancto.

12. Sicut erat in principio, et nunc,
et semper: et in sæcula sæculorum. Amen.

1. Proclama mi alma la grandeza del Señor,

2. Se alegra mi espíritu en Dios, mi Salvador.

3. Porque ha puesto sus ojos en la humildad
de su esclava,

y por eso desde ahora todas las
generaciones me llamarán bienaventurada.

4. Porque el Poderoso ha hecho
obras grandes en mí:
su nombre es Santo.

5. Y su misericordia llega a sus fieles
de generación en generación.

6. Él hizo proezas con su brazo:
dispersó a los soberbios de corazón.

7. Derribó del trono a los poderosos
y enaltecíó a los humildes.

8. A los hambrientos los colmó de bienes
y a los ricos los despidió vacíos.

9. Auxilió a Israel, su siervo,
acordándose de la misericordia.

10. Como lo había prometido
a nuestros padres
en favor de Abraham

y su descendencia por siempre.

11. Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo.

12. Ahora y siempre
por los siglos de los siglos Amén.

Ne timeas Maria

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

*No temas María
pues has hallado la gracia
a los ojos del Señor.
Concebirás en tu seno
y darás a luz un hijo
y será llamado hijo del Altísimo.*

Ave Regina Caelorum

Ave Regina Caelorum,
Ave Domina Angelorum:
Salve radix, salve porta,
Ex qua mundo lux est orta:
Gaude Virgo gloriosa,
Super omnes speciosa,
Vale, o valde decora,
Et pro nobis semper Christum exora.

*Ave, Reina de los cielos
Ave, Señora de los Ángeles.
Salve, raíz santa,
de la cual nació
la luz para el mundo.
Alégrate, alégrate, gloriosa,
la más bella de todas.
Salve tú, la más hermosa,
y ruega siempre a Cristo por nosotros.*

Misa Ave Regina Caelorum

Kyrie

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

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

Gloria

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 caelestis, Deus,
Pater omnipotens.

Domine Fili unigenite, Iesu 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, Iesu Christe.

Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.
Amen.

*Gloria a Dios en el cielo y en la tierra paz
a los hombre que ama el Señor.
Por tu inmensa gloria te alabamos,
te bendecimos, te adoramos, te glorificamos.
Te damos gracias. Señor Dios, Rey celestial,
Dios Padre todopoderoso.
Señor Hijo único, Jesucristo,
Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre:
Tú que quitas el pecado del mundo,
ten piedad de nosotros;
Tú que quitas el pecado del mundo,
atiende nuestra súplica;
Tú que estás sentado a la derecha del Padre
ten piedad de nosotros:
porque sólo tú eres Santo, sólo tú Señor,
sólo tú Altísimo, Jesucristo.
Con el Espíritu Santo
en la gloria de Dios Padre. Amén.*

Credo

Patrem omnipotentem factorem caeli et
terrae, visibilium omnium et invisibilium.

Et in unum Dominum Iesum 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
Patri. Per quem omnia facta sunt.

Qui propter nos homines et propter nos-
tram salutem descendit de caelis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex
Maria Virgine. Et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio
Pilato passus et sepultus est.
Et resurrexit tertia die secundum scripturas.
Et ascendit in caelum sedet
ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria iudicare
vivos et mortuos: cuius regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivifi-
cantem, qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio simul adoratur et
conglorificatur, qui locutus est per prophetas.
Et unam Sanctam, Catholicam et
Apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptisma in remissionem
peccatorum.
Et exspecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi saeculi. Amen.

*Padre todopoderoso, creador del cielo y de la
tierra, de todo lo visible y lo invisible.
Creo en un solo Señor, Jesucristo,
Hijo único de Dios,
nacido antes de todos los siglos:
Dios de Dios, Luz de Luz,
Dios verdadero de Dios verdadero,
engendrado, no creado, de la misma naturaleza
del Padre, por quien todo fue hecho;
que por nosotros los hombres
y por nuestra salvación bajó del cielo,
y por obra del Espíritu Santo se encarnó
de María, la Virgen, y se hizo hombre;
y por nuestra causa fue crucificado
en tiempos de Poncio Pilato;
padeció y fue sepultado,
y resucitó al tercer día según las Escrituras,
y subió al cielo, y está sentado
a la derecha del Padre;
y de nuevo vendrá con gloria para juzgar a
vivos y muertos, y su reino no tendrá fin.
Creo en el Espíritu Santo, Señor y dador de
Vida, que procede del Padre y del Hijo,
que con el Padre y el Hijo reciben una misma*

*adoración y gloria. Y que habló por los
profetas. Creo en la Iglesia, que es una,
santa, católica y apostólica.
Confieso que hay un solo bautismo para el
perdón de los pecados.
Espero la resurrección de los muertos y la
vida del mundo futuro. Amén.*

Sanctus

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

*Santo, Santo, Santo es el Señor, Dios del
Universo. Llenos están el cielo y la tierra de
tu Gloria. Hosanna en el cielo. 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:
dona nobis pacem.

*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.*

Nigra sum sed formosa

Nigra sum sed formosa filia Jerusalem
Ideo dilexit me Dominus
Et introduxit me in cubiculum suum
Et dixit mihi: surge amica mea et veni.
Jam hiems transiit, imber abiit et recessit,
Flores apparuerunt in terra nostra,
Tempus putationis advenit.

*Soy negra pero hermosa, hijas de Jerusalén
de ahí que el rey me amó,
me introdujo en su cámara
y me dijo: levántate, amiga mía, y ven.
Ya pasó el invierno, la tormenta se alejó com-*

pletamente,
han aparecido las flores en nuestra tierra,
llegó el tiempo de la poda.

Regina caeli

Regina caeli, laetare, alleluia:
Quia quem meruisti portare. alleluia,

Resurrexit, sicut dixit, alleluia,
Ora pro nobis Deum, alleluia.

Reina del cielo, alégrate, aleluya.
Porque el que mereciste llevar, aleluya.
Ha resucitado, como dijo, aleluya.
Ruega a Dios por nosotros, aleluya.

I N T É R P R E T E S

Michael Noone, director. Nació en Sydney y estudió música en la Universidad de Sydney y en el King's College de Cambridge. Desde entonces, se ha dedicado al estudio y técnica de la música española del Renacimiento: como especialista y musicólogo ofrece numerosas conferencias internacionales y es especialmente conocido por su trabajo en los archivos del Escorial y de la Catedral de Toledo. En 1998 su *Música y Músicos en el Escorial* fue publicado en la Rochester University Press. En 1990 ganó el XIII concurso Anual de Investigación Musical y de Estudios Musicológicos. La búsqueda de Michael Noone le ha llevado al excitante descubrimiento de obras desconocidas escritas por polifonistas del Renacimiento español como Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Tomas Luis de Vitoria, Alonso Lobo y Gines de Boluda. La edición de Michael Noone de muchas de esas obras bajo el título *Códice 25 de la Catedral de Toledo* fue publicada en 2003. En febrero de 2006 la revista *Early Music* la describía como “una de las más significantes herencias en la búsqueda de la música ibérica hoy en día”. La BBC calificaba el CD de “obra esencial para cualquier colección de la polifonía sacra del Renacimiento”. Para la revista *Early Music Today* es “una edición verdaderamente espléndida”. Noone también ha editado los motetes completos del polifonista español Fernando de las Infantas, los Magnificat de Sebastián Vivanco y las obras completas de Andrés de Torrentes. Ha sido profesor en la Universidad Nacional de Australia, la Universidad de Hong Kong, Universidad de Cornell y el Boston College. Ha ofrecido cursos en el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, en el Festival de Música Antigua de Gijón, la Universidad Politécnica de Valencia, el Festival Internacional de Música y Danza de Granada y en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca, entre otros muchos lugares. Noone se ha forjado una gran carrera como director de varios ensembles de Gran Bretaña, Australia, Hong Kong y España. Ha realizado seis grabaciones de música española con la Orchestra of the Renaissance, Song Company y Sydney Chamber Choir. Ha realizado otras 16 grabaciones junto al Ensemble Plus Ultra, dirigiendo a este último en los mejores festivales y escenarios de España, Alemania, Holanda y Reino Unido. En 2006 Michael Noone recibió el premio Real Fundación Toledo de manos del Rey Don Juan Carlos, por su contribución a la música española a través de conciertos, CDs, publicaciones y a través de la enseñanza como profesor. Ese mismo año también fue elegido para formar parte de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. Actualmente es profesor de música en la universidad jesuita de Boston College, EE.UU.

Ensemble Plus Ultra. El Ensemble Plus Ultra se fundó en el año 2001 por Michael Noone y Warren Trevelyan-Jones con el propósito de promocionar la música litúrgica española del Renacimiento. Formado por algunos de los mejores cantantes ingleses de música antigua, el grupo destaca por sus innovadoras actuaciones de auténticos tesoros aún desconocidos y reconstrucciones de hechos litúrgicos muy importantes desde el punto de vista musical. Además, sus programas se componen de muchas de las primeras representaciones modernas, incluyendo obras recientemente descubiertas en los archivos españoles y editadas para su interpretación por su director Michael Noone. En sus conciertos se han presentado obras maestras hasta entonces desconocidas de Morales, Guerrero y Tomás Luis de Victoria y descubiertas por Noone en los archivos de la Catedral de Toledo; este material fue utilizado para la primera grabación del grupo con el sello discográfico Glossa en 2005, *Morales en Toledo*. Ese mismo año Plus Ultra lanzó la primera grabación dedicada exclusivamente a la música de Fernando de las Infantas, compositor español y teólogo que se estableció en Roma en 1560 y publicó sus tres volúmenes de motetes en Venecia una década más tarde. Ensemble Plus Ultra ha ofrecido conciertos en la Semana de Música Religiosa de Cuenca, en el ciclo de los Siglos de Oro (El Escorial, Toledo, Madrid, Granada), en el ciclo Música y Patrimonio (Granada, Toledo, Madrid), en el Festival Internacional Música y Danza de Granada, en el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, en el Festival de Música Antigua de Gijón, en el Festival de Música Antigua de Benidorm, en el Festival de Música Antigua de Cáceres, en el Festival de Música Antigua de Aranjuez y en la Universidad Politécnica de Valencia. En el Reino Unido ha participado en los festivales de Londres, Cambridge, York, Winchester y Oxford. También ha presentado conciertos en el Bremen Musikfest (Alemania) y el Festival Oude Muziek de Utrecht (Holanda). Aunque el repertorio musical del Ensemble Plus Ultra está compuesto principalmente por música española, en su país también interpretan música de otras naciones. En el 2007 vimos la edición de tres discos para Glossa: el primero fue el estreno mundial de la obra *Canticum canticorum* de Gioseffo Zarlino (1517-1590), mientras que el segundo presentaba los cánones musicales del libro emblemático de *Atalanta Fugiens* (1618) de Michael Maier (1569-1622), que fue editado como parte de la nueva publicación de Jacobo Siruela en Ediciones Atalanta. La tercera fue una grabación de obras de Francisco Guerrero: su *Missa Super flumina Babylonis* y varias obras sacadas del *Códice 25* de la Catedral de Toledo. En el año de 2011 ha lanzado al mercado una colección de diez CDs con la obra de Tomás Luis de Victoria grabado con motivo del 400 aniversario de la muerte del compositor abulense. Los CDs del Ensemble están disponibles en iTunes.

MIÉRCOLES 7

20.30 H.

úbeda

Auditorio del Hospital de Santiago

ORQUESTA DE CÓRDOBA

José Luis Temes, director

El Clasicismo musical en Jaén:
las sinfonías de Ramón Garay (1761-1823)

P
R
O
G
R
A
M
A

PRIMERA PARTE

Ramón Garay (1761-1823)

Sinfonía 2 en Re Mayor

I. Allegro

II. Allegro maestoso (Minué)

III. Andante amoroso

IV. Allegro

Sinfonía 4 en La Mayor

I. Allegro brioso

II. Poco allegro (Minué)

III. Andante

IV. Presto

SEGUNDA PARTE

Sinfonía 6 en Do Mayor con oboe obligado

I. Largo. Prestísimo

II. Andante (Minué)

III. Andante Cantabile

IV. Allegretto (Rondó)

Pau Rodríguez, oboe obligado

Sinfonía 7 en Do Mayor

I. Allegro brioso

II. Adagio amoroso

III. Minué

III. Final. Presto rondeado

Transcripción:

Pedro Jiménez Cavallé

Archivo de Música de la Catedral de Jaén,
carpeta 62

Edición:

Instituto Complutense de Ciencias Musicales
(Madrid: ICCMU, 2010)

CONMEMORACIÓN DEL 250 ANIVERSARIO
DEL NACIMIENTO DE RAMÓN GARAY (1761)

Ramon Garay


C O M P O N E N T E S

Violines primeros

Isel Rodríguez Trujillo, concertino
Artaches Kazarian, ayuda de concertino
Hoang Linh Chi, Elena Ivanova Anguelova
Rafael Enrique López Velasco, Eugueni Syrkine
Igmar Alderete Acosta, Pedro Pedraza Martínez
José Miguel Ballester Vercher

Violines segundos

Alejandro Muñoz Aguilar, solista
Iouri Petrossian, Eugenio B. Valdés Weiss
Anatolie Jitcov, José Antonio Peñarroja
María Teresa Gutiérrez Martín

Violas

Jorge Adolfo Hernández Iznaga, solista
York Hartwig Thomsen, Dorin-Petre Sima
Mercedes Serrano Castejón

Violoncellos

Mikhail Milman, solista
Vera Kuligina, Diego Ruiz Conde
Deborah Jananne Yamak

Contrabajos

Gabriele Friscia, solista
Nazaret Kiourtchian

Oboes

Pau Rodríguez Hidalgo, solista
Carlos Amado del Rosario Fernández

Fagot

José I. Giner Romaguera, solista

Trompas

Francisco Fermín Galduf Cervera, solista
Jesús Miquel Villalba

José Luis Temes, director

Garay y sus diez sinfonías

José Luis Temes

LA VIDA

La biografía del compositor Ramón Garay es sencilla y modesta, carente de episodios aventureros y ajena a luchas y angulosidades. Un primer periodo de formación en su natal Asturias, hasta los 24 años de edad; un breve paso de dos años por Madrid, donde perfeccionó y actualizó sus conocimientos; y nada menos que 36 años como maestro de capilla de la Catedral de Jaén, donde realizó prácticamente toda su obra compositiva, es el resumen sintético de una vida dedicada al trabajo paciente y minucioso. Una carrera presidida por el esfuerzo cotidiano y la voluntad de perfección artística, sin vanidad de éxito social.

Ramón Garay Álvarez nació en Avilés (Asturias) el 27 de enero de 1761. Su padre era organista de la Real Colegiata de Covadonga, por lo que es muy probable que recibiera de él las primeras lecciones de solfeo, canto y órgano. A los 18 años le vemos como cantor en la capilla de la Catedral de Oviedo, y como discípulo de órgano de Juan Andrés de Lombida. Estudió también con el maestro de capilla de la misma catedral, el aragonés Joaquín Lázaro. Pero si en su Asturias natal recibió su formación musical básica, la etapa clave para su puesta al día de las nuevas corrientes europeas fue sin duda la de su paso por Madrid. Paso breve pero muy intenso. Garay llega a la capital en febrero de 1785, y pronto entra en contacto con el compositor salmantino José Lidón, que le introdujo en la capilla musical de la que era entonces director: la capilla de la Condesa de Benavente, de enorme prestigio en la España musical de entonces, acaso sólo comparable con el de la capilla de su prima, la Duquesa de Alba. Pero al año siguiente, Lidón sería sustituido en el cargo por el mismísimo Luigi Boccherini, cuyo prestigio internacional pondría a esta capilla al día de lo que se estaba haciendo en aquel momento en los principales focos musicales de Europa, presentando en el Palacio de El Capricho (en las afueras de Madrid, recientemente recuperado y restaurado) las últimas partituras de Mozart, Haydn, Cimarosa, etc. Y aunque la documentación hoy existente nos indica que Ramón Garay era entonces maestro de música de los niños seminaristas de San Jerónimo el Real, no hay duda de que mantuvo durante estos dos años su vinculación a la orquesta de la citada capilla de la Condesa de Benavente (en la que le había introducido su maestro Lidón), lo que explica su posterior conocimiento de las técnicas de las músicas de transición al naciente estilo clásico-galante.

Sus biógrafos ignoran la razón por la que, sin embargo, y pese a esta nada desdeñable posición, prefirió Garay abandonar la Corte y concursar para la plaza de maestro de capilla de la Catedral de Jaén, vacante desde el fallecimiento del barcelonés Francisco Soler. Lo cierto es que en mayo de 1787 obtiene el puesto en disputa. Los 36 años del magisterio de Ramón Garay al frente de la capilla de la Catedral de Jaén constituyen una etapa muy unitaria en su vida, con mínimos avatares. Trabajo diario de enseñanza, interpretación y creación al servicio del calendario litúrgico de la Catedral. Prácticamente toda su obra ha llegado hasta nosotros, depositada en el archivo catedralicio jienense. Obviamente, la casi totalidad de esta producción es de carácter religioso, como es consecuente con su cargo de maestro de capilla. Hay sólo dos excepciones: por una parte, su espléndido corpus de diez sinfonías orquestales; y por otra, su única incursión en la ópera, sobre

un tema simbólico, que adoptó el atípico título de *Compendio sucinto de la Revolución Española*, compuesta en 1815. Ramón Garay falleció en Jaén el 8 de enero de 1823, poco antes de cumplir los 63 años. Su figura ha sido muy poco conocida hasta su reciente recuperación, gracias sobre todo a los trabajos del canónigo Raúl Arias del Valle (durante muchos años archivero de la catedral de Oviedo) y del cronista asturiano Justo Ureña. Pero el estudioso principal de su figura ha sido Pedro Jiménez Cavallé, musicólogo y catedrático de la Universidad de Jaén, a quien debemos –y agradecemos de todo corazón desde estas líneas– no sólo buena parte de los datos biográficos que hoy podemos ofrecer del maestro Garay, sino la revisión de la antedicha única ópera y de las diez sinfonías del maestro avilesino.

SUS DIEZ SINFONÍAS

a. *El modelo sinfónico*. Es bueno recordar aquí al aficionado que en torno a 1760 se componen en Europa las que debemos entender como primeras sinfonías de la historia del género, entendiendo este término en su sentido clásico-romántico; es decir: un conjunto de tres o cuatro tiempos, para pequeña orquesta (básicamente de cuerda, más dos trompas y algunas maderas), sin finalidad litúrgica y a partir de unas estructuras musicales abstractas, muy características del racionalismo de la época. No nos cabe duda de que buena parte de los compositores españoles de la época estaban muy al tanto de las obras que en esta dirección se estaban componiendo en Centroeuropa. Y nos consta que no pocos maestros de capilla encontraron ilusión y fuerzas para acercar la composición española a los nacientes modelos sinfónicos europeos. En la mayor parte de los casos, este proceso tuvo lugar a través de composiciones por propio placer del autor, sin finalidad específica, por la sana ambición personal de crear a partir de las nuevas corrientes compositivas.

b. *Ramón Garay y la composición de sus sinfonías*. Tal es el caso de nuestro autor; el asturiano Ramón Garay, que –no nos cabe duda– compuso por su propio placer artístico las diez sinfonías que integran su corpus sinfónico. De tal manera, puede afirmarse que las diez sinfonías de Ramón Garay suponen una de las primerísimas aportaciones a la historia del sinfonismo en España; quizá incluso –aunque la “guerra de fechas” es siempre denostable en musicología– quepa hablar de éstas como las primeras sinfonías españolas de cuatro tiempos y en el estilo moderno centroeuropeo. Las diez sinfonías fueron compuestas en la ciudad de Jaén, durante la larguísima etapa (36 años: 1787 a 1823, como quedó dicho) en la que fue Garay maestro de capilla de la catedral de esta hermosa ciudad andaluza; y en el Archivo Histórico de esta seo han permanecido inéditas durante dos siglos. De los manuscritos allí conservados se ha tomado la edición en que se basó la grabación integral de la Orquesta de Córdoba. Edición que ha tenido como celoso transcriptor a Pedro Jiménez Cavallé, profesor de la Universidad de Jaén.

c. *Cronología*. Estas diez sinfonías están compuestas en tres etapas: las seis primeras fueron creadas en el curso de dos años: 1790 y 1791, cuando Garay apenas llevaba tres años al frente de la capilla jienense. El recuerdo del esplendor de la capilla de El Capricho y las composiciones de Haydn y Mozart allí presentadas fueron sin duda el motor de este temprano alarde de nuevo sinfonismo, a través de una entrega de nada menos que seis sinfonías. Habrá luego seis años de silencio, tras los cuales en 1797 compondrá Garay su séptima sinfonía, una sinfonía aislada en el tiempo. Porque el avilesino tardará nada menos que 20 años en añadir a su catálogo sinfónico las que serán sus tres últimas sinfonías: en 1817 (es decir, con 56 años de edad) compone sin descanso, en efecto, sus sinfonías octava, novena y décima, que cierran su ciclo orquestal.

Notas sobre cada sinfonía

Pedro Jiménez Cavallé

SINFONÍA Nº 2 EN RE MAYOR (1791)

Dividida en cuatro tiempos como casi todas las del autor; comienza con un *Allegro* en forma de sonata. El primer tema de carácter solemne e interpretado por la orquesta está compuesto por dos motivos: uno de ritmo incisivo, formado por las notas del acorde, y otro de sendos tresillos. El segundo tema en la dominante llega tras un pasaje de transición en el que están presentes unas secuencias modulantes; el tema posee un claro carácter bailable, con posible ascendencia asturiana, y está a cargo de los oboes para después en su repetición pasar a la orquesta. En el Desarrollo aparece un material completamente nuevo junto al primer tema en la dominante. Con la aparición del segundo tema en el tono principal, primero por parte de los oboes y después repetido por toda la orquesta, comienza la Reexposición.

A continuación aparece un *Allegro maestoso. Minue*, que posee un carácter solemne y está constituido por dos secciones desiguales, siendo la segunda un Desarrollo de la primera con algunos elementos nuevos. El Trío, donde desaparece el viento, contrasta rítmicamente al moverse de forma más continua y con figuras más rápidas.

En el *Andante amoroso*, que intercambia con el tiempo anterior; como solía ser frecuente en Haydn, y que está escrito para cuerda sola, el tema principal aparece en los violines primeros, que denotan cierto virtuosismo contrastante con la expresividad de la que hace gala. Dividido en dos secciones, la estructura melódica es ABAB.

El cuarto tiempo es un *Allegro* que adopta la forma sonata. El primer tema de carácter alegre, está compuesto de varios motivos yuxtapuestos y zigzagueantes relacionados entre sí, que primeramente están a cargo de los violines y después al de la orquesta. El segundo tema encerrado en un ámbito de tercera, comienza con un claro cromatismo y se torna sincopado; expuesto por la cuerda enlaza en su Desarrollo con una breve coda, pero brillante por los arpegiados de los violines. El Desarrollo comienza con el primer tema en la dominante, mientras que la Reexposición lo hace, como es costumbre, con el segundo tema en la tonalidad principal, primero los violines solos e inmediatamente los oboes apoyan el ritmo sincopado.

SINFONÍA Nº 4 EN LA MAYOR (1791)

El *Allegro brioso* presenta en la Exposición un primer grupo temático con un tema de cierto carácter pomposo interpretado por toda la orquesta, que es seguido de varios motivos repetitivos de carácter saltarín en la cuerda; el segundo tema, interpretado por la orquesta, resulta más cantable y aparece con el ritmo sincopado que ya se venía anticipando. El Desarrollo comienza con el motivo inicial del primer tema, que aparece en distintos tonos y se elabora principalmente con los motivos sincopados de los temas expuestos anteriormente. El segundo tema aparece en la tonalidad principal, conformando el inicio de la Reexposición.

El *Poco allegro. Minué* presenta una sección primera que gira en torno a un breve motivo, que es desarrollado hasta formar un tema, siendo interpretado por los violines apoyados puntualmente por los oboes. La segunda en la que contrasta la cuerda con el *tutti*, está construida sobre el mismo motivo. El Trío en *la menor* para cuerda principalmente y sin trompas emplea un material contrastante.

El *Andante* está escrito para cuerda sola y aparece dividido en dos secciones. La primera está protagonizada por un tema cantable a cargo del violín primero, que posee un carácter rapsódico de melodía continua y libre, más que un tema articulado. El segundo tema de composición motivica contrasta con el primero por ser de carácter más rítmico que melódico. En la segunda sección reaparecen los mismos temas.

El *Presto* del último movimiento adopta la forma sonata y posee carácter danzante con temas repetitivos y de fraseo cuadrado, posible influencia de la contradanza a pesar de estar escrito en el compás de 3/8 y no en el de 2/4. Se observa el diálogo de oboes y violines y la tonada es acompañada por las violas que, con un pedal a la quinta grave, recuerdan el roncón de la gaita asturiana. El segundo tema es de diseño más melódico, interpretado también por los oboes a dúo, a través de intervalos paralelos. Este tema de carácter popular es repetido por los violines, que lo adornan en su conclusión, y por toda la orquesta. Un pasaje orquestal, antes de la coda, expone un ritmo y una armonía que recuerdan las seguidillas de Boccherini. El Desarrollo comienza con un nuevo material que nos conduce al tema principal y con la aparición del segundo tema en el tono principal se inicia la Recapitulación formada por los mismos elementos anteriores, presentes en la Exposición.

SINFONÍA Nº 6 EN DO MAYOR (1794)

La obra posee un claro estilo concertante personificado en el oboe. El *Largo. Prestissimo* se inicia con una introducción lenta y expresiva a cargo de la orquesta primero y, después, de la cuerda, donde se observa una gran riqueza armónica; tras ella aparece el valiente tema orquestal de sentido descendente sobre las notas del acorde de Do; posteriormente el oboe, repite el tema apoyado por la cuerda. El segundo tema, que posee cierto parentesco en sus comienzos con el primero, resulta bastante melódico en manos del oboe. En la segunda sección reaparece el tema lento de la introducción seguido del Desarrollo, que incide sobre el primer tema en la tonalidad de *Mi bemol Mayor* a cargo de la orquesta para repetirlo más adelante el oboe apoyado por la cuerda. Reaparece el segundo tema en la tonalidad principal con la que se inicia la Reexposición.

El *Andante. Minué* está compuesto de dos secciones, que, en este caso, son casi del mismo tamaño: el tema principal se forma mediante la yuxtaposición de pequeños motivos. El oboe y el fagot subrayan la primera parte del tema. La segunda sección compuesta de una nueva idea continua de tresillos desarrolla el tema primero. El Trío está en la tonalidad de *la menor* y en él callan tanto las trompas como el fagot. La primera sección interpretada por el oboe con acompañamiento de la cuerda en tresillos presenta un nuevo tema.

El *Andante cantabile* está marcado por el diálogo del oboe con la orquesta; la mayoría de los temas que aparecen son cantables y tienen una textura que les distingue; en su repetición cambian notablemente, sin conservar, siquiera, su dimensión, demostrando una gran libertad

en ello. Dentro de la estructura bipartita, la forma de cada una de las partes es bastante libre y, aunque la melodía en su fase cadencial busca su acomodo tonal, no siempre se respeta éste por alguna modulación inesperada.

En el *Allegretto. Rondó* la estructura es ABACADA y los diálogos de oboe y orquesta son continuos. El sereno, pero veloz tema del estribillo, formado por ocho compases, tiene cierto carácter bucólico o pastoril y lo comienza el oboe sólo contestado por el resto de la orquesta. En él está presente el cuadrado fraseo de la contradanza, aunque aquí estamos en compás de 3/8. En una de las coplas destaca un tema, que parece de carácter asturiano mientras que en otra, una frase interpretada por los violines está construida sobre una nota pedal de tónica en el bajo y en las trompas, imitando muy probablemente el roncón de la gaita asturiana.

SINFONÍA Nº 7 EN DO MAYOR (1796)

El *Allegro brioso* se inicia con un primer tema sobre el acorde de *Do Mayor* a cargo de la cuerda para ser repetido por los oboes. Tras una transición modulante de gran interés armónico y tonal aparece el segundo tema a cargo de los oboes que caminan por terceras. En el Desarrollo se presentan principalmente fragmentos del primer tema en varias tonalidades, no sólo en los violines, sino en las cuerdas graves. Tras una interrupción reaparece el primer grupo temático a cargo de toda la orquesta con todos sus elementos hasta que se presenta el segundo tema con lo cual nos encontramos en el último período: la Recapitulación.

El *Adagio amoroso*, escrito sin trompas, es el movimiento lento más largo de todas las sinfonías y está construido sobre un tema principal que aparece en las tres secciones en que está dividido; entre ellas existe un contraste tonal más que temático, ya que el tiempo está confeccionado, al menos en espíritu, a modo de un tema con variaciones; también se puede ver el tiempo como una especie de rondó ABACA. En él no faltan los diálogos entre oboes y violines, un dúo entre las violas y cellos y cierto virtuosismo a cargo de los violines primeros.

El *Minué*, que en esta obra aparece en su lugar habitual, es el tiempo de Minueto más largo de todas las sinfonías; escrito sin trompas, está dividido, como los demás, en dos secciones. En la primera con sólo ocho compases encontramos un tema sereno en su esquema rítmico y de suave línea melódica en la que predominan los grados conjuntos. En la segunda, se desarrolla el tema inicial. En el Trío, dividido en dos secciones, el tema principal está interpretado por el punteado de la cuerda, mientras que los oboes se encargan del segundo, formado por corcheas continuas.

El *Final. Presto rondado* es de carácter juguetón y de un fraseo regular y simétrico —influencia de la contradanza— de ocho compases por lo general; gira sobre un tema principal, compuesto de dos frases: la primera de ellas de ritmo sincopado domina a lo largo de toda la pieza funcionando como estribillo. La estructura es ABACA utilizando algunas coplas elementos variados o procedentes del estribillo.

Para más información, consúltese el folleto que acompaña al triple CD Ramón Garay. Las diez sinfonías (Orquesta de Córdoba, dir. José Luis Temes, Verso, 2010, con patrocinio de Fundación BBVA) y el libro de Pedro Jiménez Cavallé, Ramón Garay, un clásico, autor de diez sinfonías (Jaén: Universidad de Jaén, en prensa).

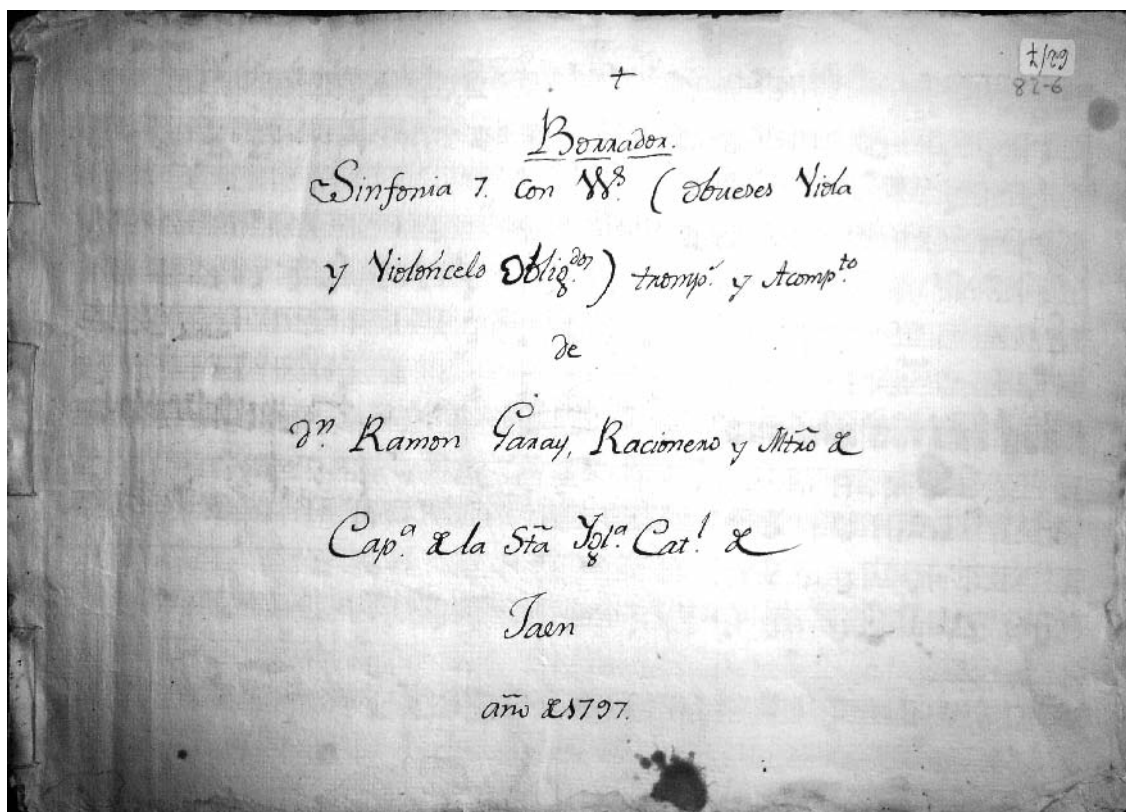
I N T É R P R E T E S

José Luis Temes, director. Nació en Madrid en 1956. Estudió principalmente con los profesores Julián Labarra, Federico Sopeña, Enrique Llácer, José María Martín Porrás y Ana Guijarro. Titulado por el Conservatorio de su ciudad natal, dirigió entre 1976 y 1980 el Grupo de Percusión de Madrid. Entre 1983 y 2000 fue director del Grupo Círculo. Ha estado al frente de la práctica totalidad de las orquestas españolas; también de otras de diversos países: Filarmónica de Londres, Gulbenkian de Lisboa, Filarmónica de Poznan, Radio de Belgrado, etc. En sus treinta años como director, Temes ha dirigido el estreno de más de 330 obras, entre ellas cuatro óperas y varios ballets. Ha grabado más de noventa discos, casi siempre con música española, y participado en los principales festivales internacionales de música nueva: Nueva York, Londres, París, Roma, Milán, Viena, Zagreb, Lisboa y un largo etcétera. Ha compaginado siempre su trabajo como director de orquesta con una amplia labor como profesor, conferenciante y gestor. Ha ofrecido más de 300 conferencias. Es autor de numerosos libros y ensayos, entre los que destaca un extenso Tratado de Solfeo Contemporáneo (Línea, 1982-1992), biografías de Anton Webern (CBA, 1988) y José Luis Turina (2007) y dos volúmenes sobre la historia perdida del Círculo de Bellas Artes de Madrid (Alianza, 2000-2003). En el terreno de la narrativa, su primera novela fue *Tres cuentos para Ita* (2009), a la que seguirá *Al pisar tu jardín* (2011). En junio de 2009 los Príncipes de Asturias le hicieron entrega del Premio Nacional de Música.

Orquesta de Córdoba. La Orquesta de Córdoba es un Consorcio, creado en 1992, entre la Junta de Andalucía y el Ayuntamiento de la ciudad. Desde entonces ha ofrecido ya más de un millar de conciertos en escenarios tan diversos como el Gran Teatro, la Mezquita-Catedral o el Alcázar de los RR.CC. de Córdoba, el Auditorio Nacional de Madrid, el de Cuenca, el de Almería, el "Manuel de Falla" de Granada, el de Santiago de Compostela, el de Murcia, el Baluarte de Pamplona, el Teatro Jovellanos de Gijón, el Campoamor de Oviedo, el de la Maestranza de Sevilla, el Arriaga de Bilbao, el Romea de Murcia, el Villamarta de Jerez, el Lope de Vega de Sevilla, el Monasterio de San Lorenzo del Escorial, el Palau de Altea, el Palacio de Festivales de Cantabria, el Museo de Santa Cruz de Toledo, el Megaron Concert Hall de Atenas, la National House de Praga o la Sala Dorada de la Musikverein en Viena, por citar sólo algunos de ellos. En el curso de estas actuaciones ha realizado primeras audiciones para Europa y España y ha estrenado con carácter absoluto obras de numerosos compositores nacionales e internacionales. La versatilidad de la Orquesta de Córdoba, además de sus actuaciones en foso y acompañando a ballets como el de Mario Maya, el de Víctor Ullate, el Scottish Ballet o el Royall Ballet de Londres, le ha permitido abordar un amplísimo repertorio sinfónico, desde el Barroco hasta las composiciones actuales, abriéndose con éxito a otros campos de la música en colaboraciones con artistas como Egberto Gismonti, María del Mar Bonet, Carmen Linares, Vicente Amigo, Benito Lertxundi, Amancio Prada, Lole Montoya, José Antonio Rodríguez, Benito Cabrera, Larry Coryell, Miguel Ríos, Randy Brecker, Rafael Riqueni, Manolo Sanlúcar, Tomatito, Joan Manuel Serrat, Juan Manuel Cañizares, Susana Raya, Javier Ruibal, Estrella Morente, Luis Pastor, Miguel Poveda o los grupos Ronda dos Quatro Caminhos, Medina Azahara y el Ensemble Gurruffo, a quienes la Orquesta de Córdoba ha acompañado, en directo y/o en estudio.

A lo largo de su historia, la Orquesta de Córdoba ha tenido tres directores titulares: su fundador, el maestro Leo Brouwer que, tras su marcha, en 2001, fue nombrado Director Emérito de la orquesta así como Hijo Adoptivo de la Ciudad. A partir de entonces y hasta 2004, fue la directora Gloria Isabel Ramos Triano, quien vino a continuar la labor del maestro Brouwer y a consolidar el trabajo realizado hasta entonces. Desde la temporada 2005/06, la dirección titular y artística la ostenta el maestro Manuel Hernández-Silva, con el que la orquesta está alcanzando sus más altas cotas. En el apartado discográfico, la Orquesta de Córdoba tiene ya treinta y siete grabaciones publicadas –CD's sencillos, dobles y triples– (aunque hay otras pendientes de edición) para sellos como EMI, NAXOS (Marco-Polo), SONY, GHA, VERSO, etc. incluyendo producciones extraordinarias como el doble CD+DVD con músicas para cine de Roque Baños (con quien, además, grabó la BSO del documental realizado por Carlos Saura para la Expo 2008 de Zaragoza), o el más reciente CD+DVD, titulado *Sueño*, registrado en directo junto a Javier Ruibal.

Ha participado en los Encuentros Internacionales de Música Cinematográfica y Escénica de Sevilla, en el Festival Internacional “Cosmopoética” de Córdoba, en la Noche Blanca del Flamenco, el Circuito Andaluz de Música, en los Ciclos de Música Contemporánea de Málaga, en la Bienal de Arte Flamenco de Sevilla, en el Concurso de Canto “Pedro Lavirgen”, de Priego, en el Concurso Internacional de Piano “Premio Jaén”, en el Otoño Musical Soriano, en el Festival de Música Española de Cádiz, en el Encuentro de las Artes y las Letras de Iberoamérica, de Huelva y en diversos Festivales Internacionales de Música como los de Granada, Alicante, Lucena, Úbeda, Sanlúcar, Ayamonte, Segovia, Guadix, Santo Tirso (Portugal) o Marsella, además de ser habitual su presencia en el Festival de la Guitarra de Córdoba. La Orquesta desarrolla una importante labor educativa y de atención a los jóvenes por medio de distintos programas como el Ciclo de Conciertos Didácticos, las colaboraciones con el Conservatorio Superior de Música, con la Universidad de Córdoba, con el ciclo de Cultura en Red del Ayuntamiento, con el programa EsCultural de la Diputación Provincial o con la puesta en marcha de iniciativas como el Concurso Internacional de Jóvenes Directores. La Orquesta de Córdoba es miembro de la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS) y, en 1999, fue nominada por la Sociedad General de Autores (SGAE) y la Asociación de Intérpretes y Ejecutantes (AIE) como “Mejor Artista Clásico” –junto a Victoria de los Ángeles y la Orquesta Sinfónica de Barcelona– al Premio de la Música. En la edición del año 2003, la Academia de la Música volvió a nominar –junto a Plácido Domingo y Jesús López Cobos– a la Orquesta de Córdoba por su CD de los dos Conciertos Triples de Leo Brouwer y Tomás Marco, como mejor disco de música clásica.



Portada e inicio del Prestísimo de la Sinfonía nº 6 con violines y oboe obligado en cuatro movimientos (1791) de Ramón Garay (Archivo Musical de la Catedral de Jaén)

SÁBADO 10

20.30 H.

baeza

Auditorio de San Francisco

AL AYRE ESPAÑOL

María Espada, soprano

Eduardo López Banzo, director

‘Esa dulzura amable’:

las cantatas al Santísimo de José de Nebra (1702-1768)

PRIMERA PARTE

José de Nebra (1702-1768)*

Cantada al Santísimo *Llegad, llegad, creyentes*
Recitado - Aria cantable - Recitado - Aria

Domenico Scarlatti (1685-1757)**

Andante moderato, K 86
("Estas de Escarlatti; las podrá el Sr. Dn.
Joseph [de Nebra] tocar donde gustare")

José de Nebra*

Cantada al Santísimo *Que contrario, Señor*
Recitado - Aria cantable - Recitado - Aria

SEGUNDA PARTE

José de Nebra*

Cantada al Santísimo *Alienta fervorosa* (1727)
Recitado - Aria - Recitado - Aria

Domenico Scarlatti**

Sonata K 18
Sonata K 41
Sonata K 45

José de Nebra*

Cantada al Santísimo *Entre cándidos, bellos*
Recitado - Aria - Recitado - Aria

Transcripción y edición: Eduardo López Banzo
(*) Archivo de Música de la Catedral de Guatemala
(**) Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza

C O M P O N E N T E S

Farran James, violín 1 - Kepa Artetxe, violín 2
James Bush, violonchelo - Xisco Aguiló, contrabajo
Juan Carlos de Múlder, archilaúd - María Espada, soprano
Eduardo López Banzo, clave y dirección

Orquesta Patrocinada por



Orquesta residente en



CONMEMORACIÓN DEL III ANIVERSARIO
DEL NACIMIENTO DE MARÍA BÁRBARA DE BRAGANZA (1711)

MARÍA BÁRBARA DE BRAGANZA

Nebra vs Scarlatti

Eduardo López Banzo

“Estas de Escarlatti; las podrá el Sr. Dn. Joseph tocar donde gustare” (Manuscrito de tecla de José de Nebra, Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza)

Hace casi un año bajo una canícula agosteña feroz encontré Ambel. Recorría la provincia de Zaragoza buscando un emplazamiento idóneo para recrear la música del bilbilitano José Melchor Baltasar Gaspar de Nebra y Blasco. Por tratarse de música con textos piadosos, el lugar más apropiado era un templo. Pero no cualquier templo. Buscaba una iglesia impregnada del espíritu del arte barroco zaragozano; algo que fuera una inspiración añadida a nuestro trabajo. Naturalmente el recinto debía cumplir una calidad acústica suficiente, acorde al repertorio que iba a grabar y capaz de hacer justicia a unas obras tan llenas de pequeños detalles y sutiles matices. La Ermita de la Virgen del Rosario de Ambel, a los pies del Moncayo, me atrajo con su mezcla y contraste, tan aragonés, de sobriedad exterior y riqueza interior; con sus luces calladas y tornadizas, con la pureza de sus materiales y con el equilibrio, nada fácil de lograr, entre el espacio y su decoro. Pocos lugares como éste para revivir estas obras, varias de las cuales —las cantadas— han permanecido, por sorprendente que parezca, inéditas hasta que tuve la fortuna de hallarlas allende los mares.

Hace quince años mis investigaciones en torno al barroco español me pusieron sobre la pista de algunos archivos americanos donde —sospechaba— podían encontrarse interesantes colecciones de música procedentes de la península. Crucé el Atlántico y el resultado superó lo imaginado. No sólo encontré muchas e interesantes partituras, sino que al hilo del viaje fui descubriendo que el espíritu de aquellos antiguos papeles permanecía inespablemente vivo. El folclore mejicano, por ejemplo, es un vivo retrato, con las inevitables influencias y añadidos de los siglos posteriores, de la música que se hacía en la vieja Nueva España hasta el siglo XVIII. Los pueblos centroamericanos quedaron deslumbrados —lo cuentan las crónicas de los misioneros— ante la riqueza de la música española y la adoptaron de inmediato como propia. Tanto marcó aquel encuentro de dos culturas a aquellos pueblos, que adoptaron el lenguaje musical y los instrumentos de origen español: no sólo para crear e interpretar música culta (hay indios que interpretan y componen música a los pocos años del descubrimiento colombino), sino también para solazarse cantando y bailando al son de las músicas de moda del momento, añadiéndolas a su folclore.

Si hoy en día uno viaja a Tlacotalpan (Estado de Veracruz), podrá encontrar en sus tabernas huellas de lo que pudo ser el folclore barroco español. En una tarde inolvidable junto al río Papaloapan, ví a una india bailando briosamente acompañada de arpa, jarana y requinto, instrumentos todos de raigambre española. Tocaban y bailaban lo que allí todavía conocen como zapateado. Porque aún siguen, desde el siglo XVII, disfrutando y entreteniéndose con un son de origen tan hispano, llamado también son jarocho (los jarochos son los naturales de aquella zona), que se baila en el transcurso de las fiestas que llaman fandangos. Precisamente aquel endiablado y moderno zapateado me recordó a nuestro Sr. D.

Joseph de Nebra que, dos siglos y medio antes había escrito, en una de sus elegantes zarzuelas, un no menos brioso zapateado.

Luego de México me encontraba en Ciudad de Guatemala. Allí descubrí, entre centenares de partituras olvidadas que forman el riquísimo archivo musical de su Catedral, las cuatro cantadas que se incluyen en este concierto. Pero, ¿cómo habían llegado a parar a la ultramarina Guatemala las obras escritas por un zaragozano de Calatayud que, hasta donde se sabe, nunca salió de su patria? Retrocedamos a la segunda década del siglo XVIII. Nebra trabaja ya por aquel entonces, ¡con solo veinte años de edad!, como organista y compositor en la Corte madrileña. Ha adquirido una gran fama como autor de música escénica y ha escrito también numerosas cantadas para los oficios religiosos de las Capillas Reales. Estas obras, propias de las solemnes ceremonias sacras palatinas, viajaron a América. Pero, ¿cómo? En Guatemala, entre los muchos documentos que escudriñé, leí el relato del viaje que un canónigo dieciochesco de la Catedral hizo por Europa: entre otros, con el encargo de reunir música moderna que sería luego interpretada por los músicos del primer templo guatemalteco. En los baúles de aquel canónigo viajaron a América, con toda probabilidad, estas cantadas que ahora presento, además de otras composiciones del propio Nebra y de los más famosos maestros de aquella época.

Nuestro Nebra era, eso lo explica todo, un compositor prestigioso. Su personalidad sobresale en una dinastía antigua de músicos, los Nebra, que trabajó fundamentalmente en la provincia de Zaragoza. Pero José (Calatayud 6-I-1702, Madrid 11-VII-1768) llegó más lejos en fama y prestigio. Su música, que podría calificarse de italianizante “al ayre español”, surge en una época en que el estilo italiano conquistaba las cortes europeas en un proceso, iniciado en torno a 1700, que marcaría el futuro de la música occidental. Por lo que a España toca, la moda italiana encontró su abogada primera y más encumbrada en la mismísima reina Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V. La música estará dominada, durante todo su reinado, por maestros italianos; el más relevante, Domenico Scarlatti, llegado a España en 1729.

En función de la datación de alguna de las cantadas, y por tener muchas particularidades estilísticas que nos hacen sospechar que fueron el fruto de un determinado período de trabajo de Nebra, cabe fecharlas en torno a los últimos años de la década de 1720. Serían así prácticamente contemporáneas de la llegada de Scarlatti a España, como maestro de clave en el séquito de la portuguesa María Bárbara de Braganza, con motivo de su matrimonio con Fernando, hijo de Felipe V e Isabel de Farnesio, Príncipe de Asturias, y futuro rey Fernando VI. Fernando y María Bárbara tenían una extremada pasión por la música. Escritores posteriores recordarían su tiempo como un reinado de melómanos, dominado por músicos y cantantes de ópera como el celeberrimo Farinelli. Fue en tal paraíso de músicos donde Nebra conoció a Scarlatti. Sería interesante conocer al detalle las relaciones que pudieron mantener en su día José-Joseph de Nebra y Domingo-Domenico Scarlatti con detalles que la historia, lástima, se reserva. Pero hete aquí que un día, en una de mis visitas a los archivos, encontré las enigmáticas palabras que a modo de exordio abren estas notas y que encabezan tres obras de Scarlatti incorporadas a un manuscrito autógrafo, de música para teclado de Nebra, que custodia el Cabildo de las Catedrales de Zaragoza.

Las tres obras son, formalmente, dos fugas y una sonata. Para Scarlatti, como luego para Nebra, una fuga no es una estructura polifónica severa, sino más bien una manera de escribir; un movimiento imitativo libre de carácter serio. Como contrapunto a estas dos piezas, la sonata es un movimiento dotado de un intenso e íntimo lirismo. Parece obvio que Nebra tomó las fugas del napolitano como modelo para elaborar las suyas, que no obstante revelan una personalidad propia y característica. Los otros movimientos de su sonata en *mi menor* no poseen los rasgos del estilo scarlattiano y su filiación resulta bastante incierta. Pero es posible preguntarse: ¿es realmente Nebra ese Sr. D. Joseph al que se autoriza para tocar donde gustare esas sonatas? Uno quiere creer que las tres sonatas despertaron la curiosidad del zaragozano, quien por este motivo pediría a Scarlatti autorización para poder estudiarlas e interpretarlas en sus compromisos profesionales, fuera del marco cortesano para el que fueron concebidas. Permiso que el italiano, consciente de la valía de su colega español más joven, gustosamente concedería. Y no si fuera así, *è ben trovato*.

Recitado 'Camine pues en orden' e inicio del aria 'Salga el hombre feliz' de la cantata Que contrario Señor de José de Nebra depositada en Guatemala, donde se conserva el más importante fondo de obras de este autor en Hispanoamérica
(Archivo de Música de la Catedral de Guatemala)

T E X T O S

Llegad, llegad, creyentes

Recitado

Llegad, llegad creyentes
a saciar vuestra sed de amor divino
en las sacras corrientes
de aquel costado abierto que previno
el autor de la vida
y amoroso os convida
a que gustéis la espiritual dulzura
que la gracia y su gloria os asegura.

Aria cantable

Alma, bebe del costado,
que tu Dios enamorado
tiene abierto, para puerto
de la gloria y salvación.

Goza, goza su dulzura
si deseas tu ventura
pues patente ves la fuente
de la gracia y perfección.

Recitado

Esta dulzura amable
se comunica a todo afecto ardiente
que a la ara inefable
llega con esperanza reverente
y temor, sin perder la confianza
que estriba en el temor y la esperanza.

Aria

Espera fervorosa
gozar, alma dichosa,
la palma y el laurel
de la victoria,
llegando a ver el puerto
de aquel costado abierto
que Dios te ofrece en él
su eterna gloria.

Que contrario, Señor

Recitado

Que contrario, Señor, el hombre es tuyo

pues cuando tú con más primor le llamas
que él de ti se desvía es lo que arguyo.
Con divinos auxilios tú le inflamas
y él, como tan ingrato,
hace alarde cruel del desacato.

Aria cantable

Con la paz tu amor convida,
si en la lid quiere hallar vida
el que llega, reverente,
a ese campo celestial,

Mas tremendo el desvarío
toca al arma con desvío
pues presenta lo imprudente
la batalla desleal.

Recitado

Camine pues en orden todo aliento.
Deje ya su descuido,
mire que en ese campo hay prevenido
un premio sin igual, un Sacramento,
pues misterioso cifra en esa oblea
una vida sin fin al que pelea.

Aria

Salga el hombre feliz a campaña
venza en sí su desdén y su saña
si pretende victoria cantar.

Pues la empresa por suya la tiene
si esforzado llegarse pretende
donde el triunfo su Fe le ha de dar.

Alienta fervorosa (1727)

Recitado

Alienta fervorosa,
alma, si quieres gracia suficiente
para volar al cielo que te espera.
Repara en esa esfera que miras,
donde amor omnipotente
quiere darte su gracia generosa.
Procura temerosa

recibir ese cándido alimento
que es manjar de la vida, y Sacramento.

Aria

Vuela, vuela fervorosa
a la esfera misteriosa
con las alas del amor;
pues el triunfo y la victoria
le consigue en alta gloria
quien asciende con fervor.

Recitado

En su mesa divina
te ofrece, sacro amor, gracia y consuelo,
que alivien la dolencia de tus males,
auxilios celestiales
para que vivas en amante anhelo
hoy te franquea forma peregrina,
y aun veo que se inclina a llamarte
el esposo por fineza
para gozar su amor y su fineza.

Aria

Ven, ven del Líbano
esposa bella,
recibe el parabién
y la corona.
Líbrate del afán
y la querella
ya que el divino pan
te perfecciona.

Entre cándidos, bellos

Recitado

Entre cándidos, bellos accidentes
quien hasta el fin amó se oculta fino
salud siendo a las gentes

que a comer llegan el manjar Divino.
Mas, ay! de quien errante peregrino
al recibirte vago, se divierte
pues si a la vida anhela,
hallará muerte.

Aria

Al tierno esposo amante
tu pecho enamorado
adórele constante
pues quiere ser amado
con grato corazón.

Tu espíritu le admita
con fiel amor sincero,
que aunque le ves cordero
a veces es león.

Recitado

Del mar del mundo horrible y alterado
Iris es apacible y favorable
que guiando a un contento perdurable
de escollos mil te evita enamorado.
Sol es que te conduce con bonanza
al puerto de la bienaventuranza.

Aria

Del piélago violento
no temas la tormenta
si estrella que te alienta
te guía a salvamento
donde hay seguridad.

Su influjo favorable
feliz te hará y dichoso
pues sabe al golfo undoso
calmar la tempestad.

I N T É R P R E T E S

María Espada, soprano. Para su biografía, véanse los INTÉRPRETES del concierto del 26 de noviembre en Jaén.

Eduardo López Banzo, director. Nacido en Zaragoza en 1961, es uno de los directores europeos que con más convicción ha hecho del historicismo su propia filosofía musical, con el propósito de aproximar a los músicos que dirige a las fuentes y espíritu de cada composición, y que hace que la música, siglos después, aparezca otra vez como fresca y novedosa para el oyente contemporáneo. Clavecinista de formación, traslada a sus recreaciones la sutileza y ductilidad de la interpretación de este instrumento. Dirige a los músicos como si moviera sus manos y hace que respondan a las órdenes de su cerebro como un todo orgánico. Esta forma de dirigir, de espectaculares resultados, le ha convertido en un director invitado especialmente atractivo para orquestas de gran calidad técnica y llenas de energía. Ha sido invitado a dirigir las Orquestas Sinfónicas de Tenerife, Galicia, Madrid y de la Comunidad Valenciana y conjuntos de instrumentos originales como las orquestas norteamericanas New York Collegium y Philharmonia Baroque Orchestra de San Francisco, actuando en salas tan prestigiosas como el Jordan Hall de Boston y Herbst Theatre de San Francisco, entre otras. También ha dirigido a la orquesta belga B'Rock o la polaca Arte dei Suonatori. Eduardo López Banzo ha dirigido en el Laeishalle de Hamburgo, Tonhalle de Düsseldorf, Festspielhaus de Baden Baden, Bachfest de Leipzig, Musikverein y Konzerthaus de Viena, Concertgebouw de Amsterdam, Konzerthaus de Berlín, Opera Comique, Théâtre des Champs-Élysées y Cité de la Musique de París, Teatro Real de Madrid, Palau de la Música de Barcelona, Palau de les Arts de Valencia, Palacio Euskalduna de Bilbao, Palais des Beaux Arts de Bruselas, Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa, Teatro Olimpico de Roma, Jockey Amphitheatre de Hong Kong, Lutoslawsky Studio of the Polish Radio de Varsovia, entre otros. En el terreno de la ópera, Eduardo López Banzo es uno de los principales especialistas actuales en la producción dramática de Händel. También ha participado en producciones escénicas en la Asociación de Amigos de la Ópera de Bilbao (ABAO/OLBE) con Al Ayre Español, y en el Palau de les Arts de Valencia con la Orquesta de la Comunidad Valenciana y de la Ópera de Kiel (Alemania) con la Philharmonisches Orchester Kiel. Asimismo, ha impartido clases magistrales y cursos de especialización para las Universidades de Alcalá de Henares, Zaragoza y Salamanca. En 2012 debutará en la Filarmónica de Berlín y en el Festival Misteria Paschalia de Cracovia (Polonia). Eduardo López Banzo consiguió que el grupo que fundó en 1988 Al Ayre Español consiguiera el Premio Nacional de Música 2004, concedido por el Ministerio de Cultura del Gobierno de España, por más de veinte años de rigor musicológico y de excelencia en la interpretación y ha dado lugar a que Al Ayre Español se convirtiera en un referente de interpretación historicista en toda Europa.

Al Ayre Español. Al Ayre Español fue fundado en 1988 por Eduardo López Banzo con el propósito de hacer frente a los tópicos que en aquel entonces rodeaban las interpretaciones de la música barroca española. El espíritu del grupo siempre fue combatir estos clichés con rigor, excelencia en la interpretación y con el propósito de insuflar nueva vida a las

músicas del pasado, haciéndolas parecer recién escritas, para así ofrecerlas al público contemporáneo. El nombre del conjunto lo inspira el título de una fuga “al ayre español” para guitarra del compositor de Calanda (Aragón) Gaspar Sanz. Con el paso de los años Al Ayre Español se ha convertido no sólo en una formación prestigiosa, sino en una filosofía de interpretación, llenando de contenido la indicación de Gaspar Sanz por medio de mucho oficio, reflexión e interpretaciones. Al Ayre Español es una forma de hacer música y de disfrutar de ella que Eduardo López Banzo ha ido amasando y que ahora es reconocible, solicitada y aclamada en todo el mundo, además de reconocida con el Premio Nacional de Música 2004 otorgado por el Gobierno de España. No haberse conformado con llegar a la excelencia de un ensemble especializado en música antigua, sino haber hecho una filosofía musical “al ayre español” ha permitido que el proyecto sea flexible y se haya adaptado a la perfección a diferentes formatos, tales como la orquesta barroca, reconocida internacionalmente por sus interpretaciones de Händel y Bach, y últimamente como orquesta clásico-romántica que ha abordado (tanto en concierto como en ópera) obras de Haydn y Mozart.

Al Ayre Español ha actuado en los escenarios más prestigiosos: Concertgebouw de Amsterdam, Musikverein y Konzerthaus de Viena, Tonhalle de Dusseldorf, Konzerthaus de Berlín, Théâtre des Champs Élysées y Cité de la Musique de París, Teatro Real y Auditorio Nacional de Madrid, Palau de la Música Catalana y Gran Teatro del Liceu de Barcelona, Palau de la Música de Valencia, Laeiszhalle de Hamburgo, Library of Congress de Washington, Palais des Beaux Arts de Bruselas, Arsenal de Metz, International Performing Arts Center de Moscú, Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa, Palacio Euskalduna de Bilbao, Teatro Olímpico de Roma, Jockey Amphitheatre de Hong Kong, Yong Sieh Toh Hall de Singapur, Aula Nova de Poznan y Lutoslawsky Studio of the Polish Radio en Varsovia, etc. Al Ayre Español ha sido invitado también a los más importantes festivales: Festival de Pascua de Baden Baden, Festival Bach de Leipzig, Festival de Música Antigua de Utrecht, Internationale Festtage Alter Musik de Stuttgart, Schleswig-Holstein Musik Festival, Dresdner Musikfestspiele, Toulouse les Orgues, Semana de Música Religiosa de Cuenca, Festival de Música Antigua de Aranjuez, Festival de Ambronay, Festival Handel de Halle, Festival International d'Opera Baroque de Beaune, Festival de Saintes, Festival Internacional Cervantino (México), Festival Monteverdi de Cremona, Authentica de Israel, Festival Via Stellae de Santiago de Compostela, Festival Antiquarium de Moscú, etc. Al Ayre Español ha grabado para los sellos Alaviva, Fidelio, Deutsche Harmonia Muni, Harmonia Mundi, Naïve-Ambrosie y Challenge. Ha recibido los premios Choq anual de *Le Monde de la Musique*, Diapason d'Or, 10 Répertoire y Telerama (Francia); Editor's Choice (*Gramophone*, Londres), *CD Compact* (Barcelona) y *Fono Forum* (Alemania). En 2012 hará su debut en la Filarmónica de Berlín, la Temporada Ibermúsica (Auditorio Nacional) de Madrid y en el Festival Misteria Paschalia de Cracovia (Polonia). Al Ayre Español cuenta con el Patrocinio del Gobierno de Aragón, Telefónica e Industrias Químicas del Ebro y mantiene un acuerdo de residencia con el Auditorio de Zaragoza. El conjunto es Embajador de Zaragoza desde 2011.

DOMINGO 27

19.30 H.

baños de la encina

Iglesia Parroquial de San Mateo

TRIORGANUM

Música de batalla para dos trompetas y órgano

Johann Christoph Pezel (1639-1694)
Sonatina 73

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
In dulci jubilo (órgano solo)

George Frideric Händel (1685-1759)
Concierto en Si bemol
Larghetto - Allegro - Menuet -
Allegro Molto

Franz Schubert (1797-1828)
Ave Maria

George Frideric Händel
Pasacaglia en sol menor (órgano solo)

Johann Sebastian Bach
*Coral y variaciones "Wer nur den lieben
Gott lässt walten"* (órgano solo)

Georg Friedric Händel
Suite en Re Mayor

Petronio Franceschini (1650-1680)
Sonata en Re
Largo - Allegro Moderato - Adagio -
Allegro Moderato

Mr Händel's celebrated Water Piece
Overture - Allegro (Gigue) - Arie
(Minuet) - March (Bourrée) - March

Jean Joseph Mouret (1682-1738)
Fanfarres: Rondeau - Guay - Gavota

C O M P O N E N T E S

Vicente Alcaide Roldán, trompeta
Rafael Ramírez López-Villalta, trompeta
Alberto de las Heras Planchuelo, órgano

CONMEMORACIÓN ANTICIPADA DEL VIII ANIVERSARIO
DE LA BATALLA DE NAVAS DE TOLOSA (1212)



EN COLABORACIÓN CON EL
OBISPADO DE JAÉN



Músicas de batalla

Vicente Alcaide

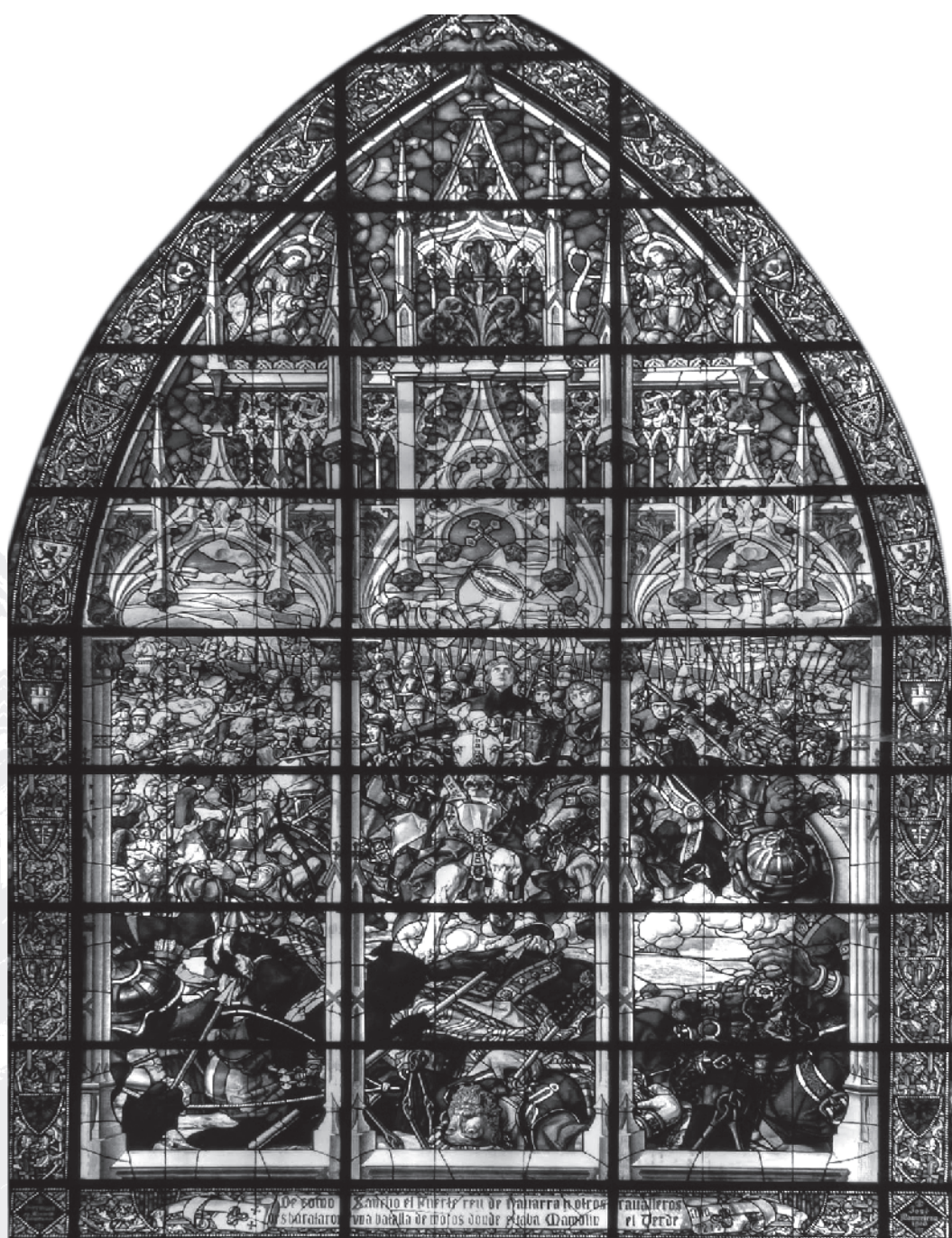
Este es un programa compuesto tanto por obras originales para dos trompetas y órgano como por obras escritas para dos trompetas y orquesta de cámara barroca, adaptadas para órgano. Las trompetas utilizadas para la interpretación de este concierto, denominadas trompetas píccolo (*sib/la*), surgen de la evolución de la trompeta natural (clarino), utilizada en el periodo al que pertenecen la práctica totalidad de las obras que interpretaremos, es decir, al periodo barroco. La trompeta natural estaba construida en las tonalidades de *do* (2,43 cm.) y *re* (2,13 cm.). Para cambiar de tonalidad se utilizaban unos tornillos de recambio en el cuerpo del instrumento (hasta principios del siglo XIX no se produjo la invención del sistema de pistones). En esta trompeta, la serie armónica estaba dividida en dos registros básicos: el principal o medio y el clarino o superior. Para interpretar este último registro, que recurría a las notas adyacentes de la serie armónica, se utilizaba una boquilla menos profunda y más angular que para el registro medio. Cada intérprete estaba especializado en un registro concreto. La trompeta clarino fue utilizada por Monteverdi en *Orfeo* (1607) y alcanzó su máximo apogeo con J. S. Bach, que la inmortalizó en su *Concierto de Brandemburgo nº 2*. Quienes interpretaban este registro, que debían tener un gran dominio de la técnica trompetística, gozaban de gran prestigio y elevado estatus social; en su mayoría eran nobles. Según palabras de Altenburg, las señas más importantes de una embocadura clarino eran “empujar el aire fuertemente y apretar los labios y dientes”.

La combinación de trompetas y órgano gozó de una gran tradición compositiva y son innumerables las obras originales que se han compuesto para esta formación. Resulta más que curioso y llamativo la gran gama de timbres y colores resultantes al combinar el sonido típico de las trompetas con los distintos registros que se derivan del órgano, y que incorpora registros de imitación a la voz humana, oboe o las propias trompetas. Este último registro es habitualmente colocado de manera horizontal en posición llamada batalla o chamada, característica de los órganos ibéricos. El concierto de hoy, concebido como concierto inaugural del Ciclo Navas de Tolosa, combina el carácter militar y bélico de las trompetas con la grandiosidad y a la vez riqueza tímbrica del órgano.



I N T É R P R E T E S

Triorganum. El gran interés mostrado por la combinación trompeta/s y órgano litúrgico fue el detonante para que los miembros de Triorganum eligieran el periodo barroco (siglo XVII y mitad del XVIII) como seña de identidad para su carrera concertística. Característico de esta formación es la gran gama de timbres y colores resultantes que se produce al combinar el sonido típico de las trompetas con los distintos registros del órgano. Su repertorio está compuesto por obras originales para trompetas y órgano y por obras transcritas de otros instrumentos. El paso del tiempo ha ido produciendo poco a poco una simbiosis entre lo profesional y lo personal dando lugar no solo a Triorganum como grupo, sino a un espíritu propio. Su presentación tuvo lugar en febrero de 2008 en la Catedral de Jaén, donde con un programa íntegramente barroco obtuvieron gran éxito ante la crítica especializada. Han sido invitados a prestigiosos festivales nacionales, entre los que destacan el Festival de Música "Provincia de Palencia" (edición 2008 y 2010), VI Ciclo Internacional de Órgano "El órgano y sus instrumentos" en Valladolid (edición 2008), XXVI Festival Internacional de Órgano "Catedral de León" (edición 2009), VIII, IX y X Ciclo Internacional de Órgano Torre de Juan Abad (Ciudad Real) (edición 2008, 2009 y 2010), XII, XIII y XIV Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (edición 2008, 2009 y 2010) y I Festival "La Música de la Ilustración" de Jaén. Han participado en el Ciclo "Clásicos de Verano" 2008 en la Comunidad de Madrid, Ciclo de Conciertos "Primavera 2008" perteneciente a la "Red de Teatros de Castilla la Mancha", Semana de la Música 2008 de Valdepeñas (Ciudad Real), Ciclo de conciertos "Semana de Primavera 2010" del Conservatorio Profesional de Música de Jaén, Ciclo de Música Sacra 2011 en Villahermosa (Ciudad Real) y Noches Musicales de Primavera 2011 en La Rambla (Córdoba). Los conciertos en los órganos históricos de Elche de la Sierra (Albacete), Terrinches (Ciudad Real), Férez (Albacete), Órgano del Sol Mayor en Marbella (Málaga), Villahermosa (Ciudad Real) y Santa Iglesia Catedral de Jaén cierran el periplo de Triorganum por todo el territorio nacional. Han grabado para la Radio Televisión Andaluza en el programa cultural *Al Sur*, reportaje que fue emitido también en el Canal Internacional de Televisión Española. En febrero del año 2009 publican su primer disco bajo el título *En directo-Conciertos 2008*, grabado íntegramente en directo durante la gira de conciertos realizada en ese año. Entre sus próximos proyectos se encuentran la grabación de su segundo disco y la investigación sobre el repertorio original y su interpretación con instrumentos originales, "trompetas naturales". Los tres integrantes de Triorganum son profesores de música y artes escénicas por oposición e imparten clase en los Conservatorios de Úbeda, Jaén y Granada. Triorganum toca con trompetas Stomvi.



Representación de la Batalla Navas de las Navas de Tolosa el 16 de julio de 1212
(vidriera de la Real Colegiata de Roncesvalles, Navarra)

santa elena

Museo de la Batalla de Navas de Tolosa

GRUPO DE MÚSICA ANTIGUA

Eduardo Paniagua, director

1212: Las Navas de Tolosa y Alfonso VIII de Castilla

Cantos de Cruzada occitanos y otras canciones de trovadores para Alfonso VIII de Castilla en sus batallas contra los almohades de Abu Yusuf Yaqub al-Mansur: de Alarcos (1195) a las Navas de Tolosa (1212)

PRIMERA PARTE

Anónimo almohade (siglos XI-XII)

Dios es magnífico
(nuba Darch Ram al-Maya)

Peire d'Alvernha (fl. 1149-1168)

Verso para Sancho III,
padre de Alfonso VIII
Bel m'es, quan la roza floris

Bernart de Ventadorn (1140-1200)

Can vei la lauzeta mover
(instrumental)

Folquet de Marselha (fl. 1178/95-1231)

Canción de cruzada *Hueimais no y*
conosc razo
(De ahora en adelante no conozco razón)

Anónimo almohade (siglos XI-XII)

El Profeta es la perla del collar
(nuba Basit Ram al-Maya)

Bertran de Born (fl. 1159/95-1215)

Elogio para Alfonso VIII en 1194
Miei sirventes vuolh far dels reis amdos
(Medio sirventés quiero hacer sobre los dos reyes)

SEGUNDA PARTE

Anónimo almohade (siglos XI-XII)

Todos los amantes (nuba Betayhi Ram al Maya)

Peire Vidal (fl. 1183-1204)

Sirventés de elogios a España
Mout es bona terr'Espanha
(Muy buena tierra es España)

Anónimo almohade (siglos XI-XII)

Saluda en voz alta (nuba Qaim ua nisf Ram al-Maya)

Gavaudan (fl. 1195-1211)

Canción de cruzada *Senhor, per los nostres*
peccatz (Señores, por nuestros pecados)

Anónimo almohade (siglos XI-XII)

La luz sube al trono de Dios
(nuba Quddam Ram al-Maya)

Guiraut de Calanson (fl. 1202-1212)

Planto a la muerte del infante Fernando,
hijo de Alfonso VIII
Belh senher Dieus, quo pot esser sufritz
(Buen señor Dios, ¡cómo puede soportarse!)

Anónimo almohade (siglos XI-XII)

Tu ausencia (nuba Quddam Hidyaz Mcharqi)

Textos originales y traducciones:
Martín de Riquer, "Los Trovadores"
Historia literaria y textos
(Madrid: Editorial Planeta, 1975)

Transcripción, adaptación y contrafactas:
Eduardo Paniagua
(a partir de las melodías publicadas por
Ismael Fernández de la Cuesta en *Las Cançons dels trobadors*
(Tolosa: Institut d'Estudis Occitans, 1979)

Música andalusí (almohade) de las nubes de la tradición marroquí:
Publicada por Sidi Driss Cherradi (Marruecos, 1968 y 1974)

C O M P O N E N T E S

César Carazo, canto y viola de brazo
Jaime Muñoz, flauta de hueso travesera, ajabeba,
cálamo, cornamusa y tamboril
Wafir Shaikheldine, laúd árabe
Eduardo Paniagua, salterio, flautas a bisel, fhal, darbuga y tar y dirección

CONMEMORACIÓN ANTICIPADA DEL VIII ANIVERSARIO
DE LA BATALLA DE NAVAS DE TOLOSA (1212)



1212 y la música profana

Eduardo Paniagua

Castilla se aficiona a la poesía occitana provenzal en el reinado de Alfonso VII el emperador, hijo del borgoñón Raimundo y de Urraca, hija de Alfonso VI el conquistador de Toledo. Alfonso VII casa con Berenguela, hermana de Ramón Berenguer IV de Barcelona y gran amante de la música y la poesía, capaz de defender las murallas de Toledo con sus vestiduras imperiales, y también con sus damas cantando con cítaras y salterios. Su hijo Sancho III tan sólo reinó un año sucediéndole con tres años de edad, su hijo Alfonso.

Alfonso VIII de Castilla (1158-1214) casó en 1170 con Leonor de Inglaterra, hija de Leonor de Aquitania y Enrique II, y por tanto bisnieta de Guillermo IX de Aquitania, el primer trovador. Esto facilitó aun más la presencia de los cantos provenzales occitanos en Castilla y la amistad del rey con muchos trovadores contemporáneos. Algunos de estos trovadores cantaron sus poemas en Castilla o en su tierra natal animando, tras el desastre de Alarcos en 1195, las batallas de Alfonso VIII contra los almohades, recientes invasores de la Península Ibérica, que amenazaban también el sur de Francia y que fueron derrotados en 1212 en la Batalla de las Navas de Tolosa (Jaén). Entre estos trovadores y sus obras podemos citar a Bertran de Born con *Miei sirventes vuolh far dels reis amdos*, Folquet de Marselha con *Hueimais no'y conosc razo*, Peire Vidal con *Mout es bona terr'Espanha*, Gavaudan con *Senhor, per los nostres peccatz* y Guiraut de Calanson con *Belh senher Dieus, quo pot esser sufritz*, obras grabadas en el CD titulado *Batalla de Alarcos*, 1195 de este mismo grupo y dirección.

Conviene recordar que el trovador componía sus poesías destinadas a ser conocidas mediante el canto, es decir, para ser escuchadas y no leídas. Acompañadas de su melodía eran divulgadas por los músicos cantores llamados juglares. Si un trovador dedicaba una canción a un rey, probablemente es porque tenía una relación estrecha y personal con él, y posiblemente realizara una visita a su corte. En ocasiones está atestiguada esta vinculación. Los trovadores galaico-portugueses y los occitanos se conocieron y mantuvieron relaciones literarias en la corte castellana, de manera particular bajo los reinados de Alfonso VIII y Alfonso X. Al-Ándalus tan sólo es citada por los trovadores en relación con los reyes de Castilla, que gozaron de su influjo literario y musical en el periodo de los reinos de taifas, quedando distanciados de los mismos bajo el dominio de los almohades, contemporáneos de Alfonso VIII. La fama de Alfonso VIII era notable por todas partes y se le cita en diversos poemas por diferentes motivos: amorosos, riquezas, virtudes guerreras y caballerescas, posesión y regalo de buenos caballos, liberalidad y llamamiento a la unidad de los reyes de España. Alfonso VIII murió el 6 de octubre de 1214, pero los trovadores siguieron recordándolo durante mucho tiempo después de muerto.

Según la *Vida*, PEIRE D'ALVERNHA "fue hombre sabio y de muchas letras e hijo de un burgués. Agraciado y hermoso en su persona, fue el primer buen trovador que estuvo allende los montes y el que compuso las mejores tornadas de versos que se habían hecho hasta

entonces. No hizo canciones porque no se llamaban así, sino que se denominaban versos, hasta que llegó Giraut de Bornelh. Tiene tal voz que canta notas altas y bajas y sus tornadas son dulces y agradables; y es maestro de todos, con tal de que aclare un poco sus palabras, porque apenas las entiende nadie". Se conservan veintiuna poesías de Peire, entre ellas una *tensó* con Bernart de Ventadorn. Es petulante y orgulloso en su saber sobre el viejo y el nuevo trovar, y seguidor de Marcabré, enorgulleciéndose de trovar a su modo y de tener por sabio quien adivine el significado de sus palabras: "cantaré, porque veo que debo hacerlo, de un cantar nuevo que me gruñe dentro de los labios". Estuvo en Castilla, donde compuso su canción *Bel m'es, quan la roza floris*.

FOLQUET DE MARSELHA, hijo de un mercader de Génova llamado Anfós, fue un rico comerciante y ciudadano de Marsella con hogar estable. Más que cantar a una dama determinada hace con maestría disquisiciones intelectuales sobre el amor abstracto. Su amor cortés es de explicación lógica y de trabazón argumental, utilizando silogismos, paradojas, sentencias, aforismos y máximas. Dante lo coloca entre los espíritus amantes del cielo de Venus en el Paraíso. De Folquet se conservan diecinueve poesías de atribución segura; catorce canciones de amor, una *tensó* con Raimon de Miraval, una coba, un planto a la muerte de Barral de Marsella y dos canciones de cruzada. Folquet celebra en sus poesías a Alfonso II de Aragón, a la princesa imperial Eudoxia Commena, esposa de Guilhem VIII de Montpellier, abuelos de Jaime I el Conquistador, al vizconde Barral de Marsella, a Ricardo Corazón de León y a Alfonso VIII de Castilla. En los últimos años de su vida ingresó con su mujer y sus dos hijos en la orden del Cister, fue abad de Lo Torondet (Le Thoronet de Var) y luego hecho obispo; el famoso Fulco de Tolosa, ciudad donde murió el día de Navidad de 1231. Fue el mentor espiritual de la cruzada contra los albigenses, protector y colaborador de Santo Domingo de Guzmán y consejero de Simón de Montfort.

Hijo de Bertran y Ermengarda, BERTRAN DE BORN nace en el castillo de Autafort (Peirigord) hacia 1140. Casó dos veces, primero con Raimonda, de la que tuvo dos hijos y una hija, y con Felipa con otros dos hijos. Más tarde ingresó en la orden del Císter en la abadía de Dalon. Sus obras ofrecen muchas referencias históricas por versar de temas candentes de su tiempo. Arremete contra Felipe Augusto de Francia y contra Alfonso II de Aragón, apoyando al Joven Rey (Enrique de Plantagenet) y a su hermano Ricardo Corazón de León. Dante lo llamó "el cantor de las armas" debido a sus descripciones vivas de las batallas, situándole en el Infierno por favorecer las guerras con todos sus vecinos y cantar sirventés sanguinarios.

PEIRE VIDAL nació en Tolosa. Hijo de un rico peletero, llegó a ser caballero con fama de fanfarrón. Se le atribuyen cuarenta y cinco poesías entre las que están las canciones para una dama llamada Na Vierna (Vierna de Ganges cerca de Marsella) y para Raimon V de Tolosa. A partir de 1185 rompe con Raimon y se acoge en las cortes españolas, la de Alfonso II de Aragón, Alfonso IX de León y Alfonso VIII de Castilla. La paz entre los reyes cristianos de España y la necesidad de que unan sus esfuerzos contra los moros es una cuestión que le preocupa y que expone en sus canciones tanto escritas en España como fuera de ella. Indignado después del desastre de Alarcos escribe: "Me apesadumbra que los reyes de España quieran tanto la guerra entre sí, y que, por miedo, envíen a los moros corceles ruanos y bayos; porque han doblado el orgullo y han sido vencidos y superados; y sería mejor

que les pluguiera que entre ellos hubiera paz, justicia y fe". Estuvo en Tierra Santa hacia 1187 como peregrino y más tarde compuso una canción para la Cuarta Cruzada. Es probable que entre 1198 y 1204, Peire Vidal hiciera otro viaje a Castilla, del que es consecuencia la canción *Car'amiga dols'e franca* dedicada a Na Guillamona, castellana de la familia de los Lara de Narbona.

Son vagas e imprecisas las notas que se conservan de GAVAUDAN, oriundo del noroeste del Languedoc. Sólo se conservan diez poesías suyas con temática muy variada: sirventeses morales y políticos, canciones piadosas, pastorelas, un planto y la canción de cruzada, esta última de léxico singular y claros recursos expresivos para lograr la perfecta comprensión de su auditorio. Tal vez por motivo de este cantar estuvo en España. GUIRAUT DE CALANSON fue un juglar de Gascuña. Sus once poesías conservadas, entre ellas dos *descorts* y un *planto*, revelan que estuvo en relación con las cortes de Alfonso VIII de Castilla y Pedro II de Aragón. Según la *Vida*, "supo bien letras y fue sutil en trovar; e hizo canciones magistrales desagradables y *descorts* propios de aquella época".

T E X T O S

Bel m'es, quan la roza floris

Esta obra va dirigida a Sancho III de Castilla, padre de Alfonso VIII, incitándole a guerrear contra los moros, emulando los éxitos de su padre Alfonso VII, el Emperador en la conquista de Calatrava y de Almería. Es un recuerdo de las canciones de Marcabré, a quien cita, recordando cuando animaba a Alfonso VII en su cruzada contra los almorávides. El poema se fecha pues, entre agosto de 1157 y agosto de 1158, tiempo durante el que reinó Sancho III. Tiene seis coblas unisonantes de siete versos y su melodía, perdida, es sustituida por la de la canción *Amics Bernards* de Ventadorn, del propio Peire D'Alvernha, a la que incorporamos el ritmo darch de las nubes andalusíes.

1. Bel més quan la roza floris / e·l gens terminis s'enansa, /faz'un vers a ma ventura / don mos cors es en balansa; / pel dous chan del rossinhol, / c'aug cantar la nueit escura / per los verdiers e pels plais.

1. Me gusta, cuando florece la rosa y la dulce estación se adelanta, hacer un verso a mi ventura, por lo que estoy indeciso, a causa del dulce canto del ruiseñor que oigo cantar, de noche oscura, por los vergeles y los setos.

2. Reis, per Christ, jamais no·ns faillis, / quar masmutz nos faun sobransa: / coms ni dux non senh sentura / mieils de vos feira de lansa; / per l'emperador me dol, / c'a moutas gens fai fraitura: / tals en plora que n'a jais.

2. Rey, ¡por Cristo!, no nos faltéis, pues los almohades (masmudes) son superiores a nosotros. No hay conde ni duque que ciña el cinto mejor que vos herís con la lanza. Duéleme por el emperador [Alfonso VII de León y Castilla, muerto el 21 de agosto de 1157], que a tanta gente falta; (pero) hay algunos de los que lloran (su muerte) que se alegran de ella.

3. Vostre coratges s'esclarzis, / quar n'avetz bon'esperansa; / sobre paguans, gen tafura, / cavalguatz cenes duptansa; / premiers penretz Labadol, / e si anatz a dreitura / tro a Marroc, feiran lais.

3. Vuestro ánimo se ilumina porque tenéis buena esperanza; sobre paganos, gente villana, cabalgáis sin miedo. Seréis el primero en tomar Labadol [¿Badajoz?], y, si vais derechamente a Marruecos, lanzarán lamentos.

4. Sel que·l joi del setgle delis / vei que son pretz dezenansa; / fils es d'avol criatura, / que fai avol demostransa: / e per tan non baisa·l coll! / Quar gitatz es a noncura, / estai mais entre·ls savais.

4. Veo que rebaja su mérito aquel al cual el placer del siglo disipa; hijo es de vil criatura quien hace viles demostraciones, y a pesar de ello no inclina la cerviz. Ya que se ha entregado a la indiferencia, está mejor entre los viles.

5. Per mi non dic, tan m'abelis, / quan vei molt gran alegransa: / amors vol c'a longias dura. / No pot hom aver fizansa, / sil carnal amar non vol; / quar vei que cors non a cura / mas de senhor que engrais.

5. Por mí no lo digo, pues mucho me gusta ver gran alegría: el amor quiere que dure mucho tiempo. El hombre no puede tener garantía si no quiere amor carnal, pues veo que el cuerpo sólo se preocupa de señor que lo bebe.

6. Chantador, lo vers vos fenis: / aprendetz la comensansa. / Marcabrus per gran dreitura / trobet d'altretal semblansa, / e tengon lo tug per fol / qui no conoissa natura / e no·ill membre per que·s nais.

6. Cantador, os acabo el verso: aprended el principio. Muy rectamente Marcabré encontró en este estilo, y todos lo tienen por un necio que no conoce la naturaleza y no recuerda por qué se nace.

Hueimais no y conosc razo

Canción de cruzada escrita a raíz del desastre militar sufrido por Alfonso VIII de Castilla en Alarcos (19 de julio de 1195) con el fin de animar a éste y a Alfonso II de Aragón para que emprendan una nueva campaña contra los moros. Refleja el celo religioso del trovador, que en poco tiempo entraría en la orden del Císter, llegando a ser obispo y que haría encendidos sermones a los cruzados contra la herejía albigense. En la segunda tornada anima a su amigo trovador Bertrán de Born para que se entregue a Dios, lo que hizo al ingresar también en el Císter. El poema tiene cinco coblas unisonantes de once versos y dos tornadas de seis versos. La música se ha perdido, adaptando como contrafacta la melodía de la canción *Sitot me soi atart aperceubutz* (Aunque me he dado cuenta tarde) del propio Folquet de Marselha. Se intercala instrumentalmente una melodía andalusí original de la tradición de Marruecos de ritmo *basit* de la nuba Ram al Maya. La *razó* (razón) que precede al poema contiene confusiones históricas entre las batallas de Alarcos y Las Navas. Su traducción dice:

“Cuando el buen rey don Alfonso de Castilla fue derrotado por el rey de Marruecos, el cual se llamaba Miramamolín [Yacub al Mansur], y le quitó Calatrava, Salvatierra y el castillo de Dueñas, hubo gran dolor y gran tristeza por toda España y en todas las buenas gentes que lo oyeron, porque la cristiandad había sido deshonrada y por el gran daño del buen rey, que había sido derrotado y había perdido sus tierras. Y a menudo entraba la gente del Miramamolín en el reino del buen rey don Alfonso, para robar y para saquear. El buen rey don Alfonso envió sus mensajeros al Papa, para que lo hiciera socorrer por los barones del reino de Francia y del reino de Inglaterra, y al rey de Aragón y al conde de Tolosa. Folquet de Marselha, que era muy amigo del

buen rey de Castilla y aún no había entrado en la orden del Cister, hizo una prédica para animar a los barones y a la buena gente a fin de que socorrieran al buen rey don Alfonso, mostrándoles que les sería honor si socorrían al rey, y el perdón que alcanzarían de Dios. Y aquí está la canción que hizo en lugar de la prédica, que dice: De ahora en adelante no conozco razón”.

1. Hueimais no·y conosc razo / ab que nos puscam cobrir; / si ja Dieu volem servir; / pos tant enquer nostre pro / que son dan en volc sufrir: / que·l Sepulcre perdet premeiramen / et ar sofre qu’Espanha·s vai perden; / per so quar lai trovavam ochaïso mas sai sivals no temem mar ni ven; / las! quom nos pot plus fort aver somos, / si doncx no fos tornatz murir per nos.

1. De ahora en adelante no conozco razón con la que nos podamos excusar si queremos servir a Dios, pues tanto busca nuestro provecho que por ello quiso padecer daño: primeramente perdió el Sepulcro [Saladino en el verano de 1187] y ahora soporta que España se vaya perdiendo. Por lo que allí se refiere encontrábamos pretexto, pero aquí ni tan sólo hemos de temer mar ni viento. ¡Ay de mí!, no nos podría incitar más fuertemente aunque hubiese vuelto a morir por nosotros.

2. De si mezeis nos fes do / quant venc nostres tortz delir; / e fes no say a grazir / quant si·ns det per rezenso; / donx qui vol viur’ab morir / er don per Dieu sa vid’e la prezen / qu’el la donet e la rendet moren; / c’atressi deu hom morir no sap quo; / ay! quan mal viu qui non a espaven! / Quel nostre viures don em cobeitos / sabem qu’es mals et aquel murir bos.

2. De sí mismo nos hizo donación cuando vino a borrar nuestros pecados, y aquí se hizo digno de agradecimiento cuando se nos dio por rescate. Así pues, el que quiera vivir a cambio de morir dé y ofrezca ahora su vida por Dios, pues Él se la dio y se la entregó muriendo; porque igualmente uno ha de morir (y) no sabe cómo. ¡Ay! ¡Qué mal vive quien no tiene temor! Porque sabemos que nuestro vivir, del que somos (tan) codiciosos, es malo y aquel morir (es) bueno.

3. Aujatz en qual error so / las gens ni que poiran dir! / Que·l cors, qu’om no pot gandar / de mort per aver que·y do, / vol quex gardar e blandir / e de l’arma non a nulh espaven, / qu’om pot gardar de mort e de turmen; / pes quex de cor s’ieu dic vertat o no e pueys aura d’anar mellor talen; / e ja no·i gart paubreira nuls hom pros: / sol que comens, que Dieus es piatos.

3. Oíd en qué error está la gente y qué podría decir: cada uno quiere reservar y halagar el cuerpo, que no puede esquivar la muerte por dinero que dé, y (en cambio) no experimenta ningún temor respecto al alma, que puede ser preservada de muerte y de tormento. Piense cada uno de corazón si yo digo verdad o no, y luego tendrá mejor deseo de ir (a la cruzada). Ningún hombre digno se preocupe más de la pobreza: basta con que empiece, que Dios es piadoso.

4. Cor sivals pot n’aver bo: / d’aitan poira s’en garnir / que l’als pot Dieus tot cumplir / e nostre reys d’Arago; / qu’el no crey saubes fallir / a nulh home que·y an ab cor valen, / tant pauc vezem que falh’a l’autra gen; / non deu a Dieu ges far pejurazo, / qu’elh l’onrara si·l serv honradamen, / qu’ogan, si·s vol, n’er coronatz sa jos / ho sus el cel: l’us no·yll falh d’aquestz dos.

4. Por lo menos puede tener buena intención: con ello podrá armarse suficientemente, porque el resto lo puede llevar a cabo Dios y nuestro rey de Aragón [Alfonso II], pues no creo que éste decepcione a ningún hombre que vaya con corazón valeroso, ya que vemos que tampoco decep-

ciona a otra gente. No debe causar menoscabo a Dios, porque Él lo honrará si lo sirve honradamente; pues, si quiere, este año será coronado aquí abajo o arriba en el cielo: no le faltará una de estas dos cosas.

5. E ja non pretz fol resso / lo reys castellas, ni·s vir / per perdre, qu´anz deu grazir / a Dieu que·lh mostr·e·l somo / qu´en lui si vol enantir; / et autr·esfortz ses Dieu torn·e nien; / qu´aissi valra sos rics pretz per un cen / si acuelh Dieu hueimais a companho; / qu´elh no vol re mas reconoyssemen: / sol que vas Dieu no sia orgulhos, / mout er sos pretz honratz et enveios.

5. Y el rey castellano [Alfonso VIII] no tenga en consideración necias habladurías [reticencias en la creencia de que la derrota de Alarcos se debió a un castigo divino por los amores del rey con la judía de Toledo], y no se desvíe por (su) pérdida, porque, al contrario, debe agradecer a Dios que le muestre y le indica que Él quiere enaltecerse por medio suyo; y cualquier otro esfuerzo, sin Dios, se convierte en nada. Su rico mérito ganará el ciento por uno si de ahora en adelante acepta a Dios como compañero, pues Él no pide otra cosa sino agradecimiento: con tal que no sea orgulloso con Dios, mucho será su mérito honrado y envidiable.

6. Vida e pretz qu´om vol de folla gen / on plus aut son cazon leugeiramen; / bastiscam doncx en ferma peazo, / e·l pretz que·s te quan l´autre van cazen: / que totz sos pretz, sos gaugz e sos laus fos / en pensar fort quant a Dieus fait per nos.

6. Cuando se desean vida y mérito a gente necia, cuanto más altos están más fácilmente caen. Edifiquemos, pues, en firme cimiento y en el mérito que se mantiene cuando lo demás va cayendo: que todo su mérito, su gozo y su fama estén en pensar intensamente en cuánto ha hecho Dios por nosotros.

7. Belhs Azimans, Dieus vezem que·us aten / que·us volria gazarhan francamen; / qu´onrat vos te tan que a mi sap bo; / no·l fassatz doncx camjar son bon talen, / ans camjatz vos, que mais val per un cen / qu´om s´afranh´ans que forsatz caia jos.

7. Bello Aziman [Bertran de Born], vemos que Dios os espera, pues os quisiera ganar libremente, porque os mantiene tan honrado que a mí me complace. No le hagáis, pues, cambiar su buena intención, antes bien cambiad vos, que uno le vale más que ciento al que se somete antes que caer por tierra forzado.

Miei sirventes vuolh far dels reis amdos

Sirventés escrito entre 1190 y 1194, antes de la batalla de Alarcos (19 de julio de 1195), suponiendo que Alfonso VIII en alianza castellano-aquitana, había prometido ayudar a Ricardo Corazón de León contra Felipe Augusto de Francia. En la tercera estrofa se aprecia la animadversión del poeta, barón y guerrero por los burgueses, mercaderes y usureros, considerando lícito asaltarles para robarles. Tres coblas unisonantes de ocho versos y dos tornadas de dos versos. La melodía, perdida, es adaptada a la de la canción *Ai, Lemosins, francha térra cortesa* del propio Bertran de Born, que a su vez parece ser una contrafacta de Conon de Bethune en su canción *Mout me semont Amors que je m´envoie*.

1. Miei sirventes vuolh far dels reis amdos, / qu´en brieu veirem qu´aura mais chavaliers / del valen rei de Castela, N´Anfos, / qu´auch dir que ve e volra soudadiers; / Richartz metra a muois et a sestiers / aur et argen, e te·s a benanza / metr·e donar, e no vol sa fiansa, /

anz vol guerra mais que qualha esparviers.

1. Medio sirventés quiero hacer sobre los dos reyes [Ricardo y Felipe Augusto], pues en breve veremos que habrá más caballeros gracias a don Alfonso, el valiente rey de Castilla, de quien oigo decir que viene y que querrá mercenarios. Ricardo despilfarrará oro y plata a celemines y a arrobas, y tiene como un placer gastar y dar; y no admite su juramento, sino que más prefiere la guerra que el gavilán la codorniz.

2. S'amdui li rei son pro ni coratjos, / en brieu veirem champs jonchatz de quartiers / d'elms e d'escutz e de brans e d'arzos / e de fendutz per bustz tro als braiers; / et arratge veirem anar destriers / e per costatz e per pechs mainta lanza / e gauch e plor e dol et alegranza. / Lo perdr'er grans e'l gazanhs er sobriers.

2. Si ambos reyes son valientes y animosos, en breve veremos campos sembrados de pedazos de yelmos, de escudos, de espadas y de arzones y de (hombres) hendidos del busto hasta las bragas; y veremos caballos vagando errabundos, y muchas lanzas (clavadas) en los costados y en el pecho, y júbilo y llanto y pena y alegría. Grande será la pérdida, pero mayor la ganancia.

3. Trompas, tabors, senheras e penos / et entresenhs e chavals blancs e niers / veirem en brieu, que'l segles sera bos, / que om tolra l'aver als usuriers, / e per chamis non anara saumiers / jorn afiatz ni borges ses doptanza / ni merchadiers qui venha de ves Franza; / anz sera rics qui tolra volontiers.

3. Trompas, tambores, banderas, pendones, enseñas y caballos blancos y negros veremos en breve, y el tiempo será bueno porque se quitará la hacienda a los usureros y las acémilas no podrán ir seguras por los caminos, ni los burgueses sin sobresalto, ni (ningún) mercader que venga de Francia; antes bien quien robe a su placer será rico.

4. Mas sil reis ve, ieu ai en Dieu fianza, / qu'ieu serai vius, o serai per quartiers.

4. Pero si el rey [Alfonso de Castilla] viene, tengo puesta la confianza en Dios que viviré o que seré descuartizado.

5. E si sui vius, er mi grans benananza, / e si ieu muoir, er mi grans deliuriers.

5. Si vivo, será para mí gran dicha; si muero, una liberación muy grande.

Mout es bona terr'Espanha

Canción-sirventés que, precedida por un elogio a los reyes de España, especialmente Alfonso VIII de Castilla, está dedicada al amor de la dama Na Vierna. Parece estar escrita en la corte de Castilla con posterioridad al año 1185 en el que se produce la pelea entre Peire Vidal y Raimon V de Tolosa, y anterior al año 1187 en el que nace el príncipe Artús de Bretaña y deja de tener gracia la expresión "la muza del breto" (la espera del bretón). Tiene cinco coblas (estrofas) unisonantes de ocho versos. La música de esta canción se ha perdido. Adaptamos como contrafacta la melodía de la canción, anterior a 1192, *Baron, de mon dan covit* del propio Peire Vidal, y se inserta en esta obra una melodía original andalusí de la tradición de Marruecos en ritmo *qaim ua nisf* de la nuba Ram al Maya.

1. Mout es bona terr'Espanha / e'l rei, qui senhor en so, / dous e car e franc e bo / e de corteza companha; / e si i a d'autres baros, / mout avinens e mout pros, / de sen e de conoissensa / e de faitz e de parvensa.

1. *Muy buena tierra es España, y los reyes que en ella son señores (son) dulces, amados, generosos y buenos y de cortés compañía; y hay otros barones muy amables y muy nobles en juicio y en conocimientos y tanto en hechos como en apariencia.*

2. *Per que·m platz qu'entr'els remanha / en l'emperial reyo, / quar ses tota contenso / mi rete gent e·m gazanha / reis emperaires N'Anfos, / per cui Jovens es joyos, / quez el mon non a valensa / que sa valors no la vensa.*

2. *Por lo cual me gusta quedarme entre ellos en la región imperial [Castilla y León], pues sin discusión alguna me retiene y me gana gentilmente el rey emperador don Alfonso, por quien juventud es feliz, ya que no hay en el mundo cualidad que su valor no supere.*

3. *Fach ai l'obra de l'aranha / e la muza del breto; / per qu'ieu mezeis no sai co / m'en rancur ni m'en complanha, / que·l ver dir m'es angoissos / e·l mentir no m'es nuls pros: / daus totas partz truep falhensa / en la sua benvolensa.*

3. *He hecho la obra de la araña y la espera del bretón; por lo que yo mismo no sé cómo me irrito y me lamento, porque me es angustioso decir la verdad, y mentir no me es de ningún provecho. Por todas partes encuentro mengua en su benevolencia.*

4. *Mout má tengut en gran lanha, / quar l'ai servid'en perdo; / e servirs ses gazardo / crei que chaptals en sofranha; / que vielhss, paubres, sofrachos, / venc entre·ls rics, vergonhos: / per qu'om deu sercar garena, / ans que torn en decazensa.*

4. *Mucho (tiempo) me ha tenido en grave cuita porque la he servido de balde, y servir sin recompensa creo que merma la ganancia; pues viejo, pobre y necesitado me presento avergonzado ante los ricos, por lo que hay que buscar cura antes que volver a decaer.*

5. *E pus ma dona m'estranha / de so que no·l platz que·m do / s'amor, tatr veirai Orgo / ni·l rial castell d'Albanha. / E ja tan pauc orgulhos / amic ni tan amoros / non auran mais part Durensa / en la terra de Proensa.*

5. *Y pues mi señora me priva del amor que no le place concederme, tardaré en ver Orgon [localidad de Provenza] y el castillo de Albania [Aubagne]. Más allá de Durensa [afluente del Ródano], en la tierra de Provenza, nunca más tendrá un amigo tan amoroso ni tan poco altanero.*

Senhor, per los nostres peccatz

Canción de cruzada escrita para animar a los cristianos a participar en una campaña contra la invasión musulmana en España que podía extenderse por Europa. Se compuso tras la derrota de Alarcos (19 de julio de 1195) y el avance almohade de Abu Yusuf por la Península Ibérica. La cruzada preparaba lo que fue la Batalla de las Navas de Tolosa en 1212. Tiene siete estrofas unisonantes de 8 versos y una tornada de cuatro versos. La música de esta canción ha desaparecido y se utilizan como contrafacta dos melodías originarias de la tradición andalusí de Marruecos. Para la canción una en ritmo *qaim ua nisf* de la nuba Ram al Maya, la otra melodía en ritmo *quddam* de la misma nuba.

1. *Senhor, per los nostres peccatz / seis la forsa dels sarrazis: / Jherusalem pres Saladis / et encaras non es cobratz; / perque manda·l reys de Marroc / qu'ab totz los reys de crestias / se combatra ab sos trefas / andolozitz ey arabitz / contra la fe de Crist garnitz.*

1. Señores, por nuestros pecados crece la fuerza de los sarracenos: Saladino tomó a Jerusalén [en 1187] y aún no se ha recuperado. Porque hace saber el rey de Marruecos que combatirá a todos los reyes de cristianos con sus pérfidos andalusíes y árabes, armados contra la fe de Cristo.

2. Totz los alcavis a mandatz, / masmutz, maurs, goitz e barbaris, / e no·y reman gras ni mesquis / que totz no·ls ayon ajostatz. / Anc pus menut ayga non ploc / cum elhs passon e prento·ls plas: / la caraunhada dels milas / geta·ls paysser, coma berbitz, / e no·y reman brotz ni razitz.

2. Ha convocado a todos los alcaides [gobernadores de fortalezas], almohades, moros, godos y beréberes, y no queda fuerte ni débil que no los haya reunido a todos. Nunca cayó lluvia tan torrencial como cuando ellos pasan y toman los llanos. Los deja alimentarse, como ovejas, de la carroña destinada a los milanos, y no queda brote ni raíz.

3. Tant an d'erguelh selhs qu'a triatz / qu'els cujo·l mons lor si'aclis; / marroquenas, marabetis / pauzon a mons, per mieg los pratz. / Mest lor gabon: "Franc, faiz nos loc! / Nostr'es Proensa e Tolzas, / entro al Puey totz lo mejas!" / Anc tan fers gaps no fon auzitz / dels falses cas, ses ley marritz.

3. Los que ha escogido tienen tanto orgullo que se figuran que (todo) el mundo se les someterá. Marroquíes y almorávides se instalan en los montes y en medio de los prados. Fanfarronean entre ellos: "¡Francos, dejadnos sitio! Nuestros son la Provenza y el Tolosanés y todo lo que media hasta el Puy." Nunca fue oída fanfarronada tan feroz en los falsos perros, malditos sin fe.

4. Empeaire, vos o aujatz / e·l reys de Frans', a sos cozis, / e·l reys engres, coms peitavis: / qu'al rey d'Espanha secorratz! / Que anc mais negus mielhs no poc / a servir Dieu esser propdas: / ab luy venseretz totz los cas / cui Bafometz a escarnitz, / e·ls renegatz outrasalhitz.

4. Escuchadlo vosotros, el emperador [Enrique IV, 1191-1197], el rey de Francia [Felipe Augusto, 1180-1223], con sus primos, y el rey inglés [Ricardo Corazón de León, 1189-1199], conde de Poitiers: socorred al rey de España. Que nunca nadie pudo estar tan cerca para servir mejor a Dios. Con Él venceréis a todos los perros que Mahoma ha embaucado y a los renegados tornadizos.

5. Jesús Cristz, que·ns a prezicatz / per que fos bona nostra fis, / nos demostra qu'es dregz camis: / qu'ab penedens'er perdonatz / lo peccatz que d'Adam se moc, / e vol nos far fermes e certas, / si·l crezem, qu'ab los sobiras / nos metra, e sera·ns la guitz / sobre·ls fals fellos descauzitz.

5. Jesucristo, que nos predicó para que nuestro final fuera bueno, nos enseña que (éste) es el camino recto: pues con la penitencia será perdonado el pecado que partió de Adán [bula de Inocencio III con indulgencias de cruzada en la campaña que terminó en Las Navas], y nos quiere dar firmeza y seguridad de que, si creemos en Él, nos pondrá entre los que están más arriba y será nuestra guía contra los falsos felones viles.

6. Non laissez nostras heretatz, / pus qu'a la gran fe em assis, / a cas negres outramaris; / qu'usquecx ne sia perpessatz / enans que·l dampnatge nos toc: / portogals, gallicx, casteillas, / navars, aragones, serdas / lur avem en barra gequitx, / qu'els an rahuzatz et aunitz.

6. Ya que estamos aposentados en la gran fe, no dejemos nuestras heredades a perros negros ultramarinos. Cada uno reflexione antes de que nos alcance el daño: a portugueses, gallegos, castellanos, navarros, aragoneses y de Cerdeña los hemos dejado como barrera y los han rechazado y humillado.

7. Quan veyran lo baros crozaz: / alamans, frances, cambrezis, / engles, bretos et angevis, / biarns, gascos, ab nos mesclatz, / e·ls provensals, totz en un floc: / saber podetz qu'ab los espas / romprem la preysse·l cap e·ls mas, / tro·ls ajam mortz totz e delitz; / pueys er mest nos totz l'aur partitz.

7. Cuando vean a los barones cruzados: alemanes, franceses, de Cambray, ingleses, bretones, angevinos, bearnese y gascones, mezclados con nosotros, y los provenzales todos en una muchedumbre, podréis estar seguros de que, con los hispanos romperemos la invasión y (les cortaremos) la cabeza y las manos hasta haberlos muerto y aniquilado a todos. Luego se repartirá entre nosotros todo el oro.

8. Profeta sera·N Gavaudas, / que·l digz er faitz. E mortz als cas! / e Dieus er honratz e servitz / on Bafometz era grazitz.

8. Gavaudan será profeta de que ocurrirá lo que ha dicho. ¡Mueran los perros! Y Dios será honrado y servido donde Mahoma era reverenciado.

Belh senher Dieus, quo pot esser sufritz

Planto por la muerte de don Fernando, hijo de Alfonso VIII de Castilla y de Leonor de Inglaterra. Nacido en Cuenca el 29 de noviembre de 1189, tras una expedición militar por Montánchez y Trujillo, murió de unas fiebres en Madrid el 14 de octubre de 1211. Este plan to fue escrito después de la batalla de las Navas (16 de julio de 1212). Tiene cinco coblas unisonantes de diez versos y una tornada de dos versos. La música original está desaparecida y como contrafacta usamos la de la cantiga nº 323 de Alfonso X el Sabio, 1270.

1. Belh senher Dieus, quo pot esser sufritz / tan estranhs dols cum es del jov'enfan, / del filh del rei de Castella prezan, / don anc nulhs oms jorn no·s parti marritz / ni ses cosselh ni dezacosselhatz; / qu'en lui era tot lo pretz restauratz / del rei Artus, qu'om sol dir e retraire, / on trovavan cosselh tug bezonhos. / Ar es mortz selh que degr'esser guizaire, / lo mielhs del mon de totz los joves bos!

1. Buen señor Dios, ¡cómo puede soportarse tan singular dolor como es el del joven infante, del hijo apreciado del rey de Castilla, de quien jamás nadie se separó entristecido ni sin consejo ni desaconsejado; porque en él se había restaurado todo el mérito del rey Artús, de quien se suele hablar y contar, en quien encontraban consejo todos los necesitados! ¡Ahora ha muerto el que debía ser el conductor, el mejor de todos los buenos jóvenes del mundo!

2. Anc filhs de rei no fon vistz ni auzitz / qu'en tan ric loc fos vengutz per semblan, / don man dolen n'iran tostemps ploran; / que plus es grans, quan degr'esser fenitz / lo dols de lui que quant es comensatz; / quar elh era en tan loc pauzatz / qu'anc non nasquet tan destrucs de maire / que lai no fos astrucs totas sazoz; / don paradis puesc dir, al mieu vejai-re, / qués aitals cortz que no·i a sofraitos.

Tornada/— Ail! quals dols es! Quar elh es chastiaire / a tot lo mon, als valens e als pros.

2. Nunca fue visto ni oído hijo de rey que en verdad alcanzara tan rico lugar, por lo que muchos

entristecidos irán siempre llorando; que su duelo es mayor cuando debería acabarse que cuando se comenzó. Pues él estaba situado en tan rico lugar que nunca nació de madre nadie tan desdichado que allí no fuera feliz en toda sazón, por lo que puedo decir, según mi parecer, que es paraíso corte tal en la que no hay necesitados.

Tornada: ¡Ay, que dolor!, pues él es modelo para todo el mundo, para los valientes y para los nobles.

3. Ben deyr'esser Ferran capdels e guitz / -s'a Dieu plagues que est mon ames tan- / lo belhs e'l bos, a tot fag benestan, / lo larcs e'l francs, lo valens e'l grazitz, / don cujav'on qu'en elh fos esmendatz / lo Joves Reis e'N Richartz, lo prezatz, / e'l coms Jaufres, tug li trei valen Fraire / cui semblava de cors e de faissos, / e de ricor e de totz bes lo paire, / qu'er es dolors de proez'e de dos.

3. Si a Dios hubiese placido amar tanto a este mundo, Fernando debía haber sido caudillo y guía, el hermoso, el bueno, agradable a toda acción, el liberal, el franco, el valiente y el amable, con el que parecía que fuesen compensados el Joven Rey Enrique, Ricardo [Corazón de León] el famoso y el conde Jaufré [Godofredo de Bretaña], los tres valientes hermanos, a quienes se parecía en cuerpo y en facciones, y en magnanimidad y en (ser) padre de todos los bienes, que ahora es dolor de valentía y de generosidad.

4. Anc joves reis no fon natz ni noiritz / del flum Jordan tro al solelh colgan / don fos tals dols, pus neguero'l jagan; / quar li franses ne fan dol e grans critz / e li engles, tug silh d'ams los regnatz, / li alaman, totz sos rics parentatz, / senhor del mon, e'l valen emperaire / e Samsuenha, Espanh'e Aragos, / qu'el mon non es crestias de lunh aire que sieus liges o dels parens no fos.

4. Nunca joven rey nació ni fue criado desde el río Jordán hasta el sol poniente por el que hubiera tanto duelo, desde que se ahogaron los gigantes (bíblicos). Pues los franceses hacen planto y dan grandes gritos, y los ingleses, todos los de ambos reinos (isla y continente), los alemanes, todos sus poderosos parientes, señores del mundo, y el valiente emperador [Otón IV, hijo de Matilde, hermana de Leonor de Inglaterra, madre del infante don Fernando], y de Sajonia [Enrique el León, duque de Sajonia, esposo de Matilde], España y Aragón, porque en el mundo no existe cristiano de ningún linaje que no fuera su vasallo o su pariente.

5. Mas elh era sobre totz elegitz / el melhor loc, si visques mais un an / servir a Dieu de cor e de talan, / fons de belhs dos, murs contra'ls arabitz, / solenhs de mars, abrils renove-latz, / miralhs del mon, ab cui pretz es renhatz. / Que'n dirai pus! Que nulhs no sap retrai-re / lo dampnatge que sest mons doloiros / a pres en lui; e Dieus, vers perdonaire, / perdon a lui, pus venjatz s'es de nos!

Tornada: Ai! quals dols es! / Quar elh es chastiaire / a tot lo mon, als valens e als pros.

5. Pero él, por encima de todos, estaba destinado al mejor lugar para servir a Dios de buen ánimo y de talante si hubiese vivido un año más, fuente de hermosas dádivas, muro contra los árabes, sol de marzo, abril renovado, espejo del mundo, en quien el mérito ha residido. ¡Qué más diré! Nadie puede relatar el daño que ha recibido este dolorido mundo por él; y Dios, verdadero perdonador, lo perdone, pues se ha vengado en nosotros.

Tornada: ¡Ay, que dolor!, pues él es modelo para todo el mundo, para los valientes y para los nobles.

INTÉRPRETES

Eduardo Paniagua, director. Nacido en Madrid en 1952, es arquitecto y especialista de la música de la España medieval. A los 16 años graba sus primeros cuatro discos con el grupo Atrium Musicae, en el que trabaja entre 1966 y 1983 con los instrumentos de viento y percusión, realizando giras de conciertos por Europa y América, y participando en toda su discografía, entre la que destacan títulos como *La Folía*, *La Spagna*, *Música de la Grecia Antigua* y la *Antología de Música Antigua Española* de Hispavox-Erato. Miembro fundador de los grupos Cálamus y Hoquetus, se especializa en la música árabe-andaluza, participando en festivales españoles y del mundo árabe: Egipto, Líbano, Túnez, etc. En 1994 crea el Grupo de Música Antigua e Ibn Baya, este último codirigido con el laudista Omar Metioui, para el trabajo musical sobre las Cantigas de Alfonso X y la música andalusí, respectivamente. En paralelo, funda y dirige el sello discográfico Pneuma, con el que comienza a editar sus producciones musicales. En 1995 es contratado por Sony Classical para iniciar la colección de música medieval hispánica, en la que ha editado con el Grupo de Música Antigua diez discos sobre las cantigas (como parte de un proyecto más amplio que incluye la grabación de las casi 300 cantigas) y con Ibn Baya cuatro CDs sobre música andalusí. Por su trabajo y por la difusión de estas músicas inéditas está recibiendo excelentes críticas y premios internacionales, siendo nominado como Mejor Artista de Música Clásica en los Premios de la Música 1997.

Grupo de Música Antigua. El Grupo de Música Antigua, con Eduardo Paniagua, está considerado uno de los grupos españoles que más está haciendo por la recuperación del patrimonio musical de la Edad Media. Aglutina en sus diferentes formaciones a expertos artistas, produciendo numerosos trabajos discográficos con excelente crítica y premios nacionales e internacionales sobre las Cantigas de Alfonso X el Sabio y sobre el mundo hispano-musulmán. Por su trabajo musical a favor de la convivencia de culturas ha recibido en octubre de 2004 la "Medalla de las Cuatro Sinagogas Sefardíes" de Jerusalén, y por la difusión de estas músicas inéditas está recibiendo excelente acogida. Posee el Premio Música Clásica 2009 de la Academia de la Música de España y ha sido nominado en los "Premios UFI Música Clásica" de la Unión Fonográfica Independiente (2010 y 2011). En paralelo, funda y dirige el sello discográfico Pneuma, con el que comienza a editar sus producciones musicales.

baeza

Iglesia Parroquial de la Santa Cruz

ENSEMBLE ORGANUM

Marcel Pérès, director

Del canto llano a las primeras polifonías (I):
Limoges, Moissac, Santiago de Compostela

Himno *Congaudet hodie celestis curia**Versus *Mater Dei salus rei**Responsorio *Descendit de celis* (Lyon)Prosa *Alma chorus domini**Responsorio *Vidi civitatem sanctam Iherusalem***Conductus *Noster cetus psallat Lemus****Sanctus* (en griego)***Agnus Dei* (en griego)**Monition diaconale *Venite populi***Benedicamus Domino *Stirps lesse florigeram***Congaudeant Catholici****

Fuentes:

(*) París, Bibliothèque Nationale, MSS Latin 3549 y 3719

(manuscritos de Saint Martial de Limoges)

(**) París, Bibliothèque Nationale, MSS n.a.l. 1871 (manuscrito de Moissac)

(***) Santiago de Compostela, Catedral, Codex Calixtinus, siglo XII

C O M P O N E N T E S

Antoine Sicot - Jean Christophe Candau

Frédéric Tavernier - Marcel Pérès

CONMEMORACIÓN ANTICIPADA DEL VIII ANIVERSARIO
DE LA BATALLA DE NAVAS DE TOLOSA (1212)



EN COLABORACIÓN CON EL
OBISPADO DE JAÉN



Limoges, Moissac, Santiago

Marcel Pérès

El suroeste de la actual Francia produjo en los XI y XII siglos una música monódica y polifónica muy sutil. Moissac fue en aquella época uno de los lugares más importantes de composición. La poesía litúrgica en lengua latina alcanzó igualmente un alto grado de sofisticación, arraigado en una profunda cultura bíblica, de la que dan testimonio las esculturas de Moissac. La lengua griega fue también cultivada. Muchas palabras griegas esmaltan la poesía litúrgica latina y ciertas partes de la misa como el Gloria, el Sanctus y el Agnus fueron cantadas en griego. El poder de evocación de estos textos nos hace pensar, sin duda, en los vestigios lapidarios e iconográficos que todavía hoy dan fama a Moissac. El florecimiento de la ciencia polifónica muestra hasta qué punto la conceptualización y la interiorización de los datos fundamentales de las leyes de la resonancia fueron integrados en el arte del canto.

La estrategia de Cluny de expansión hacia la Península Ibérica encontró su expresión en las rutas del Camino de Santiago y en la liturgia suntuosa y monástica que se desplegaba en monumentos específicamente concebidos por ella al ritmo de cantos profundamente elaborados. Moissac constituía en el siglo XI la punta de lanza de la organización cluniacense en su política de expansión más allá de los Pirineos. Aquí fueron elaborados los principales manuscritos de canto gregoriano, utensilios de la gran reforma litúrgica querida por los príncipes iberos. Un monje de Moissac, Gérald (a veces afrancesado bajo el nombre de Géraud), fue el principal artífice a finales del siglo XI. Era el primer chantre de la abadía cuando el arzobispo de Toledo, Bernard, monje cluniacense originario de Agen, vino para establecerse en Moissac. Se quedó fascinado por la belleza de los cantos y por la majestad de los oficios litúrgicos, de los que Gérald era responsable. Bernard le propuso venir con él a la Catedral de Toledo, catedral primada de España, para reorganizar la liturgia exportando el saber hacer de Moissac en materia de canto. Gérald fue altamente apreciado y terminó siendo obispo de Braga en Portugal. Murió el 5 de diciembre de 1109, fue canonizado y su memoria es honrada todavía profundamente en Portugal.

(Traducción del francés: Miguel Sánchez)



Algunos de los códices conocidos con el nombre de "Beatos", famosos por sus ricas ilustraciones, fueron copiados en tiempos de la Batalla de las Navas de Tolosa

T E X T O S

Congaudeant hodie

Congaudet hodie celestis curia
quod homo perditus erit in gloria
nato de virgine qui regit omnia.
Natus ex utero marie virginis,
factus est particeps nostre propaginis,
deus est et homo et factor hominis.

Preconia virginis

Preconia virginis laudum claraque cantica
Que genuit dominum
regem regentem omnia
Poscimus domina solve miserorum vincula
Terge nostra facinora abluendo delicta
Virginum virgo exaudi precamina
Regina mundi te laudat noster corus
Nunc in tuis laudibus.

Descendit de caelis

Descendit de caelis missus ab arce Patris;
Introivit per aurem Virginis in regionem
nostrum, indutus stola purpurea:
Et exivit per auream portam,
lux et decus universe fabrice mundi.

Alma corus domini

Alma corus domini
nunc pangat nomina summi.
Mesias soter hemanuhel sabahot adonai.
Est unigenitus via, vita, salus homo usion.
Principium primogenitus sapientia virtus.
Alpha capus finis que simul vocitatus et
esto
Fons et horigo boni paraclitus hac media-
tor
Agnus, ovis, vitulus, serpens, aries, leo, ver-
mis.

Vidi civitatem

Vidi civitatem sanctam Jerusalem
descendentem de caelo ornatam
tamquam sponsam viro suo.

Noster cetus

Noster cetus psallat letus voce simul gloria.
Ihesu christi gloriosa recolens natalia
Qui de celis condescendens virginis in uterum.

Sanctus (en griego)

Agios, Agios, Agios Kytios o Theos sabaoth
Pliris o uranos ke ti gi tis doxis su.
Osanna en tis ypsistis.
Eulogimenos o erchomenos en onomati
Kyriu. Osanna en tis ypsistis.

Agnus Dei (en griego)

Agnus dei filias patrisqui tollis peccata
mundi Miserere nobis
amnos tu theu o yos tu patros o erontin
amar ti an tu cosmu eleyson ymas.

Venite populi

Venite populi ad sanctum et immortale
misterium et libamen agendum;
cum timore et fide accedamus manibus
mundis penitentie munus communicemus.
Quoniam agnus dei propter nos, patri
sacrificium prepositum est.
Ipsam solum adoremus, ipsum glorificemus
cum angelis clamantes: Alleluia.

Benedicamus Domino - Stirps lesse florigeram

Stirps lesse florigeram germinavit virgulam
et in flore spiritus quiescit Paraclitus
fructum profert virgulam per quem
vivunt secula.

Congaudeant catholici

Congaudeant catholici letentur
cives celici: Die ista
Clerus pulcris carminibus studeat
atque cantibus: Die ista
Hec est dies laudabilis divina luce nobilis:
Die ista.

I N T É R P R E T E S

Marcel Pérès, director. Después de sus estudios de órgano y composición en el Conservatorio de Niza, Marcel Pérès continuó su formación en Gran Bretaña y Canadá. De vuelta a Europa en 1979 se especializa en la música medieval y funda en 1982 el Ensemble Organum, con el cual inicia una exploración metódica de los dominios menos estudiados de los repertorios medievales. Marcel Pérès dirige numerosos programas de investigación interdisciplinaria, ayudándose a menudo en investigadores y músicos de diferentes orígenes: norteafricanos, de Próximo Oriente o del este del Mediterráneo. Funda en 1984, en la Fondation Royaumont, un Centro Europeo de Investigación sobre la Interpretación de la Música Medieval, el CERIMM, del cual fue director hasta 1999. Con el Ensemble Organum, Marcel Pérès ha realizado una treintena de grabaciones discográficas de las cuales la mayor parte han recibido las mayores distinciones, Diapasón d'Or y Classical Awards. Desde 2001, Marcel Pérès inaugura una nueva etapa en su andadura, con la implantación en la región Midi-Pyrénées, en la antigua Abbaye de Moissac, del CIRMA (Centro Itinerante de Investigación sobre las Músicas Antiguas), destinado a valorar la prodigiosa circulación de los hombres, de sus pensamientos y de su saber estar en el transcurso de los siglos a través de la música. Este centro permitirá responder a la creciente espera de los investigadores y del público, creando un lugar de reflexión sobre las prácticas musicales antiguas y su pedagogía, que incluirá los más recientes avances en el dominio de las músicas orales. La acción internacional de Marcel Pérès ha sido reconocida en 1990 con la concesión del Prix Leonard de Vinci por el Secretariado del Estado Francés de las Relaciones Culturales Internacionales. En 1996 le distinguieron como Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

Ensemble Organum. Fundado en 1982 por Marcel Pérès en la Abadía de Sénanque, e instalado en la Fondation Royaumont desde 1984, el Ensemble Organum ha desarrollado programas en los que se mezclan las fuentes tomadas de los manuscritos medievales y las estéticas del canto conservadas por tradición oral. El ensemble fue en un primer momento el vehículo de difusión de las actividades del ARIMM (Departamento de Investigación e Interpretación de Músicas Medievales), fundado por Marcel Pérès en 1984. Este taller de investigación desembocó en 1994 en el CERIMM (Centro Europeo para la Investigación e Interpretación de Músicas Medievales). Cada año, el trabajo de los cantantes se centra en programas cuyo estudio se realiza conjuntamente con musicólogos e historiadores franceses y extranjeros. La investigación se enriquece de este modo con los descubrimientos históricos y musicológicos más recientes. Se presta especial atención a las tradiciones orales aún existentes, que se confrontan con nuevos enfoques. La estructura abierta del ensemble permite que en cada repertorio participen cantantes originarios de países y medios muy diferentes. Los numerosos conciertos y espectáculos ofrecidos desde 1982 en grandes festivales internacionales en Europa, América y el Próximo Oriente, la grabación de más de una treintena de discos y las frecuentes participaciones en emisiones de radio y de televisión, le han dado la posibilidad al gran público de apreciar, de conocer mejor y de profundizar en la riqueza del patrimonio cultural europeo. La discografía del ensemble presenta obras que se remontan a los primeros tiempos del cristianismo hasta el siglo XVIII, con algunas incursiones en la música del siglo XX. Por sus actividades ofrecidas en el mundo entero, el Ensemble Organum ocupa hoy en día uno de los primeros puestos en el panorama internacional de la música antigua.

LUNES 5

23.59 H.

úbeda

Sinagoga del Agua

ENSEMBLE MUDEJAR

Begoña Olavide, directora

Romances de los judíos del Magreb

Mošé salió de Misrayim

Romance de tema bíblico recogido en Tetuán y cantado por mujeres durante los días de Pascua; narra la salida de Egipto y la revelación divina a través de la zarza ardiente en el monte Horeb.

Gerineldo

Se inspira en los amores de Emma, la hija de Carlomagno, con Eginardo, secretario de éste. El romance está muy difundido y se encuentran versiones en toda España, Portugal, Marruecos, Argelia, Cuba y México.

Una hija tiene el rey

Desarrolla el tema de la doncella que decide rescatar a su amado, muy extendido en el romancero hispánico y conocido entre los sefardíes de Oriente y de Marruecos. La versión se recogió en Tetuán.

Yo me levantara un lunes

Romance con muchas versiones en Marruecos sobre la temática del adulterio, con un aire burlesco.

Por qué lloras, blanca niña

Romance conservado por los sefardíes de Oriente y Marruecos. El tema es el del esposo que marcha a la guerra, dejando a su mujer al cuidado de los hijos. La versión que presentamos está recogida en Tánger.

Venimos a ver

Canción de boda recogida en Turquía, donde se encuentra una importante comunidad de sefardíes.

La blanca niña sentadita en su balcón

El tema de la adúltera sorprendida por el marido se da en la Península Ibérica (en castellano, portugués y catalán), en América y entre los sefardíes de Oriente y de Marruecos.

Si verías al ratón

Versión sobre una canción recogida a los sefardíes de Yafó (Bulgaria) en 1978.

C O M P O N E N T E S

Giovannello de Genaro, canto, viola y gaita - Ramiro Amusatégui, laúd medieval
Begoña Olavide, canto, salterio y dirección

CONMEMORACIÓN ANTICIPADA DEL VIII ANIVERSARIO
DE LA BATALLA DE NAVAS DE TOLOSA (1212)



EN COLABORACIÓN CON LA SINAGOGA DEL AGUA



Romances de judíos del Magreb

Begoña Olavide

La presencia de sefardíes en Marruecos tiene más de cinco siglos de historia, iniciándose con las primeras expulsiones, derivadas de los conflictos en las juderías de algunas ciudades de España, a finales del siglo XIV y fundamentalmente por la diáspora definitiva en 1492 y de Portugal en 1497. Estas comunidades lograron arraigarse en Fez, Tánger, Larache, Arcila, Alcazarquivir y Tetuán manteniendo sus costumbres, organización social, repertorio musical y lengua; también redactaron sus propias ordenanzas por las que se regirían en esta nueva tierra. Después de siglos de permanencia en el Magreb, una parte de esta población sefardí emigró a partir de 1947, cuando se creó el estado de Israel, y la mayoría lo hizo con la independencia de Marruecos en 1956, quedando en la actualidad algunas pequeñas comunidades. Durante el protectorado español de Marruecos (1912-1956) se dio una curiosa re-hispanización de las canciones por la afluencia de personas, fundamentalmente mujeres, que entraban al servicio de familias sefardíes y que cantaban romances, coplas y nanas en su misma lengua. Allá donde iban, los judíos recibían influencias musicales de las sociedades que les acogían y la variedad de estilos y formas en su repertorio ha ido en aumento en estos siglos, si bien manteniendo el rasgo común del idioma que siempre han utilizado como seña de identidad. El *ladino* o judeo-español es una lengua basada en el castellano medieval con agregados del hebreo, en Marruecos se llama *haketía* y tiene adiciones del árabe dialectal y del bereber, quedando constancia de ello en algunas canciones.

Los textos se escribían en pliegos sueltos, se copiaban y recopilaban en cancioneros, pero no así las melodías que sólo a partir de finales del siglo XIX comenzaron a ponerse por escrito utilizando el sistema de notación musical occidental moderno; algunas melodías son sencillas pero otras contienen multitud de giros y hacen difícil plasmar en pentagrama estos aspectos musicales propios de la tradición oral. En el *Romancero Sefardí de Marruecos* Susana Weich-Shahak escribe: “Los temas del Romancero son diversos y entre ellos abundan los de asuntos relacionados con la España medieval en la que vivieran los judíos hasta el siglo XV. Numerosos textos del Romancero sefardí provienen de la épica medieval, y varias categorías temáticas reflejan el largo enfrentamiento entre cristianos y moros durante la guerra de Reconquista. La temática general abarca historias de cristianos hechos prisioneros por los moros, reconocimiento de hermanos en cautiverio, intrigas palaciegas, asuntos amorosos, esposas fieles o adúlteras, junto a historias clásicas, escenas bíblicas y otros”. Algo que tiene gran valor, desde el punto de vista musicológico, son las grabaciones de campo realizadas a lo largo del siglo XX, de canciones interpretadas por sefardíes que las conservan en su memoria. Gracias a Ramón Menéndez Pidal, María Goyri, Diego Catalán, Arcadio Larrea, Manrique de Lara, Joaquín Díaz, Manuel García Matos, Juan Alcina, Issac Levy, Julián Ribera, Paloma Díaz-Mas, Susana Weich-Shahak y otros muchos estudiosos que han dedicado su vida a la recopilación y publicación del romancero, podemos disfrutar de esta joya literaria y musical.

Mošé salió de Misrayim

Mošé salió de Misrayim, huyendo del rey Paróh
se fue derecho a Midian y se encontró con Yitró.
Le dio a Sipora su hija, porque era temiente a Dió,
Mose paciando el ganado
que su suegro le entregó.
Mose paciando el ganado, al monte
de Horeb llegó, viera arder una zarza,
la zarza no se quemó.
Mose se cubrió sus ojos, temiendo ver a Dió,
oyó una voz que decía: Mose, Mose mi siervo
Descalza los tus zapatos,
que en lugar santo estás tú,
te irás derecho a Misrayim, y dirás al rey Paróh
que te entregue las llaves de mi pueblo,
el hebreo, y si no te las entregase,
castigarle quiero yo
con diez plagas que le mande,
para que sepa quién soy yo.
Hodu l'Adonai Ki tov Ki le'olan hasdó.

Gerineldo

Gerineldo, Gerineldo,
el mi paje más querido,
quién te tuviera esta noche
en este jardín sombrío.
Como soy vuestro criado,
señora, os burláis conmigo.
No me burlo, Gerineldo,
que de verdad te lo digo.
¿A qué hora, mi señora,
comprir heis lo prometido?
A eso de la media noche,
cuando el rey esté dormido.
Tres vueltas de a su palacio
y otras tantas al castillo;
el calzado se quitó
y del buen rey no es sentido;
La infanta que oyera pasos,
de esta manera le dijo:
¿Quién a mi estancia se atreve?
¿Quién a tanto se ha atrevido?
No vos turbéis, mi señora;
yo soy vuestro dulce amigo,

que acudo a vuestro mandado
humilde y favorecido.
Enilda le ase la mano
sin más celar su cariño;
cuidando que era su esposo
en el lecho se han metido.
Tantas caricias se hacen
y con tanto fuego vivo,
que al cansancio se rindieron
y al fin quedaron dormidos.
El alba salía apenas
a dar luz al campo amigo,
cuando el rey quiere vestirse,
mas no encuentra sus vestidos:
Que llamen a Gerineldo,
el mi buen paje querido.
Unos dicen: - No está en casa.
Nadie parece haberle visto.
Al cuarto de Enilda entrara,
y en su lecho halla dormidos
a su hija y a su paje,
en estrecho abrazo unidos.
¿Mataré yo a Gerineldo,
al que cual hijo he querido?
¿Si yo matare la infanta,
mi reino tengo perdido!
En tal estrecho el buen rey,
para que fuese testigo,
puso la espada por medio
entre los dos atrevidos.
Enilda al despertarse,
notando que estaba el filo
de la espada entre los dos,
dijo asustada a su amigo:
Levántate Gerineldo,
levántate, dueño mío,
que del rey la fiera espada
entre los dos ha dormido.
¿Adónde iré, mi señora?
¿Adónde me iré, Dios mío?
¿Quién me librará de la muerte,
de muerte que he merecido?
No te asustes, Gerineldo,
que siempre estaré contigo:

márchate por los jardines,
que luego al punto te sigo.
Huyendo se va a Tartaria
con su amante y fiel amigo,
que en un brioso caballo
la atendía en el ejido.
Allí antes de casarse
recibe Enilda el bautismo,
y las joyas que lleva
en dos cajas de oro fino,
una vida regalada
a su amante han prometido.

Una hija tiene el rey

Y una hija tiene el rey,
una hija regalada,
su padre, por más valor;
un castillo la fraguara:
con ventanas a la mar;
por donde el aire entrara,
por una le entraba el sol,
y el frescor de la mañana;
Bordando 'stá un camisón,
para el hijo de la reina,
bordándole está con oro,
labrándole está con seda
y, entre puntada y puntada,
un aljofar y una perla.
- ¿Por qué no cantas mi bien?
¿por qué no cantas, la bella?
- No canto ni cantaré,
que mi amor está en la guerra.
Y una carta escribiré,
de mi puño y de mi letra:
Que me traigan a mi amor;
sano y vivo y sin cadenas.
Y si no me le trajeren
yo armaré una grande guerra
en navío por la mar;
que no lo hagan por tierra.
Si no hubieren velas prontas,
mis ricas trenzas pusiera,
si no hubieren remos prontos,
mis lindos brazos pusiera,
si no hubiere capitán,
yo me pondré a la bandera

para que diga la gente:
¡viva, viva esa doncella
que por salvar a su amor
me echaré a la tormenta!.

Yo me levantara un lunes

Yo me levantara un lunes
y un lunes por la mañana
tome mi arco y la mi fleche
en la mi mano derecha
También de la madrugada.
Onde me irei a tañerla
en la puerta de mi amada
abrihme bijou mi bien
abrihme bijou mi alma
También de la madrugada.
Mujer la mi mujer
quien bate tan de mañana
el mocico del panadero
levadura me demanda
También de la madrugada.
Mujer la mi mujer
quien arriva a nuestra casa
el gatico de la vecina
ratoncicos nos apaña
También de la madrugada.
Vecinas las mis vecinas
las d'abaxo y las d'arriba
veni verex gato con barba
mustachicos retorcidos
También de la madrugada.
El que tenga mujer hermosa
que la mire de guardar
que viene el gato y se la lleva
y se queda sin ella
También de la madrugada.

Por qué lloras, blanca niña

- ¿Por qué lloras, blanca niña?
¿por qué lloras, blanca flor?
- Ay, lloro por vos, caballero,
que os váis y me dejáis.
Me dejáis niña y muchacha,
chiquita y de poca edad,
tres criaturitas tengo,
que lloran y me piden pan.

Metió la mano en su bolsa,
cien ducados le fue a dar.
- ¿Para qué me abundare esto?
¿para el vino o para el pan?
- Si no te abundare esto,
que otra cosa te puedo yo dar;
venderéis viñas y campos,
todo, todo para ti será

Venimos a ver

Escalerica de oro
De oro y de marfil
Para que suba la novia
A dar kidushim.
Venimos a ver
Venimos a ver
Que gocen y logren
y tengan mucho bien.
La novia no tiene dinero
Que mos traiga un mazal bueno.
Venimos a ver..
La novia no tiene contado
Que mos traiga un mazal alto.
Venimos a ver..

La blanca niña sentadita en su balcón

Estaba la Blanca niña sentadita en su balcón,
bien adornada y compuesta y un poquito
de arrebol.

Por ahí pasara un galán
que de ella se enamoró,
subiré contigo luna, subiré contigo sol.
Y la niña le contesta
suba usted una noche o dos,
mi marido está en las guerras,
y en las guerras de León.
Espada de moro izquierda
le traspase el corazón.
Ellos en estas palabras, su marido que llegó.
¡Ábreme la puerta luna,
y ábreme la puerta sol!
Y bajó la niña a abrirle, mudadita de color.
- O tú tienes calentura,
o tú tienes nuevo amor.

Si verías al ratón

Si verías al ratón
asintado en el cantón
mondando sus nuececicas
ispartiendo sus hermanicas.
Si verías a la rana
asintada en la hornalla
friendo sus buenas fritas
ispartiendo sus hermanicas.
Si verías al gamello
asintado en el tablero
abriendo sus buenas filas
más delgada que su cabello.

I N T É R P R E T E S

Giovannelo de Genaro, canto, viola y gaita. Es diplomado en flauta travesera por el Conservatorio "Niccolò Piccinni" de Bari. Estudia la música medieval y en 1992 funda el Ensemble Calixtinus, del que es director. En el campo musicológico, trabaja directamente con las fuentes originales (códices, manuscritos, tratados) del periodo histórico a interpretar. Multi-instrumentista y estudioso de la parte técnica-organológica, trabaja en las distintas formas de ejecución de diversos instrumentos del área mediterránea. Como cantante busca la variedad de sonoridades de la música tradicional y culta. A lo largo de su trayectoria musical ha colaborado con grandes figuras como: Nustrat Fateh Ali Khan, Saghir Khan, Gianni Ricchizzi, Michel Godart, Linda Bsiri, Marcel Pérès, Confraternita Sufi di Sfax, Jamal Oassini, Jerome Casalonga. Trabaja habitualmente como cantante solista e instrumentista con los grupos de música antigua de fama internacional como Ensemble Micrologus, Ensemble Organum y Múdejar. Ha realizado numerosas grabaciones y giras de conciertos por todo el mundo.

Ramiro Amusatégui, laúd medieval. Nacido en Córdoba (Argentina) en 1963. Comienza en Argentina sus estudios de música en el Instituto Domenico Zipoli y de guitarra clásica en el Conservatorio Provincial de Córdoba. Desde muy joven integra diversos grupos y talleres de música antigua bajo la dirección de Herbert Diehl, Raul laiza y Leonardo Waisman. Desde 1984, en Madrid, integra formaciones de diversas vertientes musicales, tanto en música antigua como tradicional y jazz. En 1985 funda el grupo Ars Antiqua Musicalis con el que durante varios años realiza giras y conciertos. Desde 1987 se especializa en la interpretación de los diversos estilos de laúd árabe. Desde 1996 colabora habitualmente con Begoña Olavide como laudista de Mudéjar, participando en los discos: *Mudéjar*, *Cartas al Rey moro*, *A las puertas de Granada* y *Al-son*. En 2003 es invitado por Sakher Hattar y el Jerash Festival of Culture & Arts para participar en el International Oud Forum en Amman (ciclo de conciertos de laúd solo) compartiendo cartel con primeras figuras del mundo del laúd. En su labor docente ha sido profesor de música y guitarra en distintos Conservatorios y ha impartido diversos cursos. Es fundador del grupo La Clave, Música Para Niños con el que realiza numerosos ciclos de conciertos, estrenando en 1999 su disco *Canciones de todo el mundo*.

Begoña Olavide, canto, salterio y dirección. Es pionera en la recuperación e interpretación del salterio, instrumento de cuerda muy representativo en la música medieval europea. Obtiene el título superior de flauta en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y realiza cursos de especialización de música antigua en España, Holanda y Yugoslavia. Asimismo, profundiza en Marruecos sus conocimientos de canto, qanún y teoría de la música andalusí-magrebí. Ha trabajado en diferentes ámbitos del arte musical, participando en producciones de cine, teatro y documentales, así como en grabaciones de discos y conciertos con numerosos grupos de música antigua como Micrologus, Atrium Musicae, SEMA, Alla Francesca, Hespèrion XXI de Jordi Savall; también de música contemporánea, de fusión y étnica como Samira Kadiri, Luis Delgado, "Babia" de Luis Paniagua, Javier Bergia, Emilio Cao, Pedro Estevan, etc. Fue fundadora del grupo Cálamus que en su momento supo acercar la tan olvidada cultura andalusí al panorama musical español. Cooperó estrechamente desde el año 2004 con el músico marroquí Omar Metioui y su Orquesta Rawâfid, interpretando repertorio musical andalusí-magrebí y medieval español. Con su marido el luthier Carlos Paniagua colabora en numerosas actividades relacionadas con la investigación y recuperación de instrumentos musicales tradicionales y medievales y en la organización de exposiciones de los mismos. Desde el año 2005 trabaja en la organización de varias manifestaciones culturales en la sede de *Confluences Musicales* de Tánger (Marruecos), donde han presentado la III edición del Festival de Músicas Tradicionales del Mundo "Tarab Tanger", del que es directora artística.

Ensemble Mudéjar. Se funda en 1994 cuando Begoña Olavide reúne a instrumentistas especializados en música antigua y étnica. Desde entonces dirige el trabajo de conjunto donde cada músico da muestra de su capacidad de solista y su maestría en la improvisación. El repertorio de Mudéjar abarca la música española escrita entre los siglos XIII y XVI, además de la de tradición oral como la árabe-andaluza, sefardí y del romancero español. Mudéjar fue un grupo innovador cuando empezó a combinar los instrumentos árabes con los cristianos y darles a cada uno el carácter que le era propio. El resultado sonoro es fruto de la investigación, construcción y aprendizaje de técnicas de interpretación perdidas. La música de Mudéjar ha sido utilizada para documentales, programas de televisión, espectáculos de danza y teatro. El grupo ha realizado varias grabaciones discográficas y ha actuado en numerosos escenarios, participando en festivales de reconocimiento mundial y realizando giras de conciertos por toda Europa, África, Asia y América.

MARTES 6

12.00 H.

alcaudete

Sala Capitular del Castillo

ENSEMBLE MUDÉJAR

Begoña Olavide, directora

Al son de cristianas, musulmanas y judías en los reinos de España

A
M
A
R
G
O
P
R
O

I. CRISTIANAS

Martín Códax de Vigo (siglo XIII)*

Cantiga de amigo *Ondas do mar do Vigo*

Cantiga de amigo *Mandad'ei comigo*

Teobaldo I de Navarra (1201-1253)**

Chanson *Amours me fait comencier*

Danza *Estampie* (instrumental)

Alfonso X de Castilla (1221-1284)***

Prologo *das Cantigas*

Cantiga *A Virgen Madre* (nº 41)

II. MUSULMANAS

Tradiciones andalusíes en Marruecos

Al-Shushtarî de Guadix (1203-1269)

Rifqan 'Ala Qalbi / Sayyidi / Yûl yûl

(san'as en ritmo btayhi de la nuba 'uššaq)

Instrumental

(sobre una san'á en ritmo
btayhi de la nuba al-istihlal)

III. JUDÍAS

Tradiciones sefardíes en Marruecos

Coplas de novia *Decía el agua /*

y fuérame a bañar

Romance *Yo me levantara un lunes*

IV. LAS TRES CULTURAS

Abu-l-Walid Yunus ibn 'Isa al-Jabbas Mursi

(ca. 1100) /

Abu'Utman ibn Luyun (1282-1349):

Jarcha *Ya mamma mio l'habib*

(contrafacta con música del romance

La comida en la mañana)

Fuentes:

(*) Roma, Cancionero de la Biblioteca Vaticana y
Lisboa, Cancionero de la Biblioteca Nacional

(**) París, Bibliothèque Nationale, Manuscrit du Roi

(***) El Escorial, Codex Princeps de las Cantigas

C O M P O N E N T E S

Giovannello de Genaro, canto, viola y gaita - Ramiro Amusatégui, laúd medieval

Begoña Olavide, canto, salterio y dirección

CONMEMORACIÓN ANTICIPADA DEL VIII ANIVERSARIO
DE LA BATALLA DE NAVAS DE TOLOSA (1212)



Tres Culturas

Begoña Olavide

Una visión global del programa nos sitúa en el siglo XIII, poco después de la trascendental Batalla de las Navas de Tolosa. En aquellos tiempos, el territorio peninsular estaba dividido en seis reinos que se redujeron a cinco con la unión definitiva de Castilla y León. Los restantes eran Navarra, Aragón, Portugal y la musulmana Granada. Entre los cristianos, el estilo gótico imperaba por todas partes en catedrales y palacios, el espíritu de lucha contra los musulmanes impregnaba sus mentes. Al-Ándalus se había reducido al pequeño reino de Granada. La música profana, en esta época, era de tradición oral. El texto de las canciones podía escribirse, pero las canciones se aprendían cantando; esto hace que, en general, no lleguen hasta nosotros salvo las excepciones que quedaron escritas por sus autores o por recopiladores posteriores, creadores de cancioneros.

I. CRISTIANAS

El primer bloque del programa consta de dos cantigas de Martín Códax, trovador de Vigo, que vivió en la segunda mitad del siglo XIII. Los textos de la lírica galaico-portuguesa se conservan en dos cancioneros recopilados en Roma a finales del siglo XV: el Cancionero de la Vaticana y el Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa (Colocci Brancuti). En ambos aparecen siete cantigas “de amigo” de nuestro autor. En 1917, el librero madrileño Pedro Vindel estaba restaurando una copia del siglo XIV del *De officiis* de Cicerón; al desprender las guardas de pergamino encontró escritas en su interior las siete cantigas, seis de ellas con notación musical y curiosamente en el mismo orden que aparecen en los cancioneros. Las cantigas de amigo se caracterizan por poner los versos en boca de una mujer, hecho sin precedentes en toda la cristiandad aunque relacionado con las jarchas árabes y hebreas de las que hablaremos en el último apartado. Martín Códax fue un compositor culto, pero sus melodías tienen un marcado carácter tradicional. La melodía es sencilla: el primer verso inicia el tema melódico, que se repite con alguna variante, dejando la cadencia en suspenso, y se pasa al estribillo que contiene fragmentos del primer verso, de modo que se crea una concatenación de pequeños motivos que pasan de un verso a otro de la estrofa, de la estrofa al estribillo y vuelven al comienzo. Los textos están relatados por una mujer enamorada que nos cuenta su dolor por la ausencia del amado, que seguramente está en el mar, como todos los hombres de aquellas tierras de pescadores; por eso le pregunta a las olas cuándo será el próximo encuentro.

Thibaud IV, conde de Champaña, era hijo de Blanca de Navarra, hermana de Sancho VII el Fuerte. A la muerte de éste en 1234 heredó su reino con el nombre de Teobaldo I de Navarra. Según cuentan las *Grandes Crónicas de Francia*, Teobaldo se hizo trovador por la melancolía que le produjo el enamorarse de Blanca de Castilla, regente de Francia hasta la mayoría de edad de su hijo Luis IX el Santo y porque “algunos hombres sabios le aconsejaron que se aplicase a los bellos sonidos de la viola y a los dulces y placenteros cantos”. La obra musical y poética de Teobaldo, que es de sesenta canciones, está repartida en treinta y dos manuscritos, de los cuales catorce llevan música. Entre estos últimos, el más impor-

tante es el *Chansonnier du roi de Navarre*, que contiene cincuenta y seis canciones con música y otras dos sin ella. Este Cancionero forma parte del *Manuscrit du Roi* (París, Bibliothèque Nationale), que perteneció a Carlos de Anjou, rey de Sicilia (1266-82). “El amor me hace comenzar una nueva canción”. Con este sugerente verso se adentra el Ensemble Mudéjar en el apartado dedicado al rey navarro, seguido de una *estampida*, del mismo autor, que se tocará instrumentalmente.

Don Alfonso, rey de Castilla y de León, de Toledo, de Galicia, de Córdoba y de Sevilla, de Murcia, de Jaén, de Badajoz y del Algarve, como pone en su testamento, fue un hombre de carácter temperamental que tuvo muchas ambiciones en su vida y una de ellas fue la de coleccionar cantigas dedicadas a Santa María, estructurándolas en tres temas: cantigas de loor, narraciones de milagros y cantigas para las festividades de Nuestra Señora. Alfonso se dirige a ella con familiaridad y galantería. Primero se propuso reunir cien obras, y poco trabajo debió costarle porque la tradición de la devoción mariana se venía cultivando de antiguo por los trovadores y se sabe de algún milagro contado por quince autores distintos. Así pues, reunió las cantigas de composición personal, incluso los milagros acaecidos en su propia persona con relatos de otros autores. Su equipo de escribas, poetas y músicos se encargaba de traducir estos textos al galaico-portugués y en el caso de que no tuvieran música, la componían o adaptaban de otras obras (contrafacta). Debió de sobrarle mucho material y se dispuso a aumentar su colección a doscientas cantigas. No satisfecho con ello duplicó su número y llegó a las cuatrocientas. Cuatro códices son conocidos. El más completo *Códex Princeps* es el de El Escorial (b.l.2) con 427 cantigas y 40 miniaturas de músicos con instrumentos. El otro de El Escorial (Tj.1) contiene 200 cantigas y 1257 miniaturas que iluminan la narración. El código de Toledo contiene 100 cantigas y el de Florencia 104, con 48 folios miniados. Las miniaturas del *Códex Princeps* de las Cantigas de Santa María son la fuente más importante para la organología, no sólo del siglo XIII sino de toda la Alta Edad Media. La colección de instrumentos representados en este código es la más completa para el estudio organográfico, ya que no se conservan ejemplares originales de esta época.

La reconquista de Córdoba en 1236 y sobre todo la de Sevilla, ciudad de la música, en 1248, hace que el rey trovador conozca el ambiente de Al-Ándalus, su música, sus instrumentos, su poesía, hasta el punto de rodearse de un equipo heterogéneo de musulmanes, judíos y cristianos bajo su guía. En el concierto se interpretará el *Prólogo de las Cantigas*, donde el propio rey nos cuenta las cosas que son necesarias para trovar a Santa María. A continuación, la Cantiga 41 narra cómo la Santísima Virgen cura a un bobo a quien había hecho perder la razón el miedo que le infundía el demonio.

II. MUSULMANAS

Los musulmanes que ante la presión cristiana emigraron al Magreb conservaron sus canciones en estructuras musicales como las *nubas*, que aún hoy día se pueden escuchar. Desde hace décadas se han escrito y publicado muchas de las canciones que se oían entre los musulmanes de Al-Ándalus, pero no por ello han dejado de ser de tradición oral. Los intérpretes de música andalusí no usan partituras, los maestros ni siquiera los textos, todo está memorizado y mantienen vivas las canciones, las conservan como música clásica tradicional y se siguen interpretando en las mismas ciudades del Magreb, donde se fueron

asentando las poblaciones expulsadas de Al-Ándalus, desde al menos el siglo XIII hasta la última y definitiva en 1609. Los temas de las canciones son la exaltación de la noche, el vino y el amor, o la añoranza de ellos; en cualquier caso, nunca son frívolos. Muchos poetas sufíes emplean los mismos temas, adquiriendo éstos un significado más elevado. Las formas poéticas son variadas pero abunda la *moaxaja* y el *zéjel*.

Cada canción (*saná*) es, en principio, independiente, pero quizá la necesidad de los músicos andalusíes de recordar el mayor número posible de ellas, les hizo agruparlas o catalogarlas por así decir, según una estructura muy determinada, de manera que cada canción se une a la siguiente, quedando todas encadenadas como las cuentas de un collar; así, sólo hay que recordar la primera de cada serie y las demás salen de corrido. Estas series se ordenan por fases rítmicas o movimientos (*mizan*) que básicamente eran cuatro en Al-Ándalus: *basit*, *qaim wa nisf*, *btayhi* y *quddam*, añadiéndose posteriormente otra llamada *darj* en cuarto lugar. Dentro de cada uno de estos movimientos, las canciones se ordenan por su velocidad o tempo, siendo las pausadas las primeras (*tesdira*), siguen las moderadas a modo de puente (*al-qantara*) para seguir con las rápidas (*insiraf*) con una aceleración progresiva hasta la última, que con un aire prestísimo cierra la serie a modo de candado (*kfel*). Para poder ser encadenadas las canciones, además de por el ritmo, tienen que ser ordenadas por los modos (*tab*) y los árabes empleaban los mismos modos medievales que el resto de la cuenca mediterránea, heredados de los griegos clásicos.

El grupo de canciones: *Rifqan* / *Sayyidi* / *Yûl yûl* pertenecen a la nuba '*uššaq* (su forma modal se corresponde con el mixolidio griego) y dentro del movimiento *btayhi* que consiste en un ciclo de ocho golpes (subdividido en 3-3-2). *Yûl yûl* es una canción de Abu al-Hasan al-Shûstari, poeta sufí que nació en 1203, en Shûstar, cerca de Guadix (Granada) y murió en Egipto en 1269. Estudió en Játiva, Rabat y Meknés. Viajó a Persia y Oriente Medio hasta que conoció en La Meca a su definitivo maestro Ibn Sab'in al-Mursí (de Murcia), cuyo método consistía en la total inmersión en la Unidad de Allah. Al-Shûstari es célebre por sus poemas, reunidos en un *Diwan* o colección que tuvo una gran popularidad porque están escritos en árabe dialectal andalusí.

III. JUDÍAS

También los sefardíes (judíos españoles) fueron expulsados de España y con ellos se fueron sus canciones, que siguieron cantando allá donde el destino les llevó, conservándolas en el ámbito familiar o en las celebraciones festivas, sociales y religiosas. Se dispersaron (diáspora) por países mediterráneos y con el tiempo se formaron dos áreas de asentamiento importantes con características musicales propias, una en el norte de Marruecos y otra en la ribera oriental (Turquía y Balcanes). Allá donde iban, recibían influencias de las sociedades que les acogían y la variedad de estilos y formas ha aumentado en estos siglos, si bien manteniendo el rasgo común del idioma, que siempre se ha utilizado entre los sefardíes como seña de identidad. El *ladino* o judeo-español es una lengua basada en el castellano medieval con agregados del hebreo. Literariamente se usan géneros como el romance, la copla y las formas estróficas con o sin estribillo. Los textos se escribían en pliegos sueltos, se copiaban y recopilaban en cancioneros, pero no así las melodías, que sólo a partir de finales del siglo XIX comenzaron a ponerse por escrito utilizando el sistema de notación musical occidental moderno. Algunas melodías son sencillas, pero otras contienen mul-

titud de giros y hacen difícil plasmar en pentagrama estos aspectos musicales propios de la tradición oral. En el *Romancero Sefardí de Marruecos* Susana Weich-Shahak escribe: “Los temas del Romancero son diversos y entre ellos abundan los de asuntos relacionados con la España medieval en la que vivieran los judíos hasta el siglo XV. Numerosos textos del Romancero sefardí provienen de la épica medieval, y varias categorías temáticas reflejan el largo enfrentamiento entre moros y cristianos durante las guerras de reconquista. La temática general abarca historias de cristianos hechos prisioneros, reconocimiento de hermanos en cautiverio, intrigas palaciegas, asuntos amorosos, esposas fieles o adúlteras, junto a historias clásicas, escenas bíblicas y otros”. Algo que tiene gran valor, desde el punto de vista musicológico, son las grabaciones de campo realizadas a lo largo del siglo XX, de canciones interpretadas por sefardíes que las conservan en su memoria.

IV. LAS TRES CULTURAS

Ibn Sanâ al-Mulk, escritor egipcio del siglo XII, dijo: “La jarcha es el último *qufl* (vuelta) de la moaxaja, forma una unidad con ella. De su tema depende el tema principal del poema. Es un poema de amor; la jarcha resume su contenido por la expresión depurada de dicho sentimiento. Los versos de la jarcha suelen estar en boca de un personaje que no es el poeta. Generalmente, reproduce palabras de una mujer. La poética de la moaxaja pide, además, que salvo contadas excepciones, la jarcha esté escrita en dialecto vulgar; o incluso, en español hablado, es decir, en la lengua corriente de los personajes que toman la palabra”.

La moaxaja (del árabe *muwashshaha*, que significa embellecida, adornada por un doble collar de perlas), es una composición poética árabe o hebrea que inventó Mucádam ben Muafa, poeta ciego de Cabra, localidad cercana a Córdoba, a finales del siglo IX o principios de X. De él dijo Ben Bassam de Santarén, un gran antólogo del siglo XII: “tomaba palabras coloquiales y romances a las que llamaba *markaz* (estribo) y construía sobre ellas la moaxaja”. Su estructura es estrófica. Esto supuso una novedad radical en la lírica árabe que se basa en tres aspectos: el uso de versos cortos, las rimas variables en cada estrofa y la mezcla de dos lenguas. Como decía Ibn Jaldun: “...estas poesías gustaban en Al-Ándalus a todo el mundo y los andaluces las conocían de memoria, pues resultaban muy fáciles de aprender”.

Las jarchas, escondidas al final de las moaxajas, pasaron inadvertidas para los filólogos occidentales hasta que fueron descubiertas por Samuel Miklos Stern, que las dio a conocer en 1948. Se considera que tanto las jarchas como las cantigas de amigo y los villancicos castellanos son ramas de una misma tradición popular; que también tiene ramificaciones fuera de la Península. Las jarchas fueron escritas por poetas cultos árabes y judíos que se inspiraban en cancioncillas románicas de tipo popular. Su importancia radica en que son el documento más antiguo que se conoce de poesía en lengua romance. Esta jarcha *Ya mamma mio al-habib*, aparece en dos moaxajas, una de Abu-l-Walid Yunus ibn 'Isa al-Jabbas Mursi (ca. 1100) y otra de Abu'Utman ibn Luyun (1282-1349). La temática de las jarchas tiene las siguientes características: 1) voz femenina; 2) se dirige al amado ausente, la madre, hermana o amiga confidente; 3) temas: desconsuelo o reproche por la ausencia del amado, mal de amor; y 4) imágenes: ambiente urbano, el corazón y el alba.

T E X T O S

Ondas do mar do Vigo

Ondas do mar de Vigo
se vistes meu amigo
E ay Deus. se verrá cedo.
Ondas do mar levado
se vistes meu amado
E ay Deus. se verrá cedo.
Se vistes meu amigo
o por que eu suspiro
E ay Deus. se verrá cedo.
Se vistes meu amado
por que ei gran coidado
E ay Deus. se verrá cedo.

*Ondas del mar de Vigo,
¿habéis visto a mi amigo?
Y, ¡ay Dios, si vendrá pronto!
Ondas del mar airado,
¿habéis visto a mi amado?
Y, ¡ay Dios, si vendrá pronto!
¿Habéis visto a mi amigo,
por el que yo suspiro?
Y, ¡ay Dios, si vendrá peonto!
¿Habéis visto a mi amado,
el que me inquieta tanto?
Y, ¡ay Dios, si vendrá pronto!*

Mandad'ei comigo

Mandad'ei comigo,
ca ven meu amigo.
E irei madr' a Vigo.
Comig' ei mandado,
ca ven meu amado.
E irei madr' a Vigo.
Ca ven meu amigo,
e ven san' e vivo.
E ireí madr' a Vigo.
Ca ven meu amado,
e ven viv' e sano.
E irei madr' a Vigo.
Ca ven san' e vivo,
e del rei amigo.
E irei madr' a Vigo.
Ca ven viv'e sano,

e del rei privado.
E irei madr' a Vigo.

*Tengo un recado conmigo,
que viene mi amigo.
E iré, madre, a Vigo.
Conmigo tengo un recado,
que viene mi amado.
E iré, madre, a Vigo.
Que viene mi amigo,
y viene sano y vivo.
E iré, madre, a Vigo.
Que viene mi amigo,
y viene vivo y sano.
E iré, madre, a Vigo.
Que viene sano y vivo,
y del rey amigo.
E iré, madre, a Vigo.
Que viene vivo y sano,
y del rey privado.
E iré, madre, a Vigo.*

Amours me fait comencier

Amours me fait comencier
une chanson novele
ele me vuet enseigner
a amer la plus bele
qui soit el mont vivant:
C'est la bele au cors gant,
c'est cele dont je chant;
Diex men doint tele novele
qui soit à mon talant
que menu & sovent
mes cuers por li sautele.

Bien me porroit avancier
ma douce Dame bele
s'ele me voloit aidier
a cete chansonelle:
Je n'aim nule rien tant
come li soulement
et son afaïement
qui mon cuer renovele
amours me lace & prent

et fait lie & joiant
pour ce qu'à soi m'apele

Prologo das Cantigas

Porque trobar é cousa en que jaz
entendimento, poren queno faz
á-o d'aver e de razon assaz,
per que entenda e sábia dizer
o que entend' e de dizer lle praz,
ca ben trobar assi s'á de ffazer.

E o que quero é dizer loor
da Virgen, Madre de Nostro Sennor,
Santa Maria, que ést' a mellor
cousa que el fez; e por aquest' eu
quero seer oy mais seu trobador,
e rogo-lle que me queira por seu.

Trobador e que queira meu trobar
reçeber, ca per el quer' eu mostrar
dos miragres que ela fez; e ar
querrei-me leixar de trobar des i
por outra dona, e cuid' a cobrar
per esta quant' enas outras perdi.

A Virgen Madre de Nostro Sennor

A Virgen, Madre de Nostro Sennor,
ben pode dar seu siso
ao sandeu, pois ao pecador
faz aver Parayso.

En Seixons fez a Garin cambiador
a Virgen, Madre de Nostro Sennor,
que tant' ouve de o tirar sabor
a Virgen, Madre de Nostro Sennor,
do poder do demo, ca de pavor
del perdera o siso;
mas ela tolheu-ll' aquesta door
e deu-lle Parayso.

A Virgen, Madre de Nostro Sennor...
Gran ben lle fez en est' e grand' amor
a Virgen, Madre de Nostro Sennor,
que o livrou do dem' enganador,
a Virgen, Madre de Nostro Sennor,
que o fillara come traedor
e tollera-ll' o siso;
mas cobrou-llo ela, e por mellor

ar deu-lle Parayso.

A Virgen, Madre de Nostro Sennor...

Loada será mentr' o mundo for
a Virgen, Madre de Nostro Sennor,
de poder, de bondad' e de valor,
a Virgen, Madre de Nostro Sennor,
porque a ssa mercee é mui mayor
ca o nosso mal siso,
e sempre a seu Fill' é rogador
que nos dé Parayso.

A Virgen, Madre de Nostro Sennor...

Rifqan 'Ala Qalbi / Sayyidi / Yul Yul

يَا مَنْ أَلَهَ	رَفَقًا عَلَيَّ فَلَنَبِي
جَعَلِي أَقْبَاهُ	أَلْخُبُّ مَرْقِي قَلْبِي
تَلِي أَتَيْتَ آلِهَةَ	أَنْتَ تَخْلُصُ عَايِي
وَأَتَكَاوَيْبِي أَلْعَدَالُ	ت/يَا زِلْزِلْ الرِّقَبَ عَلَيَّ
قَلْبِي بِحَمَلٍ	لَوْ كَادَ يَا حَمِيي

Apiádate de mi pequeño corazón,
tú que así lo atormentas.
Lo ha desgarrado el amor
hasta hacerlo perecer.
Tú sabes cuanto el encierra
solo Tú, Alá, eres mi señor.
Injusto fue conmigo el vigilante
heridas han abierto esos que me censuran.
Ay, amado mío, si mi corazón
al menos tolerarlo pudiera.

Sayyidi

مَا عَلَيَّكَ سَيِّدِي عَنَابُ	سَيِّدِي أَفْعَلْ مَا تُشَا
فِي أَخْبَدِي وَفِي الْخَوَابُ	قَدْ عَلِمْتُ الَّذِي وَشَى
لَمْ يَكُنْ عِنْدِي حَسَابُ	حَابِدُ يَتَنَا مَسَى
جَاوَزَ أَلْمُعْتَاذُ	كَأَنَّمَا يَسْرَدَا
أَخْرَقَتْ أَلْأَكْبَادُ	نَارُهُ فِي أَلْخَسَا كَتَقَدَّ

Haz mi señor lo que quieras
que no habrá queja de ti.
Ya he conocido al que adorna
de mentiras, al que anda
envidioso entre nosotros
con sus dimes y diretes.
¡Cuentas pendientes no tengo!
Lo que es costumbre, siempre se excede.
Su fuego inflama por dentro
y las entrañas abrasa.

Yûl yûl

جُلْ جُلْ تَرَى الْمَعَانِي وَأَفْهَمْنِي يَا فُلَانْ
مَا تَنْطِقُ الْأَوَانِي إِلَّا بِمَا سَكَنْ
أَجِي لَكُنْ جَوَارِي نَصِيفَ لَكَ الْخَبَرِ
سَبْعَةُ هُمُ الدَّرَارِي الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ
وَنَجْمَةُ الْمُشْتَرِي مَعَ نُجُومِ آخَرِ
وَالسِّرُّ فِي الْمَنَازِلِ وَالْقَلْبُ صَارَ مَكَانْ
مَا تَنْطِقُ الْأَوَانِي إِلَّا بِمَا سَكَنْ

Quienquiera que seas, vente,
da vueltas hasta que veas
intenciones y sentidos
y así podrás entenderme.
Los momentos no revelan
sino aquello que velaban.
Ven y serás mi allegado.
Te daré la buena nueva:
Son con la luna y el sol
siete los astros que rotan,
y está mi estrella nocturna
que circula con las otras.
El secreto está cifrado
en las mansiones celestes
y el corazón se ha tornado
lugar en donde aparece.
Los momentos no revelan
sino aquello que velaban.

Decía el agua / Y fuérame a bañar

Decía el agua: ¡Pero arriba hermana!
Ahí hay una fuente de agua clara,
mujer que de ella bebe al año es preñada.
Decía el agua: ¡Pero arriba prima!
Ahí hay una fuente de agua fría,
mujer que de ella bebe al año es parida.
Y fuérame a bañar a orillas del río,
allí encontré madre a mi lindo amigo,
él me dio un abrazo y yo le di cinco.
Tan bien que le parecéis a vuestro marido.
La novia destrenza el pelo,
se desmaya el caballero,

¡Ay! novia vente a mi lado,
gozarás de vicio, hoy regalo,
¡Ay! novia vente conmigo,
quitarás ansia y suspiros,
¡Ay! novia de la cara blanca
donde su dueño se remirara.

Axuar nuevo delante yo lo pondré,
suegra y cuñada no tengáis que decir
que nuestra novia mucho lo veló al candil.
Anoche mi madre cené y me eché a dormir,
soñaba un sueño, tan dulce era de decir,
que me bañaba a orillas del Nil,
venía una ola y a mi quisiera vencer,
con amor; ¡mi madre!,
con amor me iré a dormir.

Yo me levantara un lunes

Yo me levantara un lunes
y un lunes por la mañana
tome mi arco y la mi flecha
en la mi mano derecha
También de la madrugada.
Onde me irei a tañerla
en la puerta de mi amada
abrihme bijou mi bien
abrihme bijou mi alma
También de la madrugada.
Mujer la mi mujer
quien bate tan de mañana
el mocico del panadero
levadura me demanda
También de la madrugada.

Ya mamma mio l'habib

Yâ mamma mio al-habib
bay-sê e no me tornade
gar ke fareyo yâ mamma
in no mio 'ina' lesade
¡Oh madre, mi amigo
se va y no vuelve!
Dime que haré, madre,
si mi pena no cede.

Para los INTÉRPRETES, véase el concierto de Ensemble Mudéjar el 5 de diciembre en Úbeda.

JUEVES 8

12.00 H.

alcalá la real

Iglesia Abacial del Castillo de la Mota

CINCO SIGLOS

Miguel Hidalgo, director

Tríptico Medieval

Artes instrumentales de la Edad Media Europea

P
R
O
G
R
A
M
A

PRIMERA PARTE

TRÍPTICO I

Lorenzo da Firenze (m. ca. 1372)
Ritornello de cacica *A ricolta bubu*

Anónimos (siglo XIV)
Istanpitta *Tre fontane*
Danza *Chançoneta tedescha I*
Danza *Lamento di Tristano-La Rotta*
Danza *Bel fiore dança*

TRÍPTICO II

Anónimos (siglo XIII)
Estampie *La Quinte Estampie Real*
Danza *Dansse Real*

Tassinus (siglo XIII)
Estampie *Chose Tassin*

SEGUNDA PARTE

TRÍPTICO III

Anónimo (siglo XIV)
Danza *Cuncti simus concanentes*

Anónimo (siglo XIV)
Danza *Ad mortem festinamus*

Alfonso X el Sabio de Castilla (1221-1284)
Cantiga *A madre do que livrou*

Cadenet (ca. 1160-ca. 1235)
Alba *S'anc fui belha ni prezada*
(canción de despedida)

Alfonso X el Sabio de Castilla
Cantiga *Maravillosos e piadosos*

C O M P O N E N T E S

Antonio Torralba, flautas
Gabriel Arellano, viola medieval
José Ignacio Fernández, cítola y bandurria medievales
Antonio Sáez, percusión
Miguel Hidalgo, laúd y guitarra medievales, dirección musical

CONMEMORACIÓN ANTICIPADA DEL VIII ANIVERSARIO
DE LA BATALLA DE NAVAS DE TOLOSA (1212)



Tríptico Medieval

Antonio Torralba

En los libros más antiguos, en los capiteles y pórticos que, para nuestro deleite, han escapado a la incuria del tiempo, nos sorprenden a veces imágenes de músicos que tañen laúdes y flautas, violas y chirimías. Sones de trovadores, músicas para la fiesta y el amor; aires andalusíes y danzas de juglares llenaron hace siglos las tardes de los reyes, las veredas de los peregrinos, las noches de una plaza en primavera. La mayoría de los instrumentos que hicieron sonar aquellos aires entraron en Europa por esa puerta de saber y refinamiento que fue durante siglos Al-Ándalus; y se occidentalizaron en las cortes de Alfonso X de Castilla antes de continuar una ruta no menos fértil hacia el norte. Las veladas musicales que se tenían en aquellas espaciosas salas de Sevilla y Toledo, cuando un sabio monarca impulsaba la más ingente labor cultural del Medioevo, fundían lo más bello que Oriente y Occidente aportaban al arte de los sonidos. A ellas dedicamos la parte final de la tercera tabla de nuestro Tríptico, que también muestra una pincelada de la danza religiosa de la Baja Edad Media, singularmente a través de la famosa “danza de la muerte” conservada en el monasterio benedictino de Montserrat. Pero el paisaje medieval que las músicas llegadas de aquellos lejanos siglos nos permiten evocar es sorprendente. La pieza que abre nuestro recital, por ejemplo, ha podido retener en su singular estribillo la evocación de los toques de trompa que llaman a la caza. Nos sirve de prelude a la primera tabla de nuestro tríptico, centrada en el refinado arte de la danza italiana del Trecento. Nuestro recorrido por los escenarios de la música de baile medieval nos lleva, en el segundo de los lienzos que lo articula, hasta los manuscritos más antiguos de cuantos hoy conservan colecciones de música para danzar: el conocido como *Le manuscrit du Roy* de la Biblioteca Nacional de París y el *H 196* de la Biblioteca de la Escuela de Medicina de Montpellier. Ofrecemos dos bulliciosas *estampies* (principal forma instrumental de la época) y una solemne danza real.

I N T É R P R E T E S

Cinco Siglos. Desde 1990, fecha de su fundación, Cinco Siglos viene dedicándose al estudio y difusión de los repertorios instrumentales más desconocidos de la llamada música antigua. Durante muchos años, el trabajo se centró en la Edad Media. Fruto de estos trabajos han sido numerosas producciones de concierto, varios registros fonográficos y diversas publicaciones científicas. Los recitales de Cinco Siglos (tales como Tríptico Medieval. Danzas de la Edad Media Europea, Sones de Sefard o Música Medievales del Mediterráneo Occidental y, más recientemente, los dedicados a repertorios renacentistas y barrocos) han sido llevados con éxito a los más prestigiosos festivales europeos: Royaumont, Chateau de la Roche-Guyon, París, Bolonia, Segovia, Torrechiara, Sarajevo, etc. Las grabaciones discográficas, de gran reconocimiento por parte del público y la crítica, han sido *Unos tal dulçes sones* (1995), *Dansse Real* (1996), *Músicas de la España Mudéjar* (1997), *Bel flore dança* (1999), *Sones de Sefard* (2001), *Iban tañendo* (2003), *Una danza a sonare* (2003), *Glosas nuevas sobre viejas danzas* (2006), *Sones de Palacio, bailes de comedias* (2008) y *Cuerdas mueve de plata* (2011). Cinco Siglos ha realizado grabaciones para radio y televisión y ha colaborado en la película de Carlos Saura, *Iberia* (2005). Las investigaciones del grupo (sobre repertorios, organología, iconografía musical, etc.) han ejercido una notable influencia en el panorama de la música antigua.

VIERNES 9

20.30 H.

úbeda

Auditorio del Hospital de Santiago

CANTO CORONATO

David Catalunya, director

Mediterraneum.

Vanguardias musicales de Chipre a Aragón, 1420

P
R
O
G
R
A
M
A

Johannes Ciconia (ca. 1335-1412)
Madrigal *Una panthera*, ¿1399? (Lu)

Matteo da Perugia (fl. 1400-1416)
[Gloria]. *Et in terra pax* (Mod)

Johannes Ciconia
Motete *O virum omnimoda*, ¿1390? (Q15)
Motete *Beatum incendium*, instrum. (Q15)
Madrigal *Merçe o morte* (Lu)

Anónimos (siglo XIV)
Madrigal *Gli atti col dançar* (Lu)

Chanson *Plaisant regart*, instrumental (To)
Chanson *Se vrai secour* (To)
Chanson *Mon cuer s'en fuit* (To)
Canción *O virgo splendens* (Mo)
Kyrie (Fa)
Antífona *Ave regina celorum* (Ge)

Borlet (¿Trebor?) (activo ca. 1409)
Benedicamus Domino (Ch)

Johannes Ciconia
Canon *Le ray au soleil*, ¿1390s? (Mod)

Fuentes:

Ch: Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé 564

Fa: Faenza, Biblioteca Comunale 117 (Codex Faenza)

Ge: Gerona, Archivo Capitular, frag. 33/II

Mo: Montserrat, Biblioteca del Monasterio, MS 1 (Libre Vermell)

Mod: Modena, Biblioteca Estense e Universitaria a.M.5.24

To: Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria J.II.9 (Codex Cyprus)

Lo: London, British Library, Additional 29987

Lu: Lucca, Archivio di Stato 184 (Mancini Codex)

C O M P O N E N T E S

Aina Martín, soprano - Laia Frigolé, soprano
Pascal Bertin, contratenor - David Hernández, tenor
Anna Danilevskaia, fídula - Pau Marcos, fídula - Modesto Lai, órgano
David Catalunya, dirección

CONMEMORACIÓN ANTICIPADA DEL VIII ANIVERSARIO
DE LA BATALLA DE NAVAS DE TOLOSA (1212)



CONCIERTO GRABADO POR RADIO CLÁSICA (RNE)

Del Ars Nova al Subtilior

David Catalunya

“Debe saber que en Chipre todos los príncipes, nobles, barones y caballeros son los más nobles, los mejores y más ricos del mundo [...]. Además, son comerciantes muy ricos, lo cual no es sorprendente, ya que Chipre es el país cristiano más lejano, de tal manera que todos los barcos, mercancías y cualquier cosa que venga de cualquier parte del mar, debe pasar primero por Chipre. Igualmente, los peregrinos de todos los países que viajan por el mar deben pararse en Chipre. Cada día, desde de la salida del sol hasta su puesta, se oyen rumores y noticias, y se escuchan, se leen y se hablan todos los idiomas de todas naciones que existen bajo el cielo” (Ludolf von Sudheim (siglo XIV), De Terra Sancta et itinere).

La descripción de Sudheim no sólo da cuenta del esplendor de la isla de Chipre durante el siglo XIV, también revela que el Mediterráneo fue un extraordinario vehículo de viajeros e intercambios culturales. De hecho, las frenéticas turbulencias políticas y religiosas del siglo XIV y de inicios del siglo XV aumentaron la necesidad de negociaciones y contactos diplomáticos entre tierras remotas. Sin embargo, el poder nunca viaja solo, de manera que una gran cantidad de artistas y músicos fueron requeridos participar en esas cruzadas. Un claro ejemplo de ello es la migración de músicos franceses e italianos a la isla de Chipre al inicio del siglo XV cuando Charlotte de Bourbon se unió a su marido Janus en la ciudad chipriota de Nicosia. Adoptando los idiomas musicales del *Ars Nova* y del *Ars Subtilior*, el repertorio conservado en el precioso manuscrito J.II.9 de la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (también conocido como “Códice de Chipre”) ofrece una clara imagen de la vida musical chipriota en los tiempos de los reyes de Lusignan.

Por esa época, una de las figuras más sobresalientes en la Península Itálica fue, sin duda, Johannes Ciconia, que trabajó en Roma y el norte de Italia. Algunas de sus obras sacras datan de su época romana, como por ejemplo el motete *O virum omnimoda*, que se relaciona posiblemente con la presencia en Roma del obispo de Trani, alrededor de 1390. Puesto que *O virum* honra a San Nicolás el Peregrino, patrón de la santa ciudad de Trani, el motete parece haber celebrado el tricentenario de la muerte y canonización de San Nicolás (1094), quizás solicitado por la elección del nuevo obispo de Trani, Jacobus Cubellus, en 1394. Después de esta primera época, Ciconia debió trasladarse de Roma a Pavía. En muchas de sus obras encontramos referencias a los emblemas de la familia Visconti, que dominaba el norte de Italia. El madrigal *Una panthera* puede ser fechado en 1399, compuesto seguramente para la visita de Lazzaro Guinigi de Lucca a Pavía para reforzar la alianza con Giangaleazzo. La referencia alegórica a Marte y Júpiter puede ser interpretada a la protección militar y civil ofrecida por Giangaleazzo Visconti a la ciudad de Lucca (la pantera). El canon *Le ray au soleyl*, único en su estilo y en su forma, puede ser fechado a finales de los años 1390, basándose en las referencias heráldicas de Giangaleazzo Visconti (“soleyl”, “tortorelle”, “A bon droyt”).

Finalmente, llegamos a las costas de la antigua Corona de Aragón: Gerona, Barcelona, Tarragona. La última dinastía de reyes catalano-aragoneses estuvo especialmente ocupada en expandir su imperio a través del Mediterráneo hacia Sicilia y Nápoles. Pero igualmente cuidadosos fueron en mantener la calidad de su capilla musical. Las capillas reales de Joan I y Martín I atrajeron la atención de los compositores más afamados de su época, entrando en competencia directa con la capilla papal en Aviñón. El hecho de que el rey Martín aceptara prestar su capilla al papa Benedicto XIII, con ocasión del concilio de Perpignan en 1408-9, pone en evidencia su extraordinario nivel musical. La última sección del programa está dedicada al repertorio usado de Aragón a Nápoles en los tiempos del Gran Cisma.

T E X T O S

Una panthera

Una panthera in compagnia di Marte
candido Jove d'un sereno adorno,
costante è l'arm' e chi la guarda intorno.
Questa governa la città lucana
Con soa dolceza el ciel dispensa e dona,
secondo el meritar, iusta corona,
Dando a ciascun mortal che ne sia degno
triumfo, gloria e parte in questo regno.

*Una pantera acompañada de Marte,
oh cándido Júpiter, pacífico ornamento,
tan constante es el arma
como aquellos que la vigilan.
Ésta gobierna la ciudad de Lucca
con su dulzura, el cielo dispensa y da,
según el mérito, la justa corona,
dando a cada mortal que se lo merezca
triumfo, gloria y parte en este reino.*

O virum omnimoda

Cantus I

O virum omnimoda venerazione dignum
cuanctum virtutum meritis decoratum
quem Dominus Tranensibud patronum
pie concessit
cuius recibus adjuvari devote deprecimur.
Amen.

*Oh hombre, mereciendo todas las veneraciones,
agraciado por todo tipo de virtudes,
a quien el Señor ha dado piadosamente*

al pueblo de Trani como patrón.

*Imploramos devotamente tu ayuda
a través de estas oraciones. Amén.*

Cantus II

O lux et decus Tranensium, Nicholae peregrine,
qui in coelis gloriaris cum sanctis perhenniter;
in hac valle, suspirantes protege
quo carnis exuti ergastulo ad superos per-
trahamur dicentes:
Miserere nobis, Domine. Amen.

*O, luz y orgullo del pueblo de Trani,
Nicolás el peregrino,
quien es glorioso por siempre
en el cielo junto a los santos, protégenos,
quien suspira en este valle lleno de miseria,
así que, liberados de su prisión carnal,
podamos llegar a decir en alto:
ten piedad de nosotros, Oh Dios.*

Tenor

O beate Nicolae,
supplicum vota susipe, flagitamus,
ut quos presenciam tua declamasti
eternum tueare presidio
et perhenniter grautulemur
tua festa colentes. Amen.

*O santo Nicola,
acepta estas oraciones de nosotros suplicantes
a quienes, por tu poder, declaraste*

*que protegerías eternamente,
para que podamos darte gracias
honorándote en tu fiesta. Amén.*

Merçe o morte

Merçe o morte, o vaga anima mia,
Oyme, ch'io moro, o graziosa e pia.
Pascho el cor de sospir' ch'altrui no'l vede
E de lagrime vivo amaramente.
Ayme dolent' moriro per merçede
Del dolçe amor che'l mio cor t'a presente.
O dio, che pena è quest'al cor dolente,
falsa Çudea almen fa mi morir via.
Marce o morte...

*Clemencia o muerte, oh alma preciosa mía.
¡Ay de mí!, ¡que muero!, ¡oh gentil, dulce dama!
Alimento mi corazón con signos que nadie ve
y vivo de lágrimas amargas.
¡Ay de mí! Debería morir de dolor
por el dulce amor que mi corazón te dio.
¡Oh Dios! ¡Esto atormenta tanto
a mi apenado corazón!
¡Falso traidor! ¡Al menos enséñame
el camino hacia la muerte!
Clemencia o muerte...*

Gli atti col dançar

Gli atti col dançar Franceschin'ançi passa
M'an sì transfix' el cor c'ognun per ti lassa.
Tutto el mio dilecto si è de ti mirar
E ti pur m'ascondi la toa vaga luce.
Deh! Dolçe mia donna, non me voler donar
Tanto gran pena, ch'a morte me conduçe.
Per toa crudeltà la vita me se fuçe.
Se non consoli un poco l'anima lassa.
Gli atti col dançar...

*Franceschina pasa bailando delante de mí
atravesando mi corazón:
todo el mundo alrededor de ti languidece.
Mi único placer es mirarte,
y tú, estás escondiendo tu hermosa luz de mí.
¡Dios! Dulce dama mía, no querrás darme
tantas grandes penas,
porque me estás conduciendo a la muerte.*

*Por culpa de tu crueldad,
la vida se me esta escapando.
Si no me consuelas, mi alma me dejará.
Franceschina pasa bailando delante de mí...*

Se vrai secours

Se vrai secours briefvement be m'eslye,
Langair m'estuet et plorer nuit et jour;
Car ie sur point qui mon cuer point et lye
D'amers liains et mortels sans sejour.
Si durement me fiert qu'en grant destour
passer mon tens me convient vraiment,
En grant dolour et en amer torment.

Dont y convient que hautement je crie:
"Venés, Confort, venés tosto sans demour,
Destrusés la folle et crueuse lie,
Du tres sur point qui me tient en langour;
En tout dangier par mon desloial tour;
En pleurs, en plains, en desavancement,
En grant dolour et en amer torment".

Si croi de vrai que je arai son aÿe,
Et que porrai bien dire sans folour:
Le bons tens est venu; joieuse vie,
Sans plus tarder; vers moi fai ton retour;
Car lonc tens ay porté peinne et labour;
Vivant tousdis tres perilleusement
En grant dolour et en amer torment.

*Si verdadero socorro no acude en mi ayuda
rápidamente tendré que languidecer y llorar
noche y de día,
porque la amarga herida que atraviesa
y oprime continuamente mi corazón con ata-
duras amargas y mortales
me lastima tan duramente, que tendré que
pasar mi vida en aislamiento,
con gran dolor y amargo tormento.*

Por eso, es necesario que grite:
"ven Consuelo, ven sin demora,
destruye la cruel y traidora
deshonra de la herida
que me mantiene en estado de abatimiento
a su merced, por sus medios engañosos,

en llantos, en quejas, en ruina,
con gran dolor y amargo tormento”.

Así, creo que vendrá a mi socorro
y le podré decir sin locura:
“¡los buenos tiempos han llegado!
¡Alegre vida, sin tardar más, vuelve a mí!
Porque durante mucho, he penado y trabajado,
viviendo siempre peligrosamente con gran
dolor y amargo tormento”.

Mon cuer s'en fuit

Mon cuer s'en fuit de fortune en bon port
Quant il s'en vait vers la seüre porte
Dou lieu qu'a tous les bons est seür port.
Dire bien puis par un tres vrai raport
Et sans mentir verité le raporte:
Mon cuer s'en fuit de fortune en bon port.
Quant il s'en vait vers la seüre porte.
Par quoy peut on entrer en tout confort,
Sans trover qui jamais le desconforte:
Pourquoi tous lyés dis et sans desconfort:
Mon cuer s'en fuit de fortune en bon port.
Quant il s'en vait vers la seüre porte
Dou lieu qu'a tous les bons est seür port.

*Mi corazón se refugia a buen puerto
de las tormentas de Fortuna siempre cuando
se esté dirigiendo hacia la puerta del lugar
que es el refugio de todos los que son virtuosos.
Yo bien lo puedo decir
con un verdadero testimonio
y Verdad lo testimonia sin mentiras:
Mi corazón se refugia a buen puerto
de las tormentas
de Fortuna siempre cuando
se esté dirigiendo hacia la puerta
por la cual se puede acceder
a la verdadera alegría
sin encontrarse con nadie quien le desalienta;
y por eso, muy alegre y sin aflicciones, digo:
mi corazón se refugia
a buen puerto de las tormentas*

*de Fortuna siempre cuando
se esté dirigiendo hacia la puerta
del lugar que es el refugio de todos
los que son virtuosos.*

O Virgo splendens

O Virgo splendens hic in monte celso
Miraculis serrato fulgentibus ubique quem
fideles conscendunt universi. Eya pietatis
occulo placato cerne ligatos fune peccato-
rum ne infernorum ictibus graventur sed
cum beatis tua prece vocentur.

*Oh, Virgen resplandeciente en esta montaña
serrada que por sus maravillosos milagros bri-
lla, a la que los fieles del universo ascienden.
¡Ea! Con la piedad de tu mirada apacible
libra a los que están presos por la soga del
pecado que en el infierno no se agraven sus
sufrimientos, sino que puedan ser
bienaventurados por tu intercesión.*

Ave, Regina Caelorum

Ave, Regina Caelorum,
ave, Domina Angelorum.
Salve, radix, salve, porta
ex qua mundo lux est orta.
Gaude, Virgo gloriosa,
super omnes speciosa.
Vale, o valde decora,
et pro nobis Christum exora.

Le ray au soleil

Le ray au soleil qui dret som karmeyne
en soy braçant la douce tortorelle
la quel compangnon onques renouvelle
'A bon droyt' sembla que en toy perfect
regne.

*El rayo de sol lanza su carmesí
abrazando a la dulce paloma,
quien aporta el bien a su compañero.
'Por buena justicia' parece que en ti
reina la perfección.*

I N T É R P R E T E S

David Catalunya, director. Estudioso de las fuentes manuscritas tardomedievales, director musical e instrumentista de tecla, David Catalunya se formó en los conservatorios superiores de Toulouse y Lyon (Francia), en la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) y en la Universidad Tor Vergata de Roma (Italia). Al frente de su grupo, Canto Coronato, y en el seno de otros relevantes conjuntos en el campo de la música tardomedieval, David Catalunya lleva a cabo una intensa carrera internacional centrada principalmente en repertorios de los siglos XIV y XV. Colabora regularmente con Mala Punica, ensemble dirigido por Pedro Memelsdorff, con quien ha grabado el repertorio sacro del Codex Faenza (CD *Faventina*, premiado *Diapason d'or de l'année* en 2007). Es miembro fundador del conjunto de teclados medievales Tasto Solo, dirigido por Guillermo Pérez, junto con quien ganó el Primer Premio del Festival de Amberes 2006 en formación a dúo. Entre sus recientes participaciones discográficas cabe destacar el CD *Mayster ob allen Meystern* (Conrad Paumann y la escuela alemana de tecla del siglo XV) con el grupo Tasto Solo, álbum merecedor de más de 10 distinciones internacionales tales como *Diapason d'or*, *Choc du Monde de la Musique*, *Amadeus*, etc. Su contribución a la exploración de técnicas de ejecución de instrumentos de tecla tardomedievales lo ha situado como un intérprete de referencia en el campo de la música pre-renacentista. Durante los últimos diez años, David Catalunya ha llevado el sonido de su *clavisimbalum* a los más prestigiosos festivales y salas de concierto de toda Europa (París, Berlín, Viena, Utrecht, Bruselas, Amberes, Brujas, Milán, Venecia, Barcelona, etc.). Paralelamente a su carrera artística, David Catalunya es un musicólogo especializado en el estudio de manuscritos de polifonía medieval. Empleado como investigador en la Universidad de Würzburg (Alemania), su campo de estudio abarca desde las polifonías aquitanas del siglo XII hasta el *Ars Nova* y el *Ars Subtilior* de los siglos XIV y principios del XV. Igualmente, colabora en otras instituciones tales como la Universidad Complutense de Madrid, la ESMUC (Barcelona), la Grieg Academy (Bergen, Noruega) y DIAMM (Oxford Faculty of Music).

Canto Coronato. Canto Coronato es un conjunto vocal e instrumental dedicado a la interpretación de música polifónica de finales del siglo XIV y principios del siglo XV. Fundado y dirigido por David Catalunya, el grupo pone en el primer plano de sus interpretaciones todo el poder expresivo y emocional que caracteriza a la música del *Ars Nova* y el *Ars Subtilior*. Sus conciertos han sido aclamados como “una de las propuestas más imaginativas y creativas de la actual escena internacional” (*De Standaard*, Bélgica). A través de una estética vocal esencialmente mediterránea, el ensemble fundamenta su trabajo en la exploración de técnicas vocales específicas que permitan asumir el alto grado de virtuosismo, así como las sutilezas micro-tonales tan arquetípicas de este repertorio. Del mismo modo, con el ánimo de restaurar la naturaleza dramática de la *musica verbalis*, los textos literarios son tratados con un detallismo extremo. El instrumental empleado incluye arpas, laúdes, fídulas, trompetas, órganos y *clavisimbala*, formación que varía y se adapta en función de las necesidades de cada programa. Algunos de estos instrumentos son reconstrucciones únicas realizadas expresamente para los proyectos de Canto Coronato.

SÁBADO 10

23.59 H.

baeza

Iglesia Parroquial de la Santa Cruz

SCHOLA GREGORIANA HISPANA

Francisco Javier Lara, director

Del canto llano a las primeras polifonías (II): Las Huelgas

I. MISA SOLEMNE DE BEATA VIRGINE CA. 1212

Procesión de entrada: *Ecce nomen Domini* (prosa, modo VII)

Introito: *Puer natus in Bethlehem* (ritmo, modo I)

Kyrie cunctipotens (canto llano y 2vv)*

Gloria in excelsis Deo (canto llano y 3vv)*

Gradual: *Benedicta et venerabilis* (canto llano y 2vv)*

Alleluya: *Quae est ista* (canto llano y 2vv)*

Secuencia: *Verbum bonum et suave* (secuencia, modo VIII)

Ofertorio: *Verbum bonum et suave* (secuencia a 2vv)*

Sanctus (tropo, canto llano y 2vv)*

Agnus Dei (tropo, canto llano y 2vv)*

Antífona de Comunión: *Rorate caeli desuper* (preces, modo I)

Salida: *Maria, virgo virginum* (secuencia a 2vv)*

II. REPERTORIO LITÚRGICO CA. 1212

Sancti Spiritus adsit (secuencia, modo VIII, atribuida a Notker, ca. 840-912)

Victimae paschali laudes (secuencia 2vv)*

Salus aeterna (secuencia, modo IV, atribuida a Notker, ca. 840-912)

Ave Maria, fons letitiae / Latus (motete, cláusula a 2vv)**

Benedicamus Domino (rondellus a 3vv)*

Fuentes:

(*) Las Huelgas (Burgos), Monasterio Cisterciense, Codex IX

(**) Madrid, Biblioteca Nacional, MS M.20486

C O M P O N E N T E S

José Manuel Baena, Francisco Miguel Callejas, Juan Carmona,
Víctor M. Guarnido, José Luís Hellín, Antonio Jiménez, Juan José Lupión,
Rafael Muñoz, Antonio Peralta, Ernesto Rodríguez, Jorge Rodríguez,
Juan Antonio Rodríguez - Francisco Javier Lara Lara, director

CONMEMORACIÓN ANTICIPADA DEL VIII ANIVERSARIO
DE LA BATALLA DE NAVAS DE TOLOSA (1212)

EN COLABORACIÓN CON EL OBISPADO DE JAÉN



1212 y la música sacra

Francisco Javier Lara

El grupo Schola Gregoriana Hispana nos ofrece, en versión concierto, la reconstrucción de una misa solemne tal como se podía hacer en torno a 1212 y unas cuantas piezas más del repertorio litúrgico de esa época. Para esta reconstrucción se prescinde de las partes recitadas y leídas y únicamente se han elegido las piezas que se cantaban con melodía propia, tanto del Propio de la Misa como del Ordinario. Varias de las obras seleccionadas se interpretan *alternatim*, es decir, se va alternando el canto llano con la composición polifónica que se inspira en ese mismo canto llano. Es esta una forma de interpretación muy común desde el siglo XIII hasta el XVI, que se hacía también alternando con el órgano, y que a partir de esta fecha va decayendo esta manera de interpretar las obras litúrgicas en las solemnidades.

En la selección de las obras monódicas también se ha tenido en cuenta la época de las partituras para que se ajusten mejor al tema del presente Ciclo: “Música en tiempos de la Batalla de las Navas de Tolosa” (1212). Para ello, se han escogido una serie de partituras que no son de la época del canto gregoriano primitivo, sino ligeramente posteriores y que tenían plena vigencia a principios del siglo XIII. En el caso de las obras monódicas se han seleccionado, básicamente, prosas y secuencias. Estas dos formas nacieron allá por el siglo IX y se interpretaron hasta el siglo XVI, momento en el que el Concilio de Trento (1545-63) suprime todas las secuencias menos cinco en el repertorio oficial litúrgico de la Iglesia Católica. Tanto las prosas como las secuencias (a veces se utilizan los dos nombres indistintamente), nada más nacer tuvieron un éxito extraordinario por parte de los compositores y de los fieles. Cada fiesta tenía su secuencia, independientemente de que dicha fiesta fuera para toda la Iglesia o que fuera para una ciudad o una orden religiosa en particular. Existen más de 4.000 secuencias conocidas por el texto, si bien muchas de ellas todavía no se han transcrito a notación moderna. Como todo el repertorio litúrgico, son obras anónimas en su gran mayoría. En este caso, hemos seleccionado dos secuencias del que se consideró como el “padre de la secuencia”: Notker Balbulus (“tartamudo”) o Notker de San Gall (ca. 840-912), monje, poeta y compositor en la Abadía de San Galo (hoy Suiza).

En cuanto a las obras que alternan el canto llano con la polifonía o solamente polifonía primitiva (a dos y tres voces) nos hemos centrado en dos manuscritos españoles, representativos de un repertorio que va desde el siglo XII al siglo XIV: son los manuscritos conocidos como el manuscrito del Monasterio Cisterciense de Las Huelgas (Burgos) y el manuscrito de Madrid. Especialmente el de Las Huelgas es una antología muy importante de la polifonía que se interpretaba en el Monasterio cisterciense de Las Huelgas, y por ende en la Península, y que se escribió seguramente a mediados del siglo XIV, pero que nos aporta piezas que van desde el siglo XII al XIV, como acabamos de decir. Su repertorio es universal y únicamente hay una docena de obras que solamente se conocen a través de este manuscrito.

Estamos, pues, ante un repertorio sumamente rico y variado, vivo y reconocido, que nos da una idea bastante clara de la música que se interpretaba entre los siglos XI y XIV en las iglesias de la Península, si bien hay muchas obras del repertorio universal y que conocemos a través de manuscritos repartidos por toda Europa. También hemos de decir que no en todas las iglesias se celebraba la liturgia con la misma solemnidad. Por ejemplo, la reconstrucción que se hace aquí de una misa solemne únicamente se solía interpretar en comunidades numerosas, en algunas catedrales, colegiatas o iglesias importantes; este repertorio no era muy frecuente en las iglesias o parroquias de la gran mayoría de pueblos o ciudades porque no disponían de cantores o de gente preparada musicalmente. Tengamos en cuenta que únicamente en los monasterios y cabildos catedralicios es donde se recibía una formación musical sólida y, por lo tanto, donde se podían interpretar obras polifónicas, especialmente, ya que el repertorio del canto llano era mucho más universal y también mucho más conocido.

T E X T O S

Ecce nomen Domini

Ecce nomen Domini Emmanuel,
Quod annuntiatum est per Gabriel.
Hodie apparuit in Israel:
Per Mariam Virginem est natus Rex.
Eia! Virgo Deum genuit, ut divina voluit clementia.
In Bethlehem natus est,
et in Ierusalem visus est,
et in omnem terram honorificatus
est Rex Israel.

*He aquí que su nombre es "Dios con nosotros"
como fue anunciado por Gabriel.
Hoy apareció en Israel:
el Rey nació de la Virgen María.
¡Mirad! Una Virgen dio a luz a Dios
como lo quiso la Divina Bondad.
Nació en Belén, se le vio en Jerusalén,
y en toda la tierra es honrado el Rey de Israel.*

Puer natus in Bethlehem

1. Puer natus in Bethlehem. alleluia
unde gaudet Hierusalem. alleluia, alleluia
R/. In cordis iubilo Christum natum adoremus
cum novo cantico
2. Assumpsit carnem Filius. alleluia
Dei Patris Altissimus. alleluia, alleluia. R/.
3. Per Gabrielem nuntium, alleluia
Virgo concepit Filium, alleluia, alleluia. R/.

4. Et angelus pastoribus, alleluia,
revelat quod sit Dominus, alleluia, alleluia. R/.
5. Reges de Saba veniunt, alleluia,
aurum, thus, myrrham offerunt, alleluia, alleluia. R/.
6. In hoc natali gaudio, alleluia
Benedicamus Domino, alleluia, alleluia. R/.
7. Laudetur Sancta Trinitas. alleluia
Deo dicamus Gratias. alleluia, alleluia.
R/. In cordis iubilo Christum natum
adoremus cum novo cantico.

*1. El Niño ha nacido en Belén
por lo que se alegra Jerusalén.
R/. Con júbilo de corazón adoremos a Cristo
con un cántico nuevo.
2. Tomó carne el Hijo / Altísimo de Dios
Padre. R/.
3. Con el anuncio de Gabriel
la Virgen concibió al Hijo. R/.
4. Y el ángel a los pastores
revela que es el Señor. R/.
5. Vienen los reyes de Saba
y ofrecen oro, incienso y mirra.
6. En este gozo navideño
bendigamos al Señor. R/.
7. Sea alabada la Santa Trinidad
demos gracias a Dios. R/.*

Kyrie cunctipotens

Kyrie eleison. Cunctipotens genitor, Deus, omni creator, eleison. Kyrie eleison
Christe eleison. Christe Dei splendor, virtus Patrisque sophia, eleison. Christe eleison.
Kyrie eleison. Amborum sacrum spiramen, nexus amorque, eleison. Kyrie eleison.

Señor, ten piedad. Padre omnipotente, Dios creador de todo, ten piedad. Señor, ten piedad. Cristo, ten piedad. Cristo, esplendor de Dios, poder y sabiduría del Padre, ten piedad. Cristo, ten piedad.
Señor, ten piedad. Hábito sagrado de ambos, vínculo y amor, ten piedad. Señor, ten piedad.

Benedicta et venerabilis

Benedicta et venerabilis es, Virgo Maria, quae sine tactu pudores inventa es mater Salvatoris. VI. Virgo Dei genitrix quem totus non capit orbis, in tua se clausit viscera factus homo.

Bendita y venerable eres, Virgen María, que sin menoscabo de tu pudor te hallaste Madre del Salvador. VI. ¡Virgen Madre de Dios! El que no cabe en todo el orbe, se encerró hecho hombre en tus entrañas.

Alleluia. Quae est ista

Alleluia. VI. Quae est ista tam formosa, pulcra ut luna, electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata. Alleluia.

Alleluia. Quién es esta tan hermosa, bella como la luna, resplandeciente como el sol, terrible como un ejército en orden de batalla. Alleluia.

Verbum bonum et suave

Ia. Verbum bonum et suave, personemus illud "Ave", per quod Christi fit conclave, Virgo, mater, filia.

Ib. Per quod Ave salutata, mox concepit fecundata virgo, David stirpe nata, inter spinas Lilia.

2a. Ave, veri Salomonis mater, vellus Gedeonis, cuius magi tribus donis laudant puerperium.

2b. Ave, solem genuisti, ave, prolem protulisti, mundo lapso contulisti vital et imperium.

3a. Ave, sponsa Verbi summi, maris portus, signum dumi, aromatum, virga fumi, angelorum domina.

3b. Supplicamus nos emenda, emendatos nos commenda tuo nato, ad habenda sempiterna Gandia.

Ia. Verbo bueno y suave, hagamos resonar aquel "Ave" a través del cual se convierte en aposento de Cristo, la Virgen, madre e hija.

Ib. Saludada por aquel "Ave", la Virgen, nacida de la estirpe de David, como lirios entre espinas, fecundada, pronto concibió.

2a. Ave, madre del auténtico Salomón, vellocino de Gedeón, cuyo nacimiento los magos celebran con tres regalos.

2b. Ave, engendraste al sol; ave, pariste al Hijo, llevaste a un mundo caído la vida y la fuerza.

3a. Ave, esposa del Verbo sumo, puerto del mar, signo de la zarza, signo de los aromas, columna de humo, señora de los ángeles.

3b. Te pedimos que nos corrijas, y, corregidos, que nos encomiendes a tu Hijo para que tengamos la alegría eterna. Amén.

Rorate caeli desuper

Rorate caeli desuper et nubes pluant iustum. a) Ne irascaris Domine, ne ultra memineris iniquitatis: ecce civitas Sancti facta est deserta: Sion deserta facta est: Ierusalem desolata est: domus sanctificationis tuae et gloriae tuae, ubi laudaverunt te patres nostri. *RI. Rorate caeli desuper et nubes pluant iustum.* b) Peccavimus, et facti sumus tanquam immundus nos, et cecidimus quasi folium universi: et iniquitates nostrae quasi ventus abstulerunt nos: abscondisti faciem tuam a nobis, et allisisti nos in manu iniquitatis nostrae. *RI. Rorate caeli desuper et nubes pluant iustum.* c) Consolamini, conso-

lamini popule meus: cito veniet salus tua:
quare maerore consumeris, quia innovavit
te dolor? Salvabo te, noli timere: ego enim
sum Dominus Deus tuus, Sanctus Israel,
redemptor tuus. *R/. Rorate caeli desuper
et nubes pluant iustum.*

Destilad, cielos, el rocío; lloved, nubes, al justo.

*a) No te enojés Señor, no te acuerdes más
de nuestra iniquidad: la ciudad del Santo está
desierta; Sión está inhóspita: Jerusalén, desola-
da: la casa de tu santidad y tu gloria, donde
te alabaron nuestros padres. R/. Destilad, cie-
los, el rocío; lloved, nubes, al justo. b) Hemos
pecado y estamos manchados, y hemos caído
como las hojas: y nuestras maldades nos
arrebataron como el viento; nos escondiste tu
rostro y nos estrellaste contra nuestra iniqui-
dad. R/. Destilad, cielos, el rocío; lloved,
nubes, al justo. d) Consolaos, consolaos, pue-
blo mío: pronto llegará tu salvación; por qué
te consumes de tristeza, por qué se renueva
tu dolor? Te salvaré, no temas: yo soy el Señor,
tu Dios, el Santo de Israel, tu redentor. R/.
Destilad, cielos, el rocío;
lloved, nubes, al justo.*

Maria, virgo virginum

*a. Maria, virgo virginum, ora pro nobis
Dominum. R/. Ave Maria
b. Fundamentum ecclesiae,
fons ipsa sapientiae. 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 gaudio. R/. Ave Maria
h. Nobis tibi canentibus,
succurre tuis precibus. R/. Ave Maria
i. Tu, qui es nobis omnia,
nos tua pascas gratia. R/. Ave Maria.
j. Laetas tua faciat, ut Deus nos exaudiat. R/.*

Ave Maria. Amen

*a. María, virgen de vírgenes,
ruega por nosotros al Señor. R/. Ave María.
b. Fundamento de la Iglesia, fuente misma
de la sabiduría. R/. Ave María.
c. Virgen, llena de gracia, madre e hija de
Dios. R/. Ave María.
d. Palacio de la Trinidad, puerta y refugio del
mundo. R/. Ave María.
e. Virgen libre de pecado, partícipe del
Espíritu Santo. R/. Ave María.
f. Mansión del rey supremo, luz,
vida de los fieles. R/. Ave María.
g. Salvación y protección del mundo,
manténnos con tu alegría. R/. Ave María.
h. A quienes te cantamos socórrenos
con tus oraciones. R/. Ave María.
i. Tú que lo eres todo para nosotros,
sosténnos con tu gracia. R/. Ave María.
j. Que tu gracia consiga
que Dios nos escuche. R/. Ave María. Amén.*

Sancti Spiritus adsit

*1. Sancti Spiritus adsit nobis gratia:
2a. Quae corda nostra sibi faciat habitacula.
2b. Expulsis inde cunctis vitiis spiritualibus,
3a. Spiritus alme illustrator hominum,
3b. Horridas nostrae mentis
purga tenebras,
4a. Amator sancte sensatorum,
semper cogitatum.
4b. Infunde unctionem tuam
clemens nostris sensibus.
5a. Tu purificator omnium
flagitiorum Spiritus.
5b. Purifica nostri oculum interioris hominis.
6a. Ut videri supremus genitor
possit a nobis.
6b. Mundi cordis quem soli
cernere possunt oculi.
7a. Prophetas tu inspirasti, ut praeconia
Christi praecinuissent inclyta.
7b. Apostolos confortasti, uti trophaeum
Christi per totum mundum veherent.
8a. Quando machinam per verbum suum
fecit Deus coeli, terrae, marium.*

8b. Tu super aquas foturus eas, numen
tuum expandisti Spiritus.
9a. Tu animabus vivificandis aquas foecundas.
9b. Tu aspirando das spiritales esse homines.
10a. Tu divisum per linguas mundum et
ritus adunasti, Domine.
10b. Idolatras ad cultum Dei revocas
Magistrorum optime.
11a. Ergo nos supplicantes tibi exaudi
propitius sancte Spiritus.
11b. Sine quo preces omnes cassae
creduntur et indignae Dei auribus.
12a. Tu qui omnium saeculorum sanctos,
12b. Tui numinis, docuisti instinctu
amplectendo, Spiritus.
13a. Ipse hodie Apostolos Christi donans
munere insolito et cunctis inaudito seculis.
13b. Hunc diem gloriosum fecisti.

*Que el Espíritu Santo nos asista con su gracia.
Que él haga de nuestros corazones
como su santa morada propia.
Expulsando de ellos todos los vicios y la maldad.
Espíritu Santo, iluminador de toda la humanidad.
Purga de los sentidos todos los matices de la
oscuridad,
¡Oh amante santo de los sentidos
mantennos con tu cuidado.
Derrama tu gracia sobre nosotros,
para llenar nuestro corazón y nuestra mente.
Tú eres el espíritu purificador
de todas las impurezas.
¡Oh Espíritu, limpia ahora y purifica
el ojo interior del hombre.
Deja que nuestro Señor y Creador
se nos muestre cada vez más,
Aquel que sólo es visible a los ojos
de los puros de corazón.
Tú inspiraste a los verdaderos profetas
para proclamar el Mesías,
Tú confortaste a los Apóstoles para llevarte
como trofeo hasta las más lejanas
fronteras de la tierra.
Cuando por medio de su palabra Dios
creó el cielo, la tierra y el mar,
Tú sobre las aguas, oh Espíritu, expandiste tu*

aliento.

*Tú enriqueciste las aguas de las almas de los
hombres.*

Tú, por tu exhalación, hiciste la humanidad.

*Tú, Señor, has reunido a los hombres, divididos
por sus ritos e idiomas.*

Tú conduces a los idólatras al culto de Dios.

*Por tanto, oh Espíritu Santo, sé propicio y óye-
nos, suplicantes,*

*Porque sin ti cada una de nuestras oraciones
está vacía y odiosa en los oídos de Dios.*

*Tú, oh Espíritu, que por tu impulso das aliento
lleno de sabiduría a todos los santos de la
historia,*

*que este día dotes a los apóstoles de Cristo
con un regalo de lo desconocido y sin prece-
dentes.*

Tú has hecho este día glorioso.

Victimae paschali laudes

Victimae paschali laudes
immolent Christiani.

Agnus redemit oves: Christus innocens

Patri reconciliavit peccatores.

Mors et vita duello confluxere mirando:

dux vitae mortuus, regnat vivus.

Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?

Sepulcrum Christi viventis,

et gloriam vidi resurgentis:

Angelicos testes, sudarium et vestes.

Surrexit Christus spes mea:

praecedet suos in Galilaeam.

Credendum est magis soli Mariae veraci,
quam iudeorum turbe fallaci.

Scimus Christum surrexisse a mortuis vere:
tu nobis, victor Rex, miserere. Amen.

*Ofrezcan los cristianos alabanzas a la Víctima
Pascual.*

*El Cordero redimió a las ovejas: Cristo, inocen-
te, reconcilió a los pecadores con su Padre.*

*La vida y la muerte trabaron un duelo admi-
rable: muerto el dueño de la vida, reina vivo.*

*Dinos, María, ¿qué viste en el camino? Vi el
sepulcro de Cristo que vive, y vi la gloria del
resucitado.*

*Ví testigos angélicos, el sudario y la mortaja.
Cristo, mi esperanza, ha resucitado:
os precederá a Galilea.
Creamos a María Magdalena, la única veraz,
más que a la muchedumbre falaz de los judíos.
Sabemos que Cristo resucitó verdaderamente
de entre los muertos: Tú, rey vencedor,
ten piedad de nosotros. Amén.*

Salus aeterna

1a. Salus aeterna indeficiens mundi vita,
1b. Lux sempiterna et redemptio vera nostra,
2a. Condolens humana perire
saecula per tentantis numina,
2b. Non linquens excelsa,
adisti ima propria clementia.
3a. Mox tua spontanea gratia
assumens humana,
3b. Que fuerant perdita omnia salvasti
terrea, ferens mundo gaudia.
4a. Tu animas et corpora nostra Christe,
expia
4b. Ut possidemus lucida nosmet habitacula.
5a. Adventu primo justifica,
5b. In secundo nosque libera,
6a. Ut cum, facta luce magna,
judicabis omnia,
6b. Compti stola incorrupta, nosmet tua
subsequamur mox vestigia quocumque visa.

*Salvador eterno, salud y vida
inagotable del mundo,
Luz perpetua, y en verdad nuestro redentor.
Duelo humano que debe perecer
a través de la sutileza del tentador;
Sin dejar las alturas viniste hacia la tierra
por tu propia clemencia.
Después, libre y gratuitamente, te dignaste
asumir la humanidad,
A los que se perdieron diste tú la liberación,*

*llenando el mundo con alegría.
¡Oh Cristo!, limpia nuestras almas
y nuestros cuerpos.
Para que seamos como templos de tu morada.
Tu primera llegada nos da la justicia,
y tu segunda nos conceda la libertad,
Para que cuando en el poder de la gloria
desciendas, seas juez de todos,
Y que con vestiduras sin mancha podamos
seguir tus pisadas doquiera que nos lleven.*

Ave Maria, fons letitiae

Ave Maria, fons laetitiae, virgo pura,
pia, vas munditiae,
te voce varia sonet sobrie, gens laeta,
sobria, gaudens varie; promat Ecclesia
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.

*Ave María, fuente de alegría, virgen pura,
piadosa, vaso de pureza.
Que la gente alegre, moderada,
regocijándose de diversas maneras,
te alabe con voz variada y de forma sobria.
Que la Iglesia eleve hoy alabanzas, resuene
en los mares la voz de la Iglesia.
Ésta ya ha hecho públicos los libros de Isaías,
abriendo las puertas cerradas de la patria,
dando leyes singulares: el rey de la gloria,
lleno de gracia, por la sola gracia se hizo
víctima, fin de la víctima.*

Benedicamus Domino

R/ Deo gratias.

*Bendigamos al Señor.
R/. Demos gracias a Dios.*

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, completándolos en los Conservatorios de Burgos, Bilbao y Madrid y en la Universidad de Granada. Se especializa en Canto Gregoriano en la abadía de Saint-Pierre de Solesmes (Francia), donde estudia durante dos años con Dom Jean Claire, Dom Eugène Cardine y Jean Jeanneteau. 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 con el Premio Ondas de Música Clásica 1994. Durante dos años dirige el Centro Nacional de Difusión del Canto Gregoriano. Ha impartido cerca de un centenar de cursos especializados de Semiología, Modalidad, Ritmo, Dirección e Interpretación Gregoriana por toda la geografía española. Autor de numerosas publicaciones especializadas sobre canto gregoriano, se interesa especialmente por los aspectos interpretativos del mismo. Fundador y director de la Schola Gregoriana Hispana en 1984, ha dado con este grupo numerosos conciertos en toda España, Europa y EE.UU. y realizado diversas grabaciones. En la actualidad es Profesor del Grado en Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Granada.

Schola Gregoriana Hispana. Es un grupo vocal especializado en la interpretación de monodía religiosa y primera polifonía medieval. Fue fundado, hace ya 27 años, en 1984 por Francisco Javier Lara, quien lo dirige desde entonces. Su repertorio fundamental está compuesto por canto mozárabe, gregoriano (en cuya interpretación siguen las directrices marcadas por la escuela semiológica de Dom Eugène Cardine) y primeras polifonías. 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, Coro de la Universidad Autónoma de Madrid y Orquesta Sinfónica de Madrid, Coro "Omnes populi", Coral "Ciudad de Granada" y en la interpretación del repertorio del Códice Calixtino con el Grupo "In Itinere" de la Universidad de Santiago de Compostela. Ha actuado en los principales festivales y encuentros de música del país como la Semana de Música Religiosa de Cuenca, Semana del Románico Palentino, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Festival Internacional de Música de Santander, Festival Internacional de Órgano de León, Semana de Música Antigua de Estella, Curso de Cultura Medieval de Daroca, Festival Internacional de Música Antigua de Úbeda y Baeza, Semana de Música Antigua –Ciclo de La General– de Granada, Semana Internacional de Música Antigua de Plasencia, Festival Internacional de Música Española de Cádiz y para entidades culturales como Fundación Juan March, UNED, Cultural Albacete, Ibercaja, TVE y diversas universidades españolas. También ha actuado en el Festival Internacional de Música de Como (Italia), Festival Internacional Europalia 85, Western Michigan University, Congreso de Kalamazoo, Mich. U.S.A. y The Cloisters (New York, U.S.A.), Festival Fringe de Edimburgo, Festival "Claustrofonía" de la Isla de San Miguel en Las Azores (Portugal), Festival de Música Antigua Iberoamericana "Domingo Marcos Durán", etc. Entre sus grabaciones hay que destacar las siguientes: *La herencia musical española en el Nuevo Mundo*, en colaboración con el Cuarteto Renacimiento, *Canto Mozárabe y Gregoriano*, *Canto Gregoriano: Pascua*, *Canto Gregoriano* (De la Música Antigua al Barroco, I), *Códice Calixtino*, *Música litúrgica en tiempos de Isabel la Católica*, *Claustrofonía. Ars sonora Medioevi*, *Gregoriano Esencial* y *Gregoriano Popular*. Está en posesión de la Medalla al Mérito de la Academia de Bellas Artes "Nuestra Señora de las Angustias" de Granada.

LUNES 5

13.00 H.

baeza

Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés

LORENZO GHIELMI, órgano

Afectos, efectos y stravaganzas
en la música organística europea del siglo XVII

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621)

Toccata - Echo-fantasia

Girolamo Frescobaldi (1583-1643)

Due Gagliarde (del II Libro)

Toccata III per l'Elevazione (del II Libro)

Toccata con il contrabbasso over pedale (del MS de Turín)

Recercar chromatico dopo il Credo (de Fiori musicali, Roma, 1635)

Bernardo Storace (1600-1664)

Ballo della Battaglia - Partite sopra la Spagnoletta

Juan Cabanilles (1644-1712)

Tiento en A la mi re

Tiento de falsas

Corrente italiana

Georg Böhm (1661-1733)

Praeludium, Fuga & Postludium en sol menor

ars organica. música para órgano
P R O G R A M A

C O M P O N E N T E

Lorenzo Ghielmi, órgano

EN COLABORACIÓN CON EL
OBISPADO DE JAÉN



CONCIERTO GRABADO POR RADIO CLÁSICA (RNE)

Stravaganzas europeas

Lorenzo Ghielmi

Las vidas de Sweelinck y de Frescobaldi se desarrollaron en el mismo período, a caballo entre los siglos XVI y XVII; pero estos dos grandes organistas, principales representantes de la escuela nórdica y del nuevo estilo barroco italiano, nunca se encontraron, ni siquiera cuando, en 1607, Frescobaldi visitó Flandes. De hecho, sus composiciones representan dos mundos muy distantes y sólo están unidas por su gran maestría instrumental. Sweelinck, el último gran representante de la gran escuela polifónica flamenca, elaboró toda su obra bajo los cánones del equilibrio y la claridad: la estética de la polifonía renacentista, una escritura que cuidaba el detalle, como los cuadros de los pintores flamencos de su tiempo. La asimetría y el apasionamiento de Frescobaldi hablan, en cambio, el mismo lenguaje barroco de Caravaggio y Borromini, donde las pasiones humanas y la emoción se convierten en la esencia del arte. Incluso en las composiciones escritas en el estilo contrapuntístico más severo, como el *Recercar chromatico dopo il Credo*, el lenguaje de Frescobaldi busca asombrar y conmover al oyente con la elección de un tema extravagante y cargado de tensión. Las obras maestras de Frescobaldi, organista de San Pedro de Roma con sólo 23 años, son sin duda sus tocatas; las compuestas para *l'Elevazione*, según el conocido tratadista Girolamo Diruta, "pintan en música los tormentos de la Pasión de Jesucristo, imitando el dolor con disonancias, movimientos descendentes y paradas improvisadas cargadas de tensión". La *Toccata sopra i pedali* nos propone un ramillete de pasajes, trinos y escalas en el más puro estilo de la improvisación libre sobre algunas notas largas sostenidas en las voces graves. La tocata de Sweelinck es, en cambio, más cercana al estilo del virginalista inglés, donde la riqueza de la figuración no abandona la pulsación rítmica; su *Echo-fantasia* juega con el efecto de repetir algunos fragmentos melódicos sobre las diversas octavas del teclado.

Bernardo Storace publicó sus obras en Venecia en 1664; de su vida nada sabemos aparte de que ejerció el cargo de vicemaestro de capilla en Mesina (Sicilia) y de su música no se conoce más que sus piezas para clavicémbalo y órgano. El *Ballo della Battaglia* es una composición de fuerte carácter; quizá influida por la tradición ibérica (Sicilia y Nápoles estaban en su época bajo dominio español); en esta pieza podemos escuchar los sonos de la trompeta, el ruido de los cañones y el huir de los ejércitos de una manera muy pintoresca. La *Spagnoletta* se construye a partir de una serie de variaciones sobre un tema de probable origen español, utilizado también por Frescobaldi.

Si no fue poca la influencia que tuvo España en la Península Italiana (también Milán perteneció al reino de Carlos V y fue visitada por Antonio de Cabezón en el célebre viaje que realizó con el séquito del príncipe Felipe), mayor fue la influencia italiana sobre la música española. Particularmente, en la música de Juan Cabanilles encontramos algunas piezas inspiradas por los grandes virtuosos italianos del violín, que tan famosos fueron en toda Europa durante la segunda mitad del siglo XVII. Un ejemplo de esto es la *Corrente italiana*, que se inicia con una melodía acompañada para luego proponer una serie de movimientos breves de diferentes tendencias, de forma similar a lo que hacían las sonatas para violín italianas de la misma época. También el *Tiento*

de falsas, composición quizá destinada para acompañar el momento de la consagración en el Altar, no sería imaginable sin las *Toccate di Durezza* e *Ligature* que los italianos ya componían en la primera mitad de siglo XVII.

En una carta fechada el 12 de enero de 1775, Carl Philipp Emanuel Bach daba información a Johann Nikolaus Forkel para completar el obituario que éste escribió en memoria del padre unos años antes. Al hablar de los autores admirados y estudiados por Johann Sebastian Bach, su hijo cita, entre otros, a Buxtehude, Reincken, Bruhns y a su “maestro de Lüneburg, Böhm”. Aunque el pasaje en cuestión ha sido sucesivamente corregido como “el organista de Lüneburg, Böhm” –quizá para alimentar la fama legendaria de genio autodidacta, consagrada en la biografía de Forkel– hay fuertes sospechas de que durante los años que pasó en Lüneburg el joven Bach tuvo la oportunidad de estudiar con Georg Böhm, titular del órgano de la iglesia de San Juan. Si bien unos años mayor, Böhm era, como Bach, natural de Turingia. Después de completar sus estudios en la Universidad de Jena, probó suerte en el norte y se trasladó a Hamburgo, donde colaboró en el teatro de ópera y contactó con la gran tradición organística de Reincken y Buxtehude. En 1698 sucedió a Christian Flor en el cargo de organista de San Juan, en Lüneburg, posición que ocupó por el resto de su vida. En su producción organística (conservada de forma fragmentaria, y de la que desgraciadamente no poseemos ningún autógrafo, sino copias manuscritas), Böhm refleja más sus orígenes en la Alemania central, por ejemplo por su predilección por las partitas sobre corales, tan cultivados por Pachelbel, que su estancia en Hamburgo. Esto parece claro en el *Praeludium, Fuga & Postludio*, donde Böhm retoma dichos elementos nórdicos. A una primera parte en estilo armónico le sigue una fuga, mientras que en la última parte nuevamente abandona el rigor contrapuntístico por un estilo de carácter de tocata, donde los arpeggios y los acordes fluyen en un final de gran impacto armónico.

(Traducción del italiano: José Antonio Gutiérrez Álvarez)

I N T É R P R E T E

Lorenzo Ghielmi, órgano. Se ha dedicado durante muchos años al estudio y la interpretación de la música renacentista y barroca. Tiene conciertos en toda Europa, Japón y Estados Unidos, así como numerosos registros discográficos (Winter & Winter, Passacaille, Harmonia Mundi, Teldec). Sus grabaciones de Bruhns, Bach, los conciertos de Händel y Haydn para órgano y orquesta han sido premiados con “Diapason d’or”. Ha publicado un libro sobre Nicolaus Bruhns y diversos estudios sobre el arte de la interpretación organística en los siglos XVII y XVIII y sobre la ejecución de la obra de Bach. Enseña órgano, clave y música de cámara en el Istituto di Musica Antica de la Cívica Scuola de Musica de Milán. Desde 2006, es también profesor de órgano en la Schola Cantorum de Basilea. Es organista titular del órgano Ahrend de la Basílica de San Simpliciano en Milán, donde ha tocado las obras completas de Bach para órgano. Asimismo, ha sido jurado de diversos concursos de órgano (Toulouse, Chartres, Tokio, Brujas, Friburgo, Maastricht, Laussane, Norimberga) y ponente en numerosos cursos y conferencias especializadas en diversas instituciones musicales (Academia de Haarlem, Mozarteum de Salzburgo, Conservatoire National Supérieur de Musique de París, Hochschule für Musik de Lübeck, New England Conservatory de Boston, Academia de Música de Cracovia). Ha supervisado el proyecto de construcción de numerosos órganos, entre ellos el gran órgano de la Catedral de Tokio. En 2005 creó su propio grupo, La Divina Armonia.

SÁBADO 10

13.00 H.

úbeda

Iglesia de Santa María de los Reales Alcázares

MARK CHAMBERS, contratenor (tiple)

ANDRÉS CEA GALÁN, órgano

Paradisi Gloria

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Motete para soprano *Laudate
Dominum*, SV 287

Motete para tenor *O quam pulchra*, SV
317

Giovanni Pierluigi da Palestrina

(1525-1594)

Ricercata del primo tono

(Manuscrito de la Biblioteca
Corsiniana de Roma)

Tomás Luis de Victoria (1548-1611)

Motete *Vadam et circuibo civitatem*

(Giovanni B. Bovicelli, *Regole e
passaggi*, 1593)

Motete *Ardens est cor meum*

(Tablatura de la Biblioteca de Pelplin,
Polonia)

Motete *O magnum mysterium*

(Giovanni B. Bovicelli, *Regole e
passaggi*, 1593)

Hernando de Cabezón (1541-1602)

Pis ne me peut venir (Crecquillon)

Durmend' un giorno (Verdelot)

(*Obras de música*, Madrid, 1578)

Girolamo Frescobaldi (1583-1643)

Toccata avanti il ricercar

Ricercar con l'obbligo di cantare la quinta parte

(*Fiori musicali*, Roma, 1635)

Johann Jakob Froberger (1616-1667)

Toccata da sonarsi alla Levatione

Giovanni Felice Sances (ca. 1600-1679)

Pianto della Madonna

(Variaciones en bajo ostinato sobre el texto
del *Stabat Mater dolorosa*)

P
R
O
G
R
A
M
A

C O M P O N E N T E S

Mark Chambers, contratenor (tiple)

Andrés Cea Galán, órgano

CONMEMORACIÓN DEL IV ANIVERSARIO
DEL FALLECIMIENTO DE TOMÁS LUIS DE VICTORIA (1611)

*Thomas
Victoria*

EN COLABORACIÓN CON EL
OBISPADO DE JAÉN



CONCIERTO GRABADO POR RADIO CLÁSICA (RNE)

Andrés Cea

Cantar al órgano

La práctica de “cantar al órgano” está ampliamente documentada en España e Italia desde mediados del siglo XVI, tanto en el ámbito litúrgico como en el ámbito cortesano y doméstico. En su origen, el órgano asume con todo rigor el papel de las voces de la polifonía acompañando a un cantor solista, lo que no es sino un reflejo de la práctica de acompañar con un laúd o con una vihuela tal como se encuentra en fuentes europeas durante todo el Renacimiento. Esta forma de acompañamiento se corresponde con los principios de la *prima prattica*, tal como el bajo continuo representa una de las señas de identidad de la *seconda prattica*, tal como ésta se define al filo de 1600.

Al menos en España, la práctica de “cantar al órgano” parece haber adquirido un gran refinamiento. Parece que se prefería la voz excepcional de un cantor tiple, pues no faltan alusiones documentales a famosos cantores de la Capilla Real como Luis Honguero, Gerónimo de Talamantes o Juan de Resa acompañados por eminentes organistas como Antonio de Cabezón o Diego del Castillo actuando en diferentes ocasiones. Este enfoque permite colocar la figura de Tomás Luis de Victoria en una perspectiva histórica y musical poco habitual. Los tres motetes seleccionados para este programa aparecieron impresos en las colecciones venecianas de 1572 y 1576, durante el periodo en el que Victoria ocupó cargos en el Collegium Germanicum de Roma. *Vadam et circuibo* se cantará al órgano según la excepcional versión ornamentada publicada por Giovanni Battista Bovicelli en sus *Regole e passaggi* publicados en Venecia en 1593. Por su parte, *O magnum mysterium* se presenta del mismo modo, pero en una versión más simple, que acentúa su carácter casi homofónico. Sin embargo, *Ardens est cor meum* se ejecuta a partir de la intabulación para teclado de este motete, tal como se encuentra en la colección manuscrita conservada en la biblioteca del Seminario de Pelplin (Polonia).

Tomando estas obras de Victoria como referencia central, el programa se diseña desde diferentes ángulos muy contrastantes. Por un lado, de Giovanni Pierluigi da Palestrina, máximo exponente de la tradición musical polifónica contemporánea del periodo romano de Victoria, se ha seleccionado un raro ejemplo de su producción instrumental, una *recercata* que procede de un manuscrito de la Biblioteca Corsiniana de Roma. En el otro extremo, Hernando de Cabezón, organista de la Capilla Real durante el periodo en el que Victoria residía como capellán, maestro de capilla y organista de la emperatriz María en el convento de las Descalzas Reales de Madrid. De él se toman dos canciones publicadas en 1578 dentro del compendio de música de su padre. Concebidas en principio como intabulaciones glosadas para teclado de sendas obras de Crecquillon y de Verdelot, se presentan aquí en una inhabitual versión para cantar y tañer al órgano.

Por otra parte, Claudio Monteverdi y Girolamo Frescobaldi representan dos hitos del arte

musical europeo después de 1600. Imbuido del espíritu de la *seconda prattica*, el arte de Monteverdi se cimienta sobre las bases del bajo continuo, como se expresa en los motetes *Laudate Dominum* y *O quam pulchra*, que abren el concierto. Por su parte, las dos piezas de Frescobaldi que se oyen más tarde proceden de la colección litúrgica *Fiori musicali* de 1635. La *toccata* es una muestra breve del estilo de la música para teclado en Italia a principios del siglo XVII que sirve de introducción a un *ricercar* a cinco voces, una de las cuales debe ser cantada sobre el texto “Sancta Maria, ora pro nobis”.

Como un epílogo, se oirá el *Pianto della Madonna* del maestro Giovanni Felice Sances. Éste había sido alumno, como Victoria, en el Collegium Germanicum de Roma, en el periodo 1609-1614. Estuvo al servicio del cardenal Montalto y pasó por Bolonia y Venecia antes de asentarse en Viena en la corte de Fernando III, primero como cantor y más tarde como maestro de capilla. Allí se encontrará con el organista Johan Jacob Froberger, uno de los discípulos de Girolamo Frescobaldi. De éste oiremos una *toccata* para la elevación en la misa, de carácter meditativo, con armonías y ritmos cambiantes y suspensivos, que nos sirve para introducir el *Pianto* de Sances. Esta extensa obra se elabora sobre el texto del *Stabat Mater*, como una serie de variaciones sobre un bajo ostinato, alternando con recitativos de una gran expresividad emocional, en el genuino estilo de mediados del siglo XVII.

NOTAS SOBRE EL ÓRGANO

El órgano que se utiliza para este concierto es un instrumento de extraordinaria versatilidad, ideal como instrumento de continuo, pero también con amplias posibilidades como instrumento solista. Fue diseñado y construido por Henk Klop (Garderen, Holanda) a partir de precisas indicaciones del organista Andrés Cea. Su teclado manual tiene una extensión excepcional de 58 teclas (C1-a5), lo que permite la ejecución de la mayor parte del repertorio hasta 1700 también en octava alta. De este modo, cada uno de los tres registros del instrumento puede utilizarse sin problemas en dos tesituras distintas:

Bordón de madera	8' / 4'
Principal de madera	4' / 2'
Regal	16' / 8'

Los dos registros de flautas son partidos de foma tradicional, para mano derecha e izquierda, entre c y c#. Sin embargo, la regal posee una triple partición, en c-c# y en c'-c#, lo que multiplica considerablemente las posibilidades de registración del instrumento. Como detalle especial en este tipo de órganos portátiles, posee también un tremblante. Para poder ser utilizado como instrumento de estudio, el órgano Klop incorpora también un segundo teclado y un pedalero. Es un instrumento transpositor con cuatro posiciones, para diapasones A = 392, 415, 440 y 465 Hz, y permite la afinación en cualquier tipo de temperamento. Para este concierto, el instrumento se afina en temperamento mesotónico de 1/4 de comma y en diapasón A = 440 Hz.

Laudate Dominum

Laudate Dominum in sanctis eius.
Laudate eum in firmamento virtutis eius.
Laudate eum in sono tubae.
Laudate eum in psalterio et citara.
Laudate eum in timpano et choro.
Laudate eum in cimbali bene sonantibus.
Laudate eum in cimbali jubilationibus.
Omnes spiritus laudat Dominum.
Alleluia, alleluia.

O quam pulchra

O quam pulchra es amica mea,
columba mea, formosa mea.
Oculi columbarum,
capilli tui sicut greges caprorum,
dentes tui sicut greges tonsarum.
O quam pulchra es,
pulcherrima inter mulieres.
Egredere e veni.
Veni quia amore langueo.
Veni formosa mea, soror mea.
Veni immaculata mea.
Veni quia amore langueo
et anima mea liquefacta est.

Vadam et circuibo civitatem

Vadam et circuibo civitatem,
per vicos et plateas.
Quaeram quem diligit anima mea,
quaesivi illum et non inveni.
Adiuvo vos, filiae Hierusalem,
si inveneritis dilectum meum,
ut annuntietis ei,
qui amore langueo.

Ardens est cor meum

Ardens est cor meum,
desidero videre Dominum meum.
Quaero et non invenio
ubi posuerunt eum.
Si tu sustulisti illum,
dicito mihi, et ego eum tolam.
Alleluia, alleluia.

O magnum mysterium

O magnum mysterium
et admirabile sacramentum,
ut animalia viderent Dominum natum
jacentem in praesepio.
O beata Virgo, cuius viscera
me ruerunt portare
Dominum Iesum Christum.
Alleluia, alleluia.

Pis ne me peut venir

Pis ne me peut venir,
que j'ay jusques icy.
Pour vôtre souvenir
je languis en soucy,
et suis loin de mercy.
Traité trop rudement,
vôtre coeur endurcy
me donne ce tourment.

Dormend' un giorno

Dormend'un giorn'a Baia all'ombr'amore,
dove'l murmur de fonti più gli piacque,
corser le Nymph'a vendar l'ardore,
e la face gl'ascosen sotto l'acque,
ch'il credebbe dentr'a quel liquore.
Subitament'eterno foco nacque,
ond'a quei bagni sempr'il caldo dura,
che la fiamma d'amor acqua non cura.

Pianto della Madonna

Stabat Mater dolorosa
iuxta crucem lacrimosa
dum pendebat filius,
cuius animam gementem,
contristata et dolentem
pertransivit gladius.
O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
mater unigeniti,
quae moerebat et dolebat
et tremebat cum videbat
nati poenas incliti.
Quis est homo qui non fleret

Christi Matrem si videret
in tanto supplitio?
Quis non possit contristari
piam matrem contemplari
dolentem cum filio?
Pro peccatis suae gentis
vidit Iesum in tormentis
et flagellis sibi dedit.
Vidit suum dulcem natum,
moriendo desolatum
emisit spiritum.
Eia Mater fons amoris
me sentire vim doloris
fac ut te cum lugeam.
Fac ut te ardeat cor meum
in amando Christum Deum
ut sibi complaceam.
Sancta Mater istud agas
crucifixi fige plagas
cordi meo valide.
Tui nati vulnerati
tam dignati pro me pati
poenis mecum divide.

Fac me vere tecum flere
crucifixo condolere,
donec ego vixero.
Iuxta Crucem tecum stare,
te libenter sociare
in planctu desidero.
Virgo Virginum praeclara
mihi iam non sis amara,
fac me tecum plangere.
Fac ut portem Christi
mortem passionis eius sortem
et plagas recollere.
Fac me plagis vulnerari,
Cruce hac in ebriari
ob amorem filii.
Inflammati et accensus
per te Virgo sim defensus
in die iudicii.
Fac me Cruce custodiri
morte Christi praemuniri
confoveri gratia.
Quando corpus morietur,
fac ut animae donetur
paradisi gloria. Amen.

I N T É R P R E T E S

Mark Chambers, contratenor (tiple). Tras abandonar el Royal Northern College of Music en 1992, Mark ha cantado por todo el mundo con los más importantes directores y conjuntos corales: Tenebrae, Gallicantus, The Monteverdi Choir, The Gabrieli Consort, National Chamber Choir de Irlanda y Binchois Consort, entre otros. Su trabajo como solista incluye la *Pasión San Mateo* y la *Misa en si menor* de Bach con John Eliot Gardiner; las *Vísperas* de 1610 de Monteverdi, grabadas para Deutsche Gramophon con Paul McCreesh y una grabación con la Nederlandse Bachvereniging de *La bella y las bestias*, dirigida por Jos van Veldhoven. Su trabajo operístico abarca diversos papeles de las óperas de Händel (*Xerxes*, *Arsamenes*; *Agrippina*, *Narciso*; *Amadigi*, *Dardano*; *Tamerlano*, *Andronico*) y Monteverdi (*Orfeo*, *Speranza*) en una producción de Jonathan Miller dirigida por Philip Pickett. Cantó el papel soprano de Pilpatoe en la ópera *Montezuma* de Carl Heinrich Graun en el Festival de Música de Potsdam (Sclotheater del Palacio Sanssouci). Mark también ha trabajado en la Royal Opera House, donde asumió el rol de Snake Priestess en el estreno mundial de *The Minotaur* de Harrison Birtwistle. Ha realizado numerosas grabaciones, incluyendo las canciones de Edmund Rubbra y Ralph Vaughan-Williams con David Mason (piano), una serie de discos con The English Cornett and Sackbut Ensemble con repertorio de Italia (*Accendo*), Alemania (*A Hanseatic Festival*) e Inglaterra (*Flower of Cities All*). Formó parte de la grabación en vivo de la *Pasión San Mateo* de Bach con Ex Cathedra y Jeffrey Skidmore, realizada en el Symphony Hall de Birmingham. En el mundo televisivo, Mark creó la voz de Ood en la serie *Dr Who* de la televisión BBC con música de Murray

Gold y participó como solista en la producción electroacústica de *Genus*, un encargo del Opera-Ballet de París realizado por Joby Talbot (pronto convertido en película). Otras películas incluyen *The Hitchhikers Guide to the Galaxy* y *Elizabeth The Golden Age*. Sus proyectos inmediatos incluyen apariciones como solista con el Gabrieli Consort en Venecia (*Music for San Rocco*) y Castilla (*Music for the Duke of Lerma*), un recital como solista en Vlaardingen (Holanda), una gira por Estados Unidos con el National Chamber Choir de Irlanda y dos proyectos con la Royal Opera House: la nueva ópera de Judith Weir, *Miss Fortune*, y un reestreno de *The Minotaur*. Mark actualmente vive en Buncrana, Co. Donegal, y combina su carrera de cantante con una plaza a tiempo parcial como profesor de canto en la Universidad del Ulster en Derry. Es miembro del equipo creativo del Festival "City of Song" de Derry y co-creador (con NI Opera) del Concurso "Glenarm Song" para jóvenes cantantes irlandeses.

Andrés Cea Galán, órgano. 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 con profesores como Françoise Lengellé y Bernard Brauchli y trabajó durante varios años en el campo de la organería como miembro del equipo del maestro Gerhard Grenzing. 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. Ha realizado grabaciones para RNE, Swedish Radio, WDR alemana, DRS2 suiza y Radio Educación de México. Entre sus grabaciones discográficas destaca el CD *Alabanza de tañedores*, que forma parte de la colección "Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía", del sello Almaguilla. Para el sello Lindoro grabó *Tiento a las Españas* y otro disco dedicado a la música de Francisco Correa de Arauxo bajo el título *Lerma*. Ambas producciones fueron distinguidas con un "coup de chapeau" por la revista *Magazine Orgue* en 2001 y 2007. Su grabación *Domenico Scarlatti & Cia* se realizó en el órgano Bosch del Palacio Real de Madrid y forma parte de un proyecto conjunto con la Fundación Caja Madrid y Patrimonio Nacional. Coincidiendo con el quinto centenario del nacimiento de Antonio de Cabezón, en 2010 ha publicado el CD *Cabezón: suavidad y extrañeza* para el sello Lindoro. Es de reciente aparición, en el sello Tritó, una grabación con música catalana para órgano de los siglos XVI y XVII, así como, para Lindoro, el CD *Flores de música*, realizado en órganos de la Comunidad de Madrid. Como docente ha impartido cursos y pronunciado conferencias para numerosas instituciones académicas en Europa, México, Brasil y Japón, entre las que destacan el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam, Conservatoire Supérieur de Lyon (Francia), Universidad de Göteborg (Suecia), Académie d'orgue de Fribourg (Suiza), etc. Como solista, ha ofrecido conciertos en los más importantes festivales de órgano, tanto en España como en Portugal, Francia, Suiza, Alemania, Italia, Austria, Dinamarca, Suecia, Bélgica, Holanda, Serbia, Marruecos, México, Uruguay, Brasil y Japón. Dirige el Ensemble Scala Çeleite, especializado en la interpretación de la música de los siglos XVII y XVIII, y ha colaborado también con grupos como Alfonso X el Sabio, Concerto Palatino, Cuarteto Dialogue, Coro Barroco de Andalucía, Orquesta Barroca di Venezia, Ensemble Plus Ultra, etc. Con este último, y bajo dirección de Michael Noone, ha colaborado en la grabación de una serie de discos dedicados a Tomás Luis de Victoria, para el sello Universal. Andrés Cea Galán trabaja también habitualmente como asesor en proyectos de restauración de órganos para diversas instituciones. Es académico correspondiente de la Real Academia de Ciencias, Artes y Buenas Letras "Luis Vélez de Guevara" de Écija, profesor de Acústica Musical en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla y director de la Academia de Órgano en Andalucía.

DOMINGO 11

13.00 H.

baeza

Iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés

TRIORGANUM

Fanfarrias y sonatas barrocas

Dietrich Buxtehude (1637-1707)

Fanfarre & Chorus (cantata *Ihr lieben christen, freut euch nun*)

George Philip Teleman (1681-1767)

Concierto en do menor

Largo - Vivace - Andante - Allegro

Juan Cabanilles (1644-1712)

Batalla Imperial (órgano solo)

Heinrich Ignaz Franz Biber

(1644 -1704)

X Sonatas (Sonatae tam aris quam aulis servientes, Salzburgo, 1676)

Moderato - Allegro - Menuetto Quasi Lullaby - Presto - Andante - Allegro - Quasi Fanfarre - Allegro - Moderato - Allegro

Antonio de Cabezón (1510-1566)

Fabordón de octavo tono, llano (órgano solo)

Glosa en el Tiple - Glosa en Voces

Intermedias - Glosa en Bajo

(*Obras de música*, Madrid, 1578)

Franz Schubert (1797-1828)

Ave Maria

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Coral y variaciones "Wer nur den lieben Gott lässt walten" (órgano solo)

George Frideric Händel (1685-1759)

No, di voi non vo' fidarmi HWV 189

Andante con moto - Larghetto - Allegro

Jean Joseph Mouret (1682-1738)

Fanfarres: Rondeau - Guay - Gavota

C O M P O N E N T E S

Vicente Alcaide Roldán, trompeta

Rafael Ramírez López-Villalta, trompeta

Alberto de las Heras Planchuelo, órgano

EN COLABORACIÓN CON EL
OBISPADO DE JAÉN



Fanfarrias y sonatas barrocas

Triorganum

DIETRICH BUXTEHUDE (1637-1707) fue un compositor y organista germano-danés. *Fanfare & Chorus* proviene de la cantata *Ihr lieben christen, freut euch num*. Esta obra tiene una finalidad introductoria en el concierto, ya que nos presenta una fanfarria que deja constancia del carácter heráldico y anunciador; típico de las trompetas de la época barroca en las sinfonías introductorias de las óperas o en los primeros movimientos de las cantatas. Posteriormente, la parte denominada *Chorus* nos adentra en el no menos típico carácter imitativo de las dos voces de trompeta, volviendo de nuevo a la fanfarria para reafirmar que el concierto “ha comenzado”.

El estilo de GEORGE PHILIP TELEMANN (1681-1767) representa la transición entre el Barroco y el Clasicismo. El *Concierto en do menor* es original para trompeta, oboe y orquesta; Trioorganum presenta una versión para dos trompetas y órgano. El concierto comienza con el diálogo en movimiento lento de ambas trompetas y el órgano, en el que al igual que en el tercer tiempo, Telemann muestra técnicas compositivas que nos invitan a pensar en características más propias de periodos posteriores por la melodía entrelazada en primer término, pero sobre todo por la utilización de armonías y disonancias, de contrastes y frases y del extenso registro del que hace gala. Tanto en el segundo como en el cuarto movimiento son varios los conceptos que adquieren especial protagonismo: la articulación, muy rápida y concreta en distintas dinámicas, el registro, recurriendo en numerosas ocasiones a los armónicos más agudos que poseen las trompetas barrocas, así como los dibujos melódicos arpegiados y las progresiones armónicas constantes.

JUAN CABANILLES (1644-1712), también llamado “el Bach Español”, fue organista de la Catedral de Valencia durante 45 años. Es autor de tocatas, tientos, pasacalles y gallardas para órgano. Estudió y desarrolló en profundidad la obra de Antonio de Cabezón y, en general, la escuela tradicional de órgano española que sirvió de nexo con el siglo XVIII. Muchas de las composiciones de Cabanilles son virtuosas y avanzadas para su tiempo, si bien se mantuvo dentro de la tradición española de música para tecla proveniente del siglo XVI. La mayoría de sus manuscritos se conservan en la Biblioteca de Cataluña, donde se custodian innumerables composiciones para órgano, así como varias obras cantadas de hasta trece voces.

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER (1644-1704). Trabajó en Kremsier entre 1666 y 1670. En esta Corte floreció la música de forma inusitada al ser la residencia del Príncipe-obispo de Olmuetz (Moravia), Karl Lichtenstein-Kastellkorn. En Kremsier, así como en la ciudad de Bolonia, se compusieron más obras instrumentales para una, dos trompetas solistas o ensembles de trompetas que en otros lugares. Las X sonatas proceden de su obra *Sonatae tam aris quam aulis servientes* (Salzburgo, 1676), extraídas de un apéndice que consta de doce sonatas originales para dos trompetas naturales. La tonalidad original para la trompeta en Austria en la época era Do y el diapasón era La 415 o La 465. Estas sonatas tienen como

peculiaridad la inclusión por parte de Biber de los parciales 7 y 14 (sib´ y sib´´), los cuales están demasiado bajos. También introduce el parcial 9 (Do#´´), una nota que necesitaba de la técnica del “liping” (es lo que hoy denominamos *bending* o curvar sonidos). La ejecución correcta de estas notas con la trompeta natural no resultaba nada fácil en la época, teniendo en cuenta que estas no tenían pistones y que todo se hacía a través del correcto equilibrio entre la columna del aire y la embocadura.

ANTONIO DE CABEZÓN (1510-1566) nació en Castillo de Matajudíos, Castrojeriz (Burgos). Ciego de nacimiento, se trasladó a Palencia para continuar sus estudios con García de Baeza, organista de la catedral. Fue músico de cámara de Carlos V y, años más tarde, de su hijo Felipe II. La mayor parte de su producción estuvo dedicada a la música de tecla, en la que logró desarrollar un estilo propio y una sobresaliente técnica instrumental. Prefirió trabajar sobre nuevas formas como los tientos, (especie de motetes instrumentales basados en la imitación), las glosas de romances y las diferencias o variaciones sobre canciones francesas.

Desde 1717 hasta 1723 JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750) trabajó como maestro de capilla y director de música de cámara en la corte del príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen. Bach, tras su muerte, fue recordado más como virtuoso del órgano y el clavicémbalo que como compositor. El coral *Wer nur den lieben gott lässt walten* se compone de dos diferentes variaciones, catalogadas como BWV 691 y BWV 690, precedidas inicialmente del sencillo coral original, tras el que se muestra la gran maestría del compositor. Este coral pertenece a los denominados “Corales Kimberger”, llamados así por ser J. P. Kimberger, alumno de Bach, quien conservó estos manuscritos hasta su muerte, cuando fueron dados a conocer. Estas piezas son variaciones sobre corales realizadas en diferentes estilos formales.

No, di voi non vo´fidarmi HWV 189 de GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759) es un dueto de cámara acorde con la tradición italiana que se estableció a finales del siglo XVII por Alessandro Scarlatti, Agostino Steffani y otros. Es un pequeño número de ejemplos notables del género compuesto por Georg Friedrich Händel en el década de 1740. Estos últimos trabajos demuestran su gran habilidad en la configuración del contrapunto, dotándola así de una complejidad técnica considerable, consiguiendo una pieza de apariencia graciosa y fácil.

El francés JEAN JOSEPH MOURET (1682-1738) compuso principalmente para la escena, *tragédies en musique*, *opéras*, ballets y también escribió *airs*, *divertissements*, *cantatilles* y música instrumental como sonatas, fanfarrias y motetes. La primera Suite *Sinfónica*, de las dos que tiene, es la que nos ocupa hoy. Lleva por nombre original *Fanfares para trompetas, timbales, violines y oboes* y fue dedicada al hijo de la duquesa de Maine, la princesa de Dombes, siendo interpretada en los «Concert Spirituel» de los que Jean-Joseph Mouret era el director. Esta Suite, como era costumbre en la época, está compuesta originalmente para tres trompetas, entre otros instrumentos, de las cuales las dos primeras se encargaban de tocar las dos partes más agudas y la tercera tocaba al unísono con el timbal. Trioorganum presenta una versión para dos trompetas y órgano, adaptación que el editor ha considerado totalmente apropiada ya que posteriormente a la fecha de composición de esta suite, la formación órgano y trompetas gozó de gran importancia en Francia.

Para los INTERPRETES, véase el concierto de Trioorganum el 27 de noviembre en Baños de la Encina.

JUEVES 10

19.30 H.

la guardia

Iglesia de Santa María Magdalena (Antiguos Dominicos)

CORO DE LA UNIVERSIDAD DE JAÉN

Martín Rey Sola, pianista

Mercedes Castillo Ferreira, directora

Un viaje por la música coral

Anónimo/Juan Pérez de Bocanegra

(1598-1631)

Himno procesional

Hanacpachap (4vv)

("...para que lo canten los cantores en las procesiones, al entrar en la iglesia..."),

Ritual formulario e instrucción de curas,
Cuzco, 1631)

Hildegard von Bingen (1098-1179)

Antífona para la Trinidad *Laus Trinitati*
(canto llano)

Juan Alfonso García (1935-)

Motete *Ecce panis* (4vv)

John Leavitt (1956-)

Canción de bodas *Set me as a seal* (4vv)

John Rutter (1945-)

Canción *Deep Peace-A gaelic Blessing* (4vv)

Canción *The Lord Bless you* (4vv)

Anónimo: Villancico *Adeste fideles* (4vv)

José García Román (1945-)

Canción *Dicen que dicen* (4vv)

Tradicional Inglesa

Carol *The first Noel* (4vv)

(*The first Nowell Tradicional Christmas*
Carols New and Old, 1871)

Emilio Solé (1985-)

Canción *azul de cuna* (4vv)

Tradicional andaluz: Villancico *Chiquirritín* (4vv)

C O M P O N E N T E S

Elena Generoso, Elena Montes, María Sánchez, Alicia García,

M^a Isabel Carrascosa, Lucía Rojas, Patricia Alarcón, sopranos

Victoria Rojas, Fátima Expósito, Antonia Illana,

Davinia Revert, Isabel M^a Ayala, altos

Sergio Bolívar, Antonio Guardia, Miguel Serrano, tenores

Juan Luis Chica, Francisco Medina, Ernesto Ibáñez, bajos

Martín Rey Sola, pianista - Mercedes Castillo Ferreira, directora

EN COLABORACIÓN CON EL
OBISPADO DE JAÉN



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

T E X T O S

Hanacpachap

Hanacpachap cussicuinin
Huaran cacta muchascai
Yupairurupucoc mallqui
Runacunap suyacuinin
Callpan nacpa quemi cuinin
Huaciascaita.
Uyarihuai muchascaita
Diospa rampan Diospa maman
Yurac tocto hamancaiman
Yupascalla, collpascaita
Huahuarquiman suyuscaita
Ricuchillai.

*De los cielos, mi alegría,
miles de gracias te daré
y te honraré en lo profundo
por la abundancia de los frutos.
El hombre encomienda en su espera
su fuerza por el poder, apoyado en tu nombre.
Escúchanos este ruego,
adorado y reverenciado
poderoso Dios y Madre de Dios.
Que lo oscuro quede claro.
Contado está el alimento de sal
para nuestro ganado.
Confiamos y esperamos que tu Hijo
haga su aparición.*

Laus Trinitati

Laus Trinitati
que sonus et vita
ac creatrix omnium
in vita ipsorum est,
et que laus angelice turbe
et mirus splendor archanorum,
que hominibus ignota sunt, est,
et que in omnibus vita est.

*Alaba a la Trinidad
que es sonido y vida
creadora de todos los seres
en su propia vida,*

*y lo que es la alabanza
de la multitud
de ángeles
y el maravilloso esplendor de misterios arcanos
que son desconocidos para la humanidad
y que son la vida en todas las cosas.*

Ecce panis

Ecce Panis Angelorum,
Factus cibus viatorum
Vere panis filiorum,
Non mittendus canibus.

*He aquí el pan de los ángeles,
hecho alimento de los viandantes,
verdadero pan de los hijos,
no lo echemos a los perros.*

Canción azul de cuna

Duerme mi niño y sueña en azul.
Duérmete y sueña en las olas del mar;
sueña conmigo también.
Duerme mi niño y sueña en azul.
Juega en el cielo y sueña en azul,
sueña conmigo también.
Duerme mi niño y sueña en azul.
Duérmete y sueña en las olas del mar;
sueña conmigo también.
Duerme mi niño y sueña en azul.
Juega en el cielo y sueña en azul,
sueña conmigo también.

Deep Peace (A Gaelic Blessing)

Deep peace of the running wave to you
Deep peace of the flowing air to you
Deep peace of the quiet earth to you
Deep peace of the shining stars to you
Deep peace of the gentle night to you
Moon and stars pour their healing light
on you
Deep peace of Christ, of Christ
The light of the world to you
Deep peace of Christ to you.

Paz Profunda (Una Bendición Gaélica)

*Que la inmensa paz de la ola
que corre sea contigo,
la del aire que fluye,
la de la callada tierra,
la de las brillantes estrellas,
la de la suave noche.
Que la luna y las estrellas
derramen su luz sanadora sobre ti.
Que la paz de Cristo, de Cristo,
la luz del mundo sea contigo.
La paz de Cristo sea contigo.*

The Lord bless you and keep you

The Lord bless you and keep you;
The Lord make His face to shine upon you
To shine upon you and be gracious
And be gracious unto you.
The Lord bless you and keep you;
The Lord make His face to shine upon you
To shine upon you and be gracious
And be gracious unto you.
The Lord bless you and keep you
The Lord lift His countenance upon you,
The Lord lift His countenance upon you
And give you peace, and give you peace;
And give you peace, and give you peace.
Amen.

Chiquirritín

Ay del chiquirritín chiquirritín
metidito entre pajas
Ay del chiquirritín chiquirritín
queridin, queridito del alma.
Entre un buey y una mula Dios ha nacido
y en un pobre pesebre lo han recogido.
Ay del chiquirritín chiquirritín
metidito entre pajas
Ay del chiquirritín chiquirritín
queridin, queridito del alma.
Por debajo del arco del portalico
se descubre a María, José y al Niño.
Ay del chiquirritín chiquirritín
metidito entre pajas
Ay del chiquirritín chiquirritín

queridin, queridito del alma.

Adeste fideles

Adeste fideles, laeti triumphantes
Venite, venite in Bethlehem
Natum videte, regem angelorum
Venite adoremus, venite adoremus
Venite adoremus Dominum.
En grege relicto, humiles ad cunas,
vocati pastores appropriant.
Et nos ovanti gradu festinemus.
Venite adoremus, venite adoremus
Venite adoremus Dominum.

Dicen que dicen

Por la brisa violeta van los cantares
Entre arroyos y ríos y entre olivares
Entre montes de pinos y castaños
Donde el ganado pasta con sus zagales.
Dicen que dicen, dicen, que una doncella.
Con los ojos verdosos y trenza negra.
Con su boca de fuego quiere callar:
A un niño que en sus brazos quiere llorar.
Por la brisa violeta van los cantares...
Dice que dicen, dicen, que van volando.
Mariposas muy rojas, cruzando el campo.
Han encontrado un niño que está llorando.
Con sus finas antenas lo están besando.
Por la brisa violeta van los cantares...

The first Noel

1. The first Noel the angel did say
Was to certain poor shepherds
in fields as they lay;
In fields where they lay tending their sheep,
On a cold winter's night that was so deep.
Refrain
Noel, Noel, Noel, Noel,
Born is the King of Israel.

2. They looked up and saw a star
Shining in the east, beyond them far;
And to the earth it gave great light,
And so it continued both day and night.
Refrain

I N T É R P R E T E S

Mercedes Castillo Ferreira, directora. Obtuvo el título profesional de piano en el Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada y es licenciada en Musicología (1998), en Historia del Arte (2000) y Doctora en Historia y Ciencias de la música por la Universidad de Granada. Ha sido profesora por oposición del cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria en la especialidad de Música (1999) y en la actualidad es profesora del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Jaén. Su experiencia coral le ha llevado a cantar en varias agrupaciones, entre ellas el Coro de Cámara "Tomás Luis de Victoria", especializado en música del Renacimiento, con el que ha actuado en diversos festivales como el Festival Internacional de Música y Danza de Granada en varias ocasiones y el IV Festival Corale Internazionale di Musica Sacra (Roma, Julio 2008). Con este coro colaboran habitualmente otros grupos de música antigua como el ensemble instrumental "La Danserye", siempre con el ánimo de difundir la música antigua. Ha recibido de cursos de técnica vocal impartidos por Montserrat Pi, Coral Morales y de dirección con Jordi Casas y Alfred Cañamero. Como docente ha impartido numerosos cursos de especialización didáctica y como investigadora ha obtenido varias Ayudas a Proyectos de Investigación Musical otorgadas por la Junta de Andalucía. Es Directora del Coro de la Universidad de Jaén desde el curso 2007-2008.

Coro de la Universidad de Jaén. El actual Coro de la Universidad de Jaén surge por iniciativa del Área de Didáctica de la Expresión Musical y del Vicerrectorado de Extensión Universitaria en el curso 2007-2008; no nace *ex novo*, sino que surge del coro creado tras la implantación del título de Maestro/a Especialista en Educación Musical en 1999, y de la Coral "Francisco Guerrero" dirigida por los profesores de la Universidad de Jaén Pedro Jiménez Cavallé y Dulcenombre Jiménez Cavallé. Los objetivos prioritarios que persigue esta agrupación son, entre otros, los de enriquecer el panorama musical universitario y activar la vida cultural del alumnado, favoreciendo, al mismo tiempo, su desarrollo integral a partir de una experiencia colaborativa. Aunque la mayoría de sus componentes pertenecen en la actualidad a la diplomatura de Educación Musical, el Coro es una propuesta abierta a toda la comunidad universitaria. Sus principales actuaciones se han realizado en el marco de la institución universitaria, destacando las intervenciones en la apertura y clausura del curso académico, investiduras de Doctor Honoris Causa y diversas festividades patronales (San Isidoro de Sevilla y Santa Cecilia). Por otra parte, sus actuaciones incluyen la participación en diversos encuentros de corales (Jaén, Vigo, Sevilla, Huelva, Murcia y Madrid), festivales (Festival Crescendo, Festivales de Villancicos de Bailén y Valdepeñas de Jaén, Semana Cultural de Pegalajar), conciertos individuales (Navidad y Fin de Curso). Entre los galardones obtenidos destacan el primer y segundo premio en el Festival Provincial de Villancicos "Ciudad de Jaén". El número de miembros de este coro de voces mixtas es variable, encontrándose en torno a los veinticinco cantantes. El repertorio, por ser una entidad formativa, intenta acercar la mayor variedad de estilos y géneros de la música vocal. Por ello sus programas, lejos de ser monográficos, constituyen un mosaico cercano a la complejidad de la música coral. Patrocinados por la Fundación "La Caixa" han actuado junto con la Orquesta Ciudad de Granada en el "Mesías participativo", interpretando la famosa obra de Haendel en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Granada. Han realizado el estreno absoluto de la obra *Amanéceme si puedes* del compositor Ricardo Rocío Blanco en noviembre de 2009. Entre sus próximos proyectos figura la interpretación del Oratorio de Navidad de J. S. Bach con la Orquesta Ciudad de Granada y diversos coros de la ciudad patrocinados por la fundación "la Caixa", además del presente concierto en el ciclo "Música en los Monumentos de Vandelvira" dentro del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza.

VIERNES II

20.00 H.

villacarrillo

Iglesia Parroquial de la Asunción

AGRUPACIÓN CANTORÍA

Juan Alberto Buitrago, pianista

Cristina García de la Torre, directora

Serenidad renacentista, grandiosidad barroca

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Gloria, del *Gloria en Re Mayor* RV 589 (4vv)

Johann Christoph Pachelbel (1653-1706)

Canon en Re Mayor

William Byrd (1543-1623)

Motete *Alleluia! Cognoverunt discipuli* (4vv)
(*Gradualia II*, 1607, no. 16)

Georg Friedrich Händel (1685-1759)

Tres fragmentos de *The Messiah* (HWV 56)

Glory to God in the highest (4vv)

Surely, He hath borne our griefs (4vv)

For unto us a child is born (4vv)

Tomás Luis de Victoria (1548-1611)

Himno *Jesu, dulcis memoria* (4vv)

Gloria in excelsis Deo - Sanctus - Benedictus, de la Misa *O magnum mysterium* (4vv)

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Sicut locutus, del *Magnificat en Re Mayor*
(BWV 243) (4vv)

A
M
A
R
G
O
P
R

C O M P O N E N T E S

Alicia Ocete, Ana María López, M^a Jesús de la Torre, Juana M^a Cortés, M^a Dolores García,
Dolores Ortega, Enriqueta Blanco, Virginia García, Marisol Aldehuela,
Francisca Prieto, Marta Gabucio, Trinidad Latorre, sopranos
M^a del Carmen López, M^a Inés García, M^a Teresa Blanco, Fernanda Blanco,
M^a Luisa Visedo, M^a José Fernández, Cristina Arroyo,
Mercedes Castillo, Concepción Martínez, altos
Antonio Vilar, Francisco Manuel Baldoy, Pedro Jesús Aguilar, José María Álvaro,
Justo Gámez, Javier Márquez, Joaquín Messía, Arturo Aponte, tenores
Ignacio Pedro Ruiz, Salvador Vivo, Luis Rus, Enrique Rus, Francisco García, bajos
Juan Alberto Buitrago, pianista - Cristina García de la Torre, directora

EN COLABORACIÓN CON EL
OBISPADO DE JAÉN



Serenidad vs grandiosidad

Cristina García de la Torre

William Byrd (1542/3-1623) comenzó su vida musical como niño cantor. Fue, en palabras del erudito musical del siglo XVII Anthony Wood, “criado para la música” por su gran amigo y mentor Thomas Tallis. Después de haber desempeñado el cargo de organista, desde 1563, en la Catedral de Lincoln, regresa a Londres en 1572, siendo nombrado caballero de la Capilla Real y comparte la labor de organista con Tallis. Permanecerá en ella hasta su muerte, cincuenta años más tarde, en Stondon Massey. En 1575 la reina Isabel I otorgó a ambos músicos el privilegio para la impresión y venta de música en Inglaterra, lo que significa el monopolio de tales actividades en suelo inglés. Publican conjuntamente el primer volumen de *Cantiones Sacrae*, dedicado a la reina en agradecimiento. Con este privilegio real, publicó la mayor parte de su producción: misas, motetes, himnos, madrigales, piezas instrumentales de cámara, etc.

Byrd es un ferviente y profeso católico en una Inglaterra protestante. Este hecho marcará tanto su vida como su producción musical. Aún pudiendo pensar que Byrd compondría mayoritariamente para la iglesia anglicana, utilizó su música como medio de expresión y reivindicación de su fe. Compuso cerca de 200 obras en latín (entre ellas sus importantes libros de motetes en tres volúmenes, *Cantiones Sacrae*), además de tres misas, frente a su producción anglicana que se reduce a cuatro Oficios, tres versiones de preces y responsos, una letanía breve y en torno a dos docenas de antífonas. Se enfrentará a importantes dificultades políticas durante toda su vida por su condición religiosa, pero no será condenado, ya que fue protegido por la reina; al ser gran cantante e intérprete del virginal, admiraba profundamente al músico. Las dos últimas publicaciones en latín, consideradas piezas maestras del compositor, son dos volúmenes de *Gradualia* (1605 y 1607), cuya música fue compuesta para la liturgia y para las oraciones domésticas privadas. *Alleluia*, *Cognoverunt discipuli* pertenece al segundo volumen y hace referencia al texto del evangelio de Lucas donde narra el momento en que los discípulos reconocen a Jesús como Dios al partir el pan.

Es común a estos dos compositores representados en este programa, Byrd y Tomás Luis de Victoria (1548-1611) haber sido niños cantores. En el caso de este último fue una circunstancia que favoreció su carrera como compositor, porque desde temprana edad conoce en primera persona a compositores como Bartolomé de Escobedo o el mismo Antonio de Cabezón. Pero la mayor y definitiva influencia para nuestro compositor es la recibida por Palestrina durante su permanencia en el Colegio Germánico de los Jesuitas de Roma. Sustituyó a éste como maestro del Seminario para posteriormente ser director de coro. Abandona este puesto en 1577 para ser clérigo secular. En 1585 regresa a España, donde permanecerá hasta su muerte, para tomar posesión como capellán personal de la Emperatriz María de Austria; escribe a la muerte de ésta su famosa misa de réquiem en 1603. Victoria frecuenta Roma donde sigue publicando sus obras. En 1593, en uno de sus regresos, escribe al Cabildo de la Catedral de Jaén enviando una copia de su libro de misas

de 1592, carta que aún se conserva en el archivo de la misma. Sus composiciones son fundamentalmente sacras, escribiendo 20 misas, entre ellas *O magnum mysterium* de 1592, y 44 motetes entre los que destaca *Jesus dulcis memoria*, aunque se consideran sus dos obras más importantes el *Officium Defunctorum* y el *Officium Hebdomadae Sanctae*. Hereda de Palestrina el uso magistral del contrapunto y de la textura polifónica, pero en su obra podemos vislumbrar su faceta humana, su espiritualidad y sentimientos, ya que dota a su música de una profunda expresión emotiva del texto que es lo que le otorga el valor innovador y creativo de dichas composiciones.

Si hay algo por lo que George Friedrich Händel (1685-1759) no tiene parangón en la historia de la música, es por ser el mayor compositor coral de estilo grandioso de todos los tiempos. Todos los compositores, desde su época, admiraron su música profundamente; Beethoven afirmó: “Es el mejor músico de todos los tiempos, descubrí mi cabeza y me arrodillé ante su tumba”. Su legado se basa en la fuerza dramática y la belleza lírica de su música. El conocimiento de naciones diferentes se impregna en su música en forma de cosmopolitismo y modernidad. Comenzó su carrera como organista en Halle, su ciudad natal. Tras estrenar algunas óperas en Hamburgo, su fama de magnífico compositor se extiende por toda Alemania. En 1706 viaja a Roma y contacta con Scarlatti, cuya colaboración resultará sumamente fructífera. Tras ser elegido Jorge I, elector de Hannover, rey de Inglaterra, se asienta definitivamente en Londres, donde permanecerá hasta su muerte en 1759. Toda su vida madura, y por tanto, sus obras más importantes, transcurren en Inglaterra, por ello se le considera una institución nacional. Protagonista del Barroco junto con Bach, abarca géneros como la ópera, el oratorio, suites para orquesta, etc.

Quedó ciego siete años antes de morir y aún así no dejó de tocar el órgano en cada representación anual de su *Mesías*. Durante una de ellas, cayó desmayado. Murió a los pocos días. A su funeral, en la Abadía de Westminster, acudieron 3.000 admiradores que lloraron su muerte. Se realizaron numerosos homenajes: a los veinticinco años, se interpretó *El Mesías* con una orquesta grandiosa formada por más de 200 instrumentos y un coro de más de 250 voces, una dimensión muy distinta a la concebida por Händel. Esas interpretaciones espectaculares, su grandiosa música, el carácter fuertemente patriótico (como muestra de la cultura musical inglesa) y su intrínseco sentimiento religioso han hecho de *El Mesías* una obra eterna.

T E X T O S

Alleluia. Cognoverunt discipuli
Alleluia. Cognoverunt discipuli
Dominum Jesum in fractione panis.

*Aleluya. Los discípulos reconocen al Señor
Jesús al partir el pan.*

Jesu, dulcis memoria
Jesu, dulcis memoria,

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

*Jesús, dulce memoria.
Tú das los verdaderos goces del corazón.
Pero más que la miel y que todo,
es dulce tu presencia.*

Glory to God

Glory to God
In the highest,
And peace on earth,
Good will towards men!

*¡Gloria a Dios
en lo más alto,
y paz en la tierra,
buena voluntad
para los hombres!*

Surely, He hath borne

Surely He hath borne our griefs,
and carried our sorrows!
He was wounded for our transgressions,
He was bruised for our iniquities;
the chastisement of our peace was upon Him.

*Ciertamente Él ha cargado nuestro quebranto
y ha llevado nuestros dolores.
Él fue herido por nuestras transgresiones,
y Él fue magullado por nuestras iniquidades,*

el castigo de nuestra paz fue sobre Él.

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.

*Porque para nosotros un niño ha nacido,
para nosotros nos es dado un Hijo,
y el gobierno será sobre sus hombros,
y su nombre será maravilloso,
Consejero, Dios Poderoso,
Padre eterno, Príncipe de Paz.*

Sicut locutus est ad patres nostros

Abraham et semini eius in saecula.

*Como prometió a nuestros padres,
a Abraham y a su descendencia por siempre.*

I N T É R P R E T E S

Cristina García de la Torre, directora. Nace en Sevilla y 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 mundo de la música. Soprano en diversas corales desde la niñez, dirige su formación musical a la especialidad de Dirección Coral. Licenciada en Dirección Coral por The Royal School of Music de Londres. Ostenta también los títulos de Profesora de Piano (Conservatorio Profesional de Música de Jaén) y el de Profesora Superior de Solfeo, Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento (Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada). Realiza numerosos cursos de Dirección de Coros y Orquesta, entre los que cabe destacar los realizados con los prestigiosos directores Johan Duijck, Néstor Andrenacci, Javier Busto, Octav Calleya, Ricardo Rodríguez y Alfred Cañamero. Es Directora Titular de la Agrupación "Cantoría de Jaén" y de la Escolanía de la S. I. Catedral de Jaén. En su labor como directora de coros destacan repertorios como *El Mesías* de Händel, *La Creación* de Haydn, *Misa de Réquiem* (KV 626) de Mozart, *Sinfonía 9 op. 125* de Beethoven, *Stabat Mater* de Rossini, *Réquiem en Re menor*, *Op. 48* de Fauré, así como diverso repertorio de ópera y zarzuela. Ha sido invitada para participar en diversos cursos y conferencias en calidad de Directora de Coro. Compagina todo ello con su labor docente como profesora de Educación Secundaria en el Colegio "Pedro Poveda" de Jaén y dirigiendo la Escuela de Música "Maestro Cebrián" de Jaén.

Juan Alberto Buitrago García, pianista. Inicia sus estudios musicales a la edad de 8 años en el Conservatorio Profesional de Música de Jaén, donde cursa brillantemente los cursos para la

Titulación de Profesor de Piano bajo la dirección de Joaquina Cerrato Aliseda. Posteriormente ingresa en el Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco" de Córdoba, donde prosigue los estudios superiores de Piano con Rafael Quero Castro y de composición, obteniendo el Título de Profesor Superior de Solfeo, Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento. Ha participado en diversos cursos de perfeccionamiento y pedagogía del piano impartidos por Paul Badura Skoda, Rafael Quero, Ana Guijarro, Guillermo González y Esteban Sánchez, entre otros. Es el primer premio en el "II Certamen de Piano Conservatorios de Jaén" en el nivel de 8º, celebrado en Baeza (1996) y en el "X Certamen de Músicos Jóvenes" den la modalidad de Conjuntos, celebrado en Torredelcampo (1997). De su labor como compositor, destaca la colaboración permanente con la directora de cine Esperanza Manzanera, componiendo la banda sonora de los cortometrajes "El debut de Alma" (2005) y "Amor Pez" (2006). Desde el año 2000 alterna su labor docente como Funcionario de Carrera en la especialidad de Música en el IES "Albariza" de Mengíbar (Jaén) con la actividad musical, especializándose en el acompañamiento de solistas instrumentales y vocales.

Agrupación Cantoría de Jaén. Se forma en octubre de 1997 con el fin de la difusión del canto coral. Su repertorio abarca obras de los grandes maestros del contrapunto, la fuga y la polifonía, desde la música antigua hasta la contemporánea. Destaca la calidad y versatilidad del grupo en la interpretación de diferentes programas como el repertorio polifónico de música antigua y sacra y la interpretación de las grandes obras sinfónico-corales. Desde su fundación la agrupación ha realizado numerosos conciertos sacros como los dos últimos Conciertos de Epifanía de la Catedral de Jaén, el ofrecido en la Basílica del Pilar de Zaragoza y el del Monasterio de la Rábida de Huelva. Destaca su participación en prestigiosos festivales como el IV Festival de Otoño de Jaén, X, XI, XII, XIII y XIV Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, XIX Festival Internacional de Música y Danza de Úbeda, I Festival de Música Sacra de Jaén, VII Festival de Música Antigua de Jaén y III Festival de Música Sacra de Martos. Cantoría interpreta grandes obras del repertorio sinfónico-coral, destacando la 9ª Sinfonía de L. v. Beethoven, *Réquiem en re menor* de W.A. Mozart, *Stabat Mater* de G. Rossini, *Réquiem op. 48* de G. Fauré, *La Creación* de J. Haydn y *El Mesías* de G. F. Haendel, bajo la dirección de importantes directores nacionales e internacionales como Fusao Kajima, Pascual Osa, Johannes Bruno Ullrich, Francisco de Gálvez, Karl Sollack entre otros, y acompañando a orquestas como la Orquesta Filarmónica de Andalucía, Orquesta Sinfónica de Málaga, Orquesta Sinfónica de Bucarest y Orquesta Filarmónica del Estado de Rumanía. Realiza giras europeas interpretando repertorio polifónico de los compositores españoles más importantes desde el Renacimiento a nuestros días, realizando así una labor de difusión de nuestro arte y contribuyendo a su reconocimiento. Así, nombramos la participación dentro del ciclo Europa Joven en la Catedral de Notre Dame de París, en la Catedral de San Bavón en Gante (Bélgica), la gira por Italia cantando en los mejores marcos musicales y artísticos tales como la Basílica de Santa María La Mayor de Roma, la Basílica de Santa María del Fiore (Duomo) de Florencia y la Basílica de San Marcos (Duomo) de Venecia y la gira de conciertos que la Agrupación ha realizado recientemente en Portugal, destacando el concierto en el Monasterio de los Jerónimos de Lisboa. El Concierto para el 50 Aniversario de Manos Unidas y el Concierto para Unicef, muestran la colaboración de la agrupación con distintas con asociaciones, con las que siempre se tiene una especial sensibilidad. La Agrupación "Cantoría de Jaén" ha tenido el honor de participar en la Semana Inaugural del Nuevo Teatro "Infanta Leonor" de Jaén, en enero de 2008, interpretando la extraordinaria obra de Rossini, *Stabat Mater*. Cantoría realiza el apadrinamiento de una nueva formación musical, la Escolanía de la S. I. Catedral de Jaén, en la solemnidad del Corpus de 2008.

SÁBADO 12

20.00 H.

cazorla

Teatro de la Merced

CINCO SIGLOS

Miguel Hidalgo, director

“Cuerdas mueve de plata”:
Góngora entre los músicos de su tiempo

PRIMERA PARTE

Anónimo (siglo XVII): *Folías*

Bartolomé de Selma y Salaverde
(ca. 1580-ca. 1638)
Gallarda y Corrente, danzas

Luis de Briceño (ca. 1580-?)
Dança llamada La Española y Gran Chacona, danzas

Andrea Falconiero (1585-1656)
Gallarda, La Monarca y Brando dicho el Melo, danzas

Luis de Góngora (1561-1627), atribuidas
Gallarda, Pasacalle y Jácara (MS 4118 de la Biblioteca Nacional, Madrid)

SEGUNDA PARTE

Emilio de Cavaleri (ca. 1550-1602)
Gran Duque de Florencia y Vuelta, glosas

Anónimo (siglo XVII)
Mari Zápalos, glosas

Santiago de Murcia (1673-1739)
Zarambeques y Fandango, danzas

Pablo Minguet e Yrol (1736-1801)
Seguidilla, danza

Santiago de Murcia
La Jota, danza

C O M P O N E N T E S

Antonio Torralba, flautas
Gabriel Arellano, violín barroco
José Ignacio Fernández, bandurria barroca
Daniel Sáez, violonchelo barroco
Antonio Sáez, percusión
Miguel Hidalgo, guitarra barroca y dirección

CONMEMORACIÓN DEL 450 ANIVERSARIO
DEL NACIMIENTO DE LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE (1561)

Góngora

Cuerdas mueve de plata

Antonio Torralba

Los tiempos que median entre las vidas de Velázquez y Goya acogieron el tercer gran momento de la música hispana para instrumentos. El primero, lleno de laúdes, rabeles y axabebas, correspondió a la Baja Edad Media y está marcado por la compleja realidad mudéjar. El segundo, el pleno Renacimiento de los violones, las vihuelas y los órganos, supone la particular visión autóctona del arte europeo de la glosa. Y este tercero, rebosante de seguidillas, zarabandas, jotas, españoletas y fandangos, viene a culminar los dos anteriores, teniendo como especiales protagonistas a la guitarra barroca de cinco órdenes y a su pequeña compañera, la bandurria. Ambas suponen la cristalización de emblemáticos instrumentos que anduvieron entre las manos de los músicos españoles desde muy antiguo. Desde ese primer momento a que aludíamos, suenan en las miniaturas del rey Alfonso X y entre los juglares del *Libro de Buen Amor*; y, luego, en los mesones y plazuelas de la novela picaresca, en los versos de los cancioneros, en las comedias de Lope de Vega y en el arte sutil de Luis de Góngora, él mismo tañedor.

En efecto, y aunque esto último no es muy conocido, Góngora fue músico. Y no ya sólo porque amara las palabras: su timbre, el ritmo grave o alegre con que se ordenan en los versos, los juegos con que imitan los sonidos del mundo... Buscaba también la compañía de los instrumentos músicos, a cuyo arrimo engañaba las horas de los días perezosos, con cuyo ejercicio modulaba la melancolía. Don Luis de Góngora y Argote, el príncipe de los poetas españoles, tocaba la bandurria y la guitarra (llegó a ir a juicio al negarse a devolver una que le habían prestado) y frecuentaba a comediantes y tañedores por ser —son sus palabras— “tan aficionado a la música”.

En el manuscrito 4118 de la Biblioteca Nacional de España, uno de los considerados buenos de entre los que transmiten las obras del poeta, hay varias piezas de bandurria que los especialistas consideran salidas de la inspiración musical de Góngora, o, al menos, habituales del repertorio que llenó sus soledades. Las hemos incluido en nuestro recital, dos de ellas en versión de cámara (“música de sala” se decía a la sazón), y las hemos rodeado, en la primera sección, de otras de autores coetáneos (Bartolomé de Selma, Luis de Briceño y Andrea Falconiero) y anónimas. La segunda parte abunda en la larga vida que aquellas danzas y tañidos forjados en el primer Barroco español tuvieron en el mundo del teatro y de las escuelas de baile; en los ambientes populares y cortesanos. Junto a las ventanas que los lienzos de Sánchez Cotán, Velázquez o Zurbarán abren sobre nuestros Siglos de Oro hay un suave son de instrumentos músicos que los inunda, que da tibieza a los cuerpos que salen de la oscuridad, sentido a sus gestos, sabor a los manjares de los bodegones, aromas al vino o las flores... Pudieran ser algunos de los que suenan esta noche.

Para los INTÉRPRETES, véase el concierto de Cinco Siglos del 8 de diciembre en Alcalá la Real.

SÁBADO 12

20.00 H.

alcaudete

Iglesia Parroquial de Santa María

ESCOLANÍA DE LA S. I. CATEDRAL DE JAÉN

Juan Alberto Buitrago, pianista
Cristina García de la Torre, directora

“Chorus Angelorum te suscipiat”:
polifonía religiosa para voces blancas

A
M
A
R
G
O
P
R

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Coral *Jesus bleibet meine freude* (2vv)

Franz Joseph Haydn (1732-1809)
Canon *Domine Deus* (3vv)

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)
Hymne a la Nuit (2vv)

César Franck (1822-1890)
Motete *Panis Angelicus* (2vv)

Gabriel Fauré (1845-1924)
Himno *Tantum ergo*, op. 65, nº 2 (3vv)

Motete *Ave verum*, op. 65, nº 1 (2vv)
In Paradisum, del Réquiem, op. 48 (2vv)

Andrew Lloyd Webber (1948)
Motete *Pie Jesu* (2vv)

Cristina García de la Torre
Agnus Dei (2vv)

John Rutter (1945)
Motete *Ave Maria* (2vv)
Canción *The Lord bless you* (2vv)
Sanctus and Benedictus (3vv)

E S C O L A N O S

María Bonilla, Irene Escudero, Carmen Fernández, Laura Fernández,
Marta Fernández, Teresa García, María Garrido, Natalia González,
Violeta González, Nicolás Guzmán, Noelia Hidalgo, Cristina Hidalgo,
Inés Hontoria, María Lázaro, Irene Leonés, Anselmo López,
David López, Margarita Magaña, Pablo Martínez, Juan Manuel Martínez,
Antonio Medina, Juan José Morales, Isabel Oliver, Iván Pérez, Carmen Zapata
Cristina García de la Torre, directora
Juan Alberto Buitrago García, pianista

EN COLABORACIÓN CON EL OBISPADO Y
EL EXCMO. CABILDO S. I. CATEDRAL DE JAÉN



T E X T O S

Jesus, bleibet meine Freude

Jesus bleibet meine Freude
meines her zens 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 lassích Jesum nicht
ausdem her zen und Gesicht.

*Jesús es mi alegría,
el consuelo, la dulzura de mi corazón.
Jesús me defiende de todo mal.
Él es la fuerza de mi vida,
la alegría y el sol de mis ojos,
el tesoro y las delicias de mi alma,
por eso no aparto a Jesús de mi corazón
y de mi vida.*

Domine Deus

Domine Deus salutis meae, in die clamavi,
et nocte coram te: intret oratio mea
in conspectu tuo, Domine.

Hymne a la Nuit

Oh nuit vient apporter à la terre
Le calme enchantement de ton mystère
L'ombre qui l'escorte est si douce
Si doux est le concert de tes voix
chantant l'espérance
Si grand est ton pouvoir transformant
tout en rêve heureux.

Oh nuit, oh laisses encore à la terre
Le calme enchantement de ton mystère
L'ombre qui l'escorte est si douce
Est-il une beauté aussi belle que le rêve
Est-il de vérité plus douce que l'espérance.

*Oh noche, ven a traer a la Tierra
El tranquilo encanto de tu misterio.
La sombra que te acompaña es tan suave
Tan dulce es el concierto de tus voces
cantando a la esperanza*

*Tan grande es tu poder que lo transforma
todo en un sueño feliz.*

*Oh noche, ven a traer a la Tierra
El tranquilo encanto de tu misterio.
La sombra que te acompaña es tan suave
¿Existe una belleza tan bella como el sueño?
¿Existe una verdad más dulce que la esperanza?*

Panis angelicus

Panis angelicus
fit panis hominum;
Dat panis coelicus
figuris terminum:
O res mirabilis!
manducat Dominum
Pauper, servus, et humilis.

Tantum ergo

Tantum ergo Sacramentum
Veneremur cernui
Et antiquum documentum
Novo cedat ritui
Praestet fides supplementum
Sensum defectui.

Genitori, Genitoque
Laus et jubilatio
Salus, honor, virtus quoque
Sit et benedictio
Procedenti ab utroque
Compar sit laudatio. Amen.

*Honremos, pues, echados por tierra,
tan divino Sacramento;
y queden desechados,
pues vino el cumplimiento,
los ritos del Antiguo Testamento.
Y si el sentido queda pasmado de tanta y
nueva cosa.*

*Lo que él no puede, pueda, ose lo que él no osa,
la fe determinada y animosa.
Gloria al Omnipotente,*

y al gran Engendrador y al Engendrado
y al inefablemente de entrambos inspirado,
igual alabanza, igual honor sea dado. Amén.

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.

Salve, verdadero cuerpo,
nacido de María Virgen,
que fue inmolado en la cruz
por los hombres,
cuyo lado perforado manó sangre y agua,
déjanos degustarte
en el trance de la muerte.

In Paradisum

In Paradisum deducant te Angeli;
in tuo adventu suscipiant te Martyres,
et perducant te in civitatem sanctam
Jerusalem.
Chorus Angelorum te suscipiat,
et cum Lazaro quondam paupere,
aeternam habeas requiem.

Al paraíso te lleven los ángeles:
A tu llegada te reciban los mártires,
Y te introduzcan en la ciudad santa de
Jerusalén.
El coro de ángeles te reciba,
Y junto con Lázaro, pobre en esta vida,
Tengas el descanso eterno.

Pie Jesu

Pie Jesu,
Qui tollis peccata mundi
Dona eis requiem,
Agnus Dei,
Qui tollis peccata mundi
Dona eis requiem
Sempiternam Requiem

Señor piadoso, Jesús,
que quitas el pecado del mundo
concédeles el descanso eterno.
Cordero de Dios,
que quitas el pecado del mundo,
Concédeles el descanso eterno.
Siempre eterno descanso.

Agnus Dei

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

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.

The Lord bless you and keep you

The Lord bless you and keep you
The Lord make His face to shine upon you
And be gracious unto you
The Lord bless you and keep you
The Lord lift His countenance upon you,
And give you peace. Amen.

El Señor te bendiga y te guarde;
El Señor haga resplandecer su rostro sobre ti
Y tenga misericordia para ti
El Señor te bendiga y te guarde;
El Señor alce su rostro hacia ti,
Y te conceda la paz. Amén.

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.

I N T É R P R E T E S

Para el CURRÍCULUM de la Directora y el Pianista, véase el concierto del 11 de noviembre.

Escolanía de la S. I. Catedral de Jaén. Es una agrupación de voces blancas creada por el Cabildo de la Catedral, acogiendo la sugerencia realizada por el Rvdm. Obispo de Jaén D. Ramón del Hoyo López, e ideada por el deán de la catedral D. Francisco Juan Martínez Rojas. Fue fundada en febrero de 2008 por su actual directora artística Cristina García de la Torre a petición del cabildo catedralicio. La formación de la agrupación tiene como fines solemnizar las principales celebraciones litúrgicas de la catedral, difundir y el fomentar la música sacra, así como la música coral y ofrecer una formación músico-vocal y religiosa de alto nivel a los escolanos. Está formada por niños y niñas estudiantes de música de edades comprendidas entre los 8 y 15 años, sumando un total de 30 con grandes cualidades musicales y vocales. La agrupación está dividida en tres cuerdas y, debido al carácter de la agrupación, está en continua renovación cada curso. Hace su presentación pública oficial el 24 de mayo de 2008 en el acto de imposición de medallas y entrega de túnicas por el Rvdm. Obispo de Jaén. El 25 de mayo de ese mismo año actúa por primera vez participando en la Solemnidad de Corpus Christi en la S. I. Catedral de Jaén. La Escolanía tiene el privilegio de ser apadrinada por la prestigiosa Agrupación Cantoría de Jaén, cuya colaboración no ha faltado cuando las obras a interpretar lo han requerido. En la octava del Corpus Cristi, de ese mismo año, canta en la S. I. Catedral de Baeza, siendo éste el primer acto realizado fuera de nuestra ciudad. Su actividad se centra en la participación en el servicio litúrgico de las solemnidades más importantes de la catedral, así como en la realización de conciertos en nuestra ciudad y fuera de ella. Su repertorio abarca obras de los grandes maestros del contrapunto, la fuga y la polifonía, desde la música antigua hasta la contemporánea; abarca desde obras del repertorio polifónico de música antigua y sacra hasta grandes obras sinfónico-corales, de compositores españoles como Victoria y Guerrero y compositores internacionales como Bach, Mozart, Fauré o Rutter, entre otros. La Escolanía tiene la satisfacción de inaugurar el XIII y el XIV Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. Recientemente la Escolanía ha vivido una de sus mejores experiencias vitales y musicales: cantar en San Pedro del Vaticano, durante la misa oficiada por D. Francisco Juan Martínez Rojas, y en las Iglesias más importantes de Roma. La Escolanía tuvo el privilegio de cantar para su Santidad en Papa Benedicto XVI y recibir su bendición durante la Audiencia Papal el 6 de julio de 2010, siendo un recuerdo inolvidable para los escolanos y sus familiares.

DOMINGO 13

13.00 H.

huelma

Iglesia Parroquial de la Concepción

CORO TOMÁS LUIS DE VICTORIA
ENSEMBLE INSTRUMENTAL LA DANSERYE
Pablo García Miranda y Fernando Pérez Valera, directores

Victoria 400. Tomás Luis de Victoria In Memoriam

Tomás Luis de Victoria (1548-1611)

Motete *Ne timeas Maria* (4vv), instrumental

Motete *Gaude Maria Virgo* (5vv) - Motete *Vere languores* (4vv)

Motete *Vadam et circuibo civitatem* (6vv)

Motete *Dum complerentur* (6vv)

Motete *Gaudent in caelis* (4vv), instrumental

Motete *Vidi speciosam* (6vv) - Motete *Tu es Petrus* (6vv)

Motete *Alma Redemptoris Mater* (8vv)

Motete *Sancta Maria succurre miseris* (4vv), instrumental

Motete *Ave Maria* (8vv)

C O M P O N E N T E S

ENSEMBLE INSTRUMENTAL LA DANSERYE

Fernando Pérez Valera, corneta, sacabuche, flauta dulce

Juan Alberto Pérez Valera, corneta, chirimías, bajoncillos, flauta dulce

Manuel Quesada Benítez, sacabuche

Eduardo Pérez Valera, chirimías, bajón, flauta dulce - Fernando Pérez Valera, director

CORO TOMÁS LUIS DE VICTORIA

Estefanía Alcántara Espadafor, María José Arques Márquez,

M^a Carmen Megías Espigares, Lucía Rojas Rodríguez, sopranos

Mercedes García Molina, Raquel Pérez Líndez, Maribel Rueda Molina, contraltos

Alejandro Borrego Pérez, Eduardo A. Salas Romo, tenores

José María Borrego Pérez, Alfonso Dumont Manzano,

Pablo García Miranda, Gonzalo Roldán Herencia, bajos - Pablo García Miranda, director

CONMEMORACIÓN DEL IV ANIVERSARIO
DEL FALLECIMIENTO DE TOMÁS LUIS DE VICTORIA (1611)



EN COLABORACIÓN CON
EL OBISPADO DE JAÉN



T E X T O S

Gaude, Maria

Gaude, Maria Virgo:
cunctas haereses
sola interemisti
in universo mundo.
Alleluia, alleluia.

*Alégrate, Virgen María,
sólo tú has destruido
todas las herejías
del mundo entero.
Aleluya, aleluya.*

Vere languores

Vere languores nostros ipse tulit,
et dolores nostros ipse portavit.
Cuius livore sanati sumus.
Dulce lignum, dulces clavos,
dulcia ferens pondera,
quae sola fuiste digna sustinere
Regem caelorum et Dominum.

*Ciertamente Él cargó con nuestras debilidades
y con nuestros sufrimientos.
Por sus heridas hemos sido sanados.
Dulce madero, dulces clavos
y dulce peso que has llevado,
tú has conseguido sostener al
Rey de los Cielos, nuestro Señor.*

Vadam et circuibo

Vadam et circuibo civitatem
per vicos et plateas,
quaeram quem diligit anima mea:
quaesivi illum et non inveni.
Adjuro vos filiae Jerusalem,
si inveneritis dilectum meum,
ut annuntietis ei,
quia amore langueo.
Qualis est dilectus tuus,
quia sic adjurasti nos?
Dilectus meus candidus est rubicundus,
electus ex milibus:
Talis est dilectus meus,

et est amicus meus,
filiae Jerusalem.
Quo abiit dilectus tuus,
o pulcherrima mulierum?
Quo declinavit et quaeremus eum tecum?
Ascendit in palmam,
et apprehendit fructus ejus.

*Me levantaré y rodearé la ciudad,
pasaré por calles y plazas,
buscaré al que ama mi alma.
Lo busqué y no lo hallé.
Yo os conjuro, oh doncellas de Jerusalén,
si hallárais a mi amado,
que le hagáis saber
que de amor estoy enferma.
¿Qué es tu amado más que otro amado,
que así nos conjuras?
Mi amado es alto y rubio.
Señalado entre diez mil.
Tal es mi amado,
tal es mi amigo.
¡Oh doncellas de Jerusalén!
¿Dónde se ha ido tu amado,
la más hermosa de las mujeres?
Lo buscaremos contigo.
Subiré a la palma,
tomaré sus ramos.*

Vidi, speciosam

Vidi, speciosam
sicut columbam, ascendentem
desuper rivos aquarum,
cuius inaestimabilis odor erat
nimis in vestimentis eius,
Et sicut dies verni
Circumdabant eam
flores rosarum
et illia convallium.
Quae est ista,
quae ascendit per desertum
sicut virgula fumi
ex aromatibus
myrrhae et thuris?

Et sicut dies verni
Circumdabant eam
flores rosarum
et lilia convallium.

*La he visto, hermosa
como una paloma, subiendo
los arroyos de agua.
La fragancia de sus vestidos
era inconmensurable.
Y como los días de primavera,
la rodeaban
las flores de los rosales
y los lirios de los valles.
¿Quién es ésta,
que sube por el desierto
cual columna de humo
que exhala olor
de mirra y de incienso?
Y como los días de primavera,
la rodeaban
las flores de los rosales
y los lirios de los valles.*

Alma Redemptoris Mater

Alma Redemptoris Mater
quae pervia caeli porta manes
et stella maris,
succurre cadenti surgere qui curat populo.

Tu quae genuisti
natura mirante,
tuum sanctum Genitorem,
Virgo prius ac posterius,
Gabrielis ab ore
sumens illud Ave,
peccatorum miserere.

*Madre nutricia del Redentor
que eres la puerta accesible del cielo
y la estrella del mar,
socorre al pueblo que cae e intenta levantarse.
Tú que engendraste
con admiración de la naturaleza
a tu santo Creador,
siendo virgen antes y después,
cuando de la boca de Gabriel
escuchaste aquel "Ave",
apiádate de los pecadores.*

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.

I N T É R P R E T E S

Ensemble Instrumental La Danserye. Se fundó en 1998 en Calasparra (Murcia), con el objetivo de dar a conocer y divulgar la música instrumental y los instrumentos de viento que se usaron desde la Edad Media hasta el primer barroco. Como conjunto instrumental, realizan una gira por México en 2005, con motivo de los actos de inauguración de la Exposición Temporal "España Medieval: el legado de Occidente". Asimismo, han participado en diversos festivales, como el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, 53 Festival Internacional de Música y Danza de Granada, V Festival de Música Antigua "TianaAntica" de Tiana (Barcelona), Festival Internacional "Murcia, Tres Culturas", Festival "Laguardia y sus épocas" en Álava, Jornadas de Jóvenes Intérpretes en Zamora, Feria "CONSPIREMUS" en Boltaña (Huesca), Festival de Música Antigua "Torrejón y Velasco" de Albacete, Jornadas sobre "Arundo Donax" en La Puebla de Híjar (Teruel), Circuito Andaluz de Música, Festival de Música Antigua de Calasparra (Murcia), Festival de Música Antigua "Sancti Johannis" de San Juan (Alicante), Ciclo de Música Antigua de la Universidad de Alicante, Festival "Par sons et

par mots” en París, I Ciclo de Música Antigua de Manzanares el Real (Madrid), Ciclo ECOS 0809, Festival MUSICAAÉREA de Madrid, XI Festival de Música Antigua de Cáceres, Festival de Música Antigua de Olivares, Encuentros Musicales de la Universidad de Jaén, Festival de Música Antigua de Roquetas de Mar, etc. Además, ofrecen diversas actuaciones de ambientación renacentista, actuando en el Festival de Música Antigua de Málaga y en los pasacalles que organiza la Comunidad de Madrid, además de en frecuentes congresos, conmemoraciones y aniversarios. El Ensemble La Danserye también cuenta con una faceta didáctica, ofreciendo conciertos en familia y para niños en diversos escenarios españoles (Sevilla, Nerja, Motril, Úbeda y Baeza, Cartagena, Olivares, etc.) y cursos de iniciación a los instrumentos de viento del Renacimiento (Sarriá, Lugo, Cáceres). Recientemente, han actuado en la 60 edición del Festival Internacional de Música y Danza de Granada-FEX con un programa dedicado a los ministriles en Granada en la época de Victoria, con un gran éxito. Actualmente colaboran con el Departamento de Música Antigua del Royal Conservatoire de La Haya (Holanda) en el ámbito de la interpretación históricamente informada, ciudad donde han actuado llevando a cabo programas de polifonía española. Han realizado grabaciones para Radio Nacional de España-Radio Clásica y han grabado seis discos compactos con diversos grupos de Madrid, Granada y Valencia, sobre música renacentista y del primer barroco.

Coro Tomás Luis de Victoria. El Coro de Cámara Tomás Luis de Victoria de Granada fue fundado en 1997, con el objeto de recuperar, interpretar y difundir la música del Renacimiento y primer Barroco con una dedicación preferente a la música española. Sus miembros poseen una amplia experiencia en Música Antigua, pues han realizado cursos de especialización con directores de fama internacional, entre los que destacan: Michael Noone, Harry Christophers, Peter Philips, David van Asch, Jordi Casas, Helmut Rilling, Martin Schmidt, Vasco Negreiros, Gabriel Garrido, etc. 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. La formación ha participado en la conmemoración de los centenarios de Felipe II, de Francisco Guerrero, Isabel la Católica o Tomás Luis de Victoria. Ha actuado, asimismo, en diversos festivales y encuentros como el Festival Internacional de Música y Danza “Ciudad de Úbeda”, el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza en distintas ediciones, el Festival Crescendo de Jaén, los Encuentros Corales en distintas ciudades andaluzas o el Festival de Música y Danza Monumentales de Baeza, entre otros. Ha ofrecido conciertos invitado por numerosas instituciones como la Associazione Internazionale Amici della Musica Sacra y el Pontificio Instituto di Musica Sacra, ambos de Roma, Juventudes Musicales, la Cátedra “Manuel de Falla” de la Universidad de Granada, la Universidad de Jaén, la Asociación de Amigos de la Orquesta Ciudad de Granada, el Ayuntamiento de Granada, el Arzobispado de la misma localidad, el Obispado de Guadix, o el Centro “Damián Bayón” de Santa Fe. Ha colaborado con algunos grupos instrumentales como La Danserye. Entre los eventos de los últimos años destaca la participación en 2008 en el IV Festival de Música Sacra que tuvo lugar en Roma y en la Ciudad del Vaticano, la participación en 2009 en la Sección A de la 48ª edición del prestigioso concurso internacional *Seghizzi* (perteneciente al Grand Prix Europeo), en Gorizia (Italia), y en 2011 la conmemoración del IV centenario de Tomás Luis de Victoria con sendos conciertos en la Catedral de San Esteban de Viena y en el Festival de Música Sacra en St. Peterskirche (Viena).

DOMINGO 13

13.00 H.

sabiote

Iglesia Parroquial de San Pedro

ORFEÓN SANTO REINO CAJASUR

Inmaculada Jiménez Rodríguez, directora

Música litúrgica jiennense en el contexto europeo

Anónimo gregoriano

Himno *Veni Creator* (monódico)

Manuel Osete (1715-1775)

Motete *Haec dies* (4vv)

Jacob Arcadelt (1504/1505-1568)

Motete *Ave Maria* (4vv)

Ramón Garay (1761-1823)

"Kyrie" de la *Misa en Sol Mayor* (4vv)

Francisco Guerrero (1528-1599)

Villanesca espiritual *O celestial medicina* (4vv)

Eduardo Ocón (1833-1901)

Motete *O salutaris* (4vv)

Jean van Berche (siglo XVI)

Motete *O Jesu Christe* (4vv)

Anton Bruckner (1824-1896)

Motete *Locus iste* (4vv)

Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca. 1525-94)

Motete *Adoramus te* (4vv)

Juan Alfonso García (1935-)

Motete *Señor, me cansa la vida* (4vv)

Tomás Luis de Victoria (1548-1611)

Motete *Popule meus* (4vv)

Oswald Jaeggi (1913-1993)

Motete *Salve mater* (4vv)

Juan Manuel de la Puente (1692-1753)

Motete *Jesu dulcis memoria* (4vv)

Javier Bustos (1949)

Motete *Ave Maria* (4vv)

C O M P O N E N T E S

A. Aragón, A. Belén Cabrera, C. Díaz, C. Domínguez, L. Galiano, D. García, E. García, J. García, P. Herrera, M^a D. Jiménez, J. Martínez, M^a D. Martínez, A. Molina, M^a L. Pérez, M^a C. Reyes, M^a C. Rodríguez, sopranos
I. Berlanga, P. Bustos, L. Dávila, M. Gallardo, M^a C. Gant, P. García, J. Moreno, A. Navas, A. Peña, R. Rivas, S. Ruiz, C. Rodríguez, M^a A. Tarancón, M^a L. Torres, altos
F. Avilés, C. Encinas, A. Galiano, G. Galiano, J. Maza, I. Quesada, M. Rodríguez, J. Ruiz, A. Soler, tenores
A. Clavero, F. Galisteo, Á. Lombardo, A. Moral, L. Navas, L. Piqueras, D. Ruiz, bajos
Inmaculada Jiménez Rodríguez, directora

CONMEMORACIÓN DEL 300 ANIVERSARIO DE LA LLEGADA
DE JUAN MANUEL DE LA PUENTE A JAÉN (1711)
Y DEL 250 ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO
DE RAMÓN GARAY (1761)

Juan Manuel de la Puente

Ramón Garay

Ramón Garay



EN COLABORACIÓN CON EL
OBISPADO DE JAÉN



Música religiosa jiennense

Pedro Jiménez Cavallé

Dentro del género de la música religiosa, uno de los grandes géneros de este arte a lo largo de toda su historia es la llamada música litúrgica que no siempre coincide con el mencionado género al no estar siempre adaptado éste a los objetivos de dicha música que son los propios de su adecuación al culto propio de la Iglesia; en efecto, existe una gran producción de música religiosa que no cabe dentro del culto, bien por su duración, bien porque no existen los actos culturales apropiados, aunque en su momento sí los hubiera, como es el caso de gran parte de la música extralitúrgica que hoy día queda fuera de contexto, ya que dichos actos no tienen lugar en la actualidad.

La música litúrgica, como gran parte de la producción religiosa, se ha generado en los centros religiosos, siendo las catedrales unas de las grandes instituciones protagonistas en este género de música, al que se han sumado también otros centros más modestos. Si la música española se ha distinguido en alguno de los géneros musicales lo ha realizado principalmente en éste dada la inmensa obra que ha aportado a él en menoscabo de otros, como la música instrumental y teatral. De aquí que las instituciones catedralicias con su maestro de capilla al frente, como productor de este tipo de música, y las capillas musicales, intérpretes de las obras del género, hayan tenido un especial reconocimiento en este sentido.

Pero procedamos con orden. La música religiosa ha sido una realidad desde que el Cristianismo alcanzó su carta de libertad en el siglo IV. San Agustín ya distinguía entre “música eclesiástica” y el “canto eclesiástico”, apto éste para cumplir la función litúrgica. El objetivo de la música religiosa no es el que sea de naturaleza artística, aunque en muchas ocasiones también se logre esta cualidad. Si en el Antiguo y Nuevo Testamento oraban a Dios acompañados de música (arpa, citara), tanto los católicos como los protestantes compusieron música para el culto en forma de motetes, misas, himnos, corales... La música religiosa al mismo tiempo que eleva el espíritu acercándote a Dios, ya que llega a donde las palabras no pueden hacerlo, se ha utilizado como una especie de reclamo para los fieles.

Este tipo de música ha estado condicionado tanto por la historia de la Iglesia como por la historia de la música; si la primera ha determinado en cada momento cuáles son los géneros propios al servicio del culto, o sea, los que forman la música sacra (canto gregoriano, polifonía sacra, música moderna sacra, etc.) y aquellos, que por tener un carácter profano o teatral debía rechazar; la segunda lo ha hecho ofreciéndole los recursos y el lenguaje propios de cada etapa. Por eso, la música religiosa forma parte de la propia historia de la música y de la misma manera que ésta ha ido evolucionando, también lo han hecho las composiciones sacras pasando de un estilo monódico, a una voz, propio —aunque no exclusivo— de la música medieval, a otro polifónico, y desde una interpretación “a capella”, voces sin acompañamiento instrumental, a otra donde intervienen también los instrumentos. Para poder interpretar las obras que cada vez adquirían mayor complejidad, las iglesias, sobre todo las más importantes —catedrales, colegiatas y algunas parroquias—, disponían de una capilla de música compuesta, tanto de voces como de instrumentos, siendo todo este conjunto dirigido por el llamado maestro de capilla. Éstas llegaron a convertir-

se a fines del siglo XVIII en verdaderas orquestas que no sólo intervenían acompañando las voces, sino que también lo hacían independientemente, interpretando piezas de música instrumental dentro de los propios actos litúrgicos en forma de sonatas, oberturas, conciertos, sinfonías. En este sentido, hay que reconocer la labor que ha ejercido la Iglesia enriqueciendo nuestro patrimonio musical con obras que están a la misma altura de las manifestaciones artísticas que en los templos se conservan.

El concierto programado contiene obras desde la Edad Media a la música del siglo XX, desde el anónimo y monódico canto gregoriano hasta la moderna polifonía. En él vamos a ver desfilar formas musicales como el himno, la misa, el coral, el motete, el villancico, en manos de compositores como es el caso de los músicos españoles Francisco Guerrero, Tomás Luis de Victoria, Manuel Osete, Eduardo Ocón, Juan Alfonso García, Javier Bustos, o los europeos Jacob Arcadelt, J. van Berchem, Palestrina, Mozart, Bruckner y Jaeggi. Unas composiciones están dedicadas al Santísimo (*Veni Creator, O celestial medicina, Adoramus te, O Jesu Christe, Locus iste, Señor me cansa la vida, O salutaris*), otras a la Virgen (*Ave vera, Ave Maria, Salve mater*) y otras a la liturgia de la misa o alguna festividad especial (*Popule meus, Jesu dulcis memoria, Kyrie eleison, Haec dies*); dentro de ellas, unas están dedicadas a la liturgia, otras no lo hacen de forma estricta, por lo que se califican de extralitúrgicas. Dentro del contexto español la Catedral de Jaén no fue una excepción a este hecho de producción religiosa y de servidumbre a la liturgia, por lo que también podemos observar algunos compositores que fueron maestros de capilla de la misma y que escribieron dentro del género, como son Francisco Guerrero, maestro de 1546 a 1549, en la época del Renacimiento, y dos de los que en este 2011 se conmemoran sendos aniversarios: Juan Manuel de la Puente (maestro entre 1711 y 1753) en el Barroco y Ramón Garay (maestro de 1787 a 1823) en el Clasicismo, cuyas composiciones musicales fueron interpretadas por la capilla musical de cada época, que estaba formada tanto de voces (cantores), como de instrumentistas (ministriles).

T E X T O S

Veni Creator

Veni Creator Spiritus,
mentes tuorum visita
imple superna gratia
quae tu creasti pectora.
qui diceris paraclitus,
Altissimus donum Dei,
fons vivus ignis, caritas,
et spiritalis unctio.
Hostem repellas longius,
pacemque dones protinus:
ductere sic te praevio,
vitemus omne noxium.
per te sciamus da Patrem,
noscamus atque Filium,
teque utriusque Spiritum
credamus omni tempore. Amen.

*Ven, Espíritu Creador,
visita las mentes de los tuyos*

*llena de gracia celestial
los corazones que Tú creaste.
Tú, llamado el consolador,
don del Dios Altísimo,
fuente viva, fuego,
caridad y espiritual unción.
Al enemigo ahuyéntalo bien lejos,
danos la paz cuanto antes;
yendo Tú delante como guía
sortearemos todos los peligros.
Que por Ti conozcamos al Padre,
conozcamos igualmente al Hijo
y en Ti Espíritu de ambos
creamos en todo tiempo. Amén.*

Ave Maria

Ave Maria,
gratia plena,
dominus tecum,
benedicta tu in mulieribus,

et benedictus fructus ventris tui, Jesus.
Sancta Maria Mater Dei,
ora pro nobis peccatoribus,
nunc et in hora mortis nostrae. Amen.

¡O celestial medicina!

¡O celestial medicina!

¡O sancto y dulce manjar, sangre benigna!
Acertado errar, dichoso enfermar,
que tuvo tal medio para sanar:
¿Quién pensó que, muerto Adán,
tal segundo Adán nasciese,
y, lo qu'él adoleciese, sanase con este pan?
2. ¡O carne y sangre divina!
¡O sancto...

O Jesu Christe

O Jesu Christe, miserere mei,
quum dolore langueo.
Domine, tu spes mea
clamavi ad te.
Miserere mei.

*Oh, Jesucristo, ten piedad de mí.
Aun cuando desfallezco de dolor,
Señor, tú eres mi esperanza.
Yo te he invocado.
Ten piedad de mí.*

Adoramus te

Adoramus te, Christe,
et benedicimus tibi,
quia per sanctam crucem tuam
redemisti mundum.

Popule meus

Popule meus, quid feci tibi?
Aut in quo contristavi te?
¡Responde mihi!
Agius o Theos. Sanctus Deus.
Agius Ischyros. Sanctus Fortis.
Agius Athanatos eleison hymas.
Sanctus et immortalis, miserere nobis.

*Pueblo mío, ¿qué te he hecho?
¿En qué te he entristecido?
¡Respóndeme!
Santo Dios (bis)
Santo fuerte (bis)*

Santo e inmortal, ten piedad de nosotros (bis).

Jesu dulcis memoria

Nil canitur suavius
Nil auditur iucundius
Nil cogitatur dulcius
Quam Jesus Dei Filius.

*Ni la lengua es capaz de decir
ni la letra de expresar.
Sólo el experto puede creer
lo que es amar a Jesús.*

Haec dies

Haec dies
quam fecit Dominus:
exultemus et laetemur in ea!

*Este es el día
que hizo el Señor.
¡Regocijémonos en él!*

Ave verum corpus

Ave verum corpus, natum
de Maria Virgine,
vere passum, immolatum
in cruce pro homine,
cujus latus perforatum
unda fluxit et sanguine;
esto nobis praegustatum
In mortis exanime.

*Salve, Cuerpo verdadero, nacido
de la Virgen María,
verdaderamente atormentado,
sacrificado en la cruz por la humanidad,
en cuyo costado perforado
fluyó agua y sangre;
esto es un anticipo
de la prueba que será para nosotros la muerte.*

Kyrie, eleison

kyrie, eleison
Christe, eleison
Kyrie, eleison.

O Salutaris Hostia

O Salutaris Hostia
quae caeli pandis ostium:

Bella premunt hostilia,
da robur, fer auxilium.

*Oh salvadora Ofrenda [Hostia]
que del cielo abres la puerta,
enemigos hostiles nos asedian,
danos fuerza, préstanos auxilio.*

Locus iste

Locus iste a Deo factus est,
inaestimabile sacramentum,
irreprehensibilis est.

Señor me cansa la vida

Señor, me cansa la vida,
tengo la garganta ronca
de gritar sobre los mares,

la voz de la mar me asorda.

Señor, me cansa la vida
y el universo me ahoga.
Señor, me dejaste solo,
solo, con el mar a solas.
O tú y yo jugando estamos al escondite,
Señor, o la voz con que te llamo
es tu voz. Por todas partes te busco (bis)
sin encontrarte jamás,
y en todas partes te encuentro (bis)
sólo por irte a buscar (bis).

Salve Mater

Salve Mater misericordiæ,
Mater Dei et Mater veniæ,
Mater spei et Mater gratiæ,
Mater plena Sanctæ Letitiæ, O Maria!

I N T É R P R E T E S

Orfeón Santo Reino. Fundado en el año 1953, con el patrocinio de la Agrupación de Cofradías, y siendo requerido para actuar en la TV francesa, lo constituían 60 voces mixtas bajo la dirección de su fundador, José Sapena Matarredona. Se reestructura en el año 1976 patrocinado por la Obra Social de la Caja de Ahorros de Córdoba, haciendo su presentación oficial en 1977. Destaca su colaboración con las instituciones civiles (Diputación, Ayuntamiento, Universidad) y religiosas (Obispado, Parroquias). De entre sus innumerables actuaciones, señalamos la efectuada ante SS. MM. los Reyes de España, por la que fueron felicitados. Participa en encuentros corales de carácter internacional y nacional y es el creador y organizador de los Encuentros Corales "Ciudad de Jaén". Al mismo tiempo ha grabado tres CDs: *Desde nuestra música medieval*, *A Nuestra Señora de la Capilla* y *La Navidad en el Mundo*. Ha realizado varias giras de conciertos por Centroeuropa, destacando sus actuaciones en Viena y otras ciudades austríacas. Invitado para participar en los actos conmemorativos del V Centenario del nacimiento de Carlos V, viajó hasta Gante (Bélgica), actuando, además, en las catedrales de Brujas, Notre Dame de París y San Miguel de Bruselas. En Italia ha actuado en las catedrales de Milán, San Marcos de Venecia y Siena y en la Basílica de San Pedro del Vaticano en Roma. Asimismo, ha participado en el Xacobeo 2004, viajando por tierras portuguesas y extremeñas con actuaciones en iglesias y monasterios. Ha actuado en numerosas catedrales españolas (Oviedo, León, Burgos, Salamanca), incluida la Basílica de San Lorenzo de El Escorial y la Catedral de la Almudena de Madrid; y en todas las de Andalucía, como consecuencia de un proyecto aprobado por la Delegación de Cultura. En el año 2009 fue galardonado con la Medalla al Mérito por la Real Academia de Bellas Artes de Granada. Aunque su repertorio es principalmente "a capella", desde la clásica hasta la moderna polifonía, ha actuado también acompañado con orquesta en obras como el *Gloria* de Vivaldi. En la formación de su repertorio existe una especial preocupación por el patrimonio musical de Jaén y provincia, tanto en obras de música histórica como de origen popular. Actualmente está dirigido por Inmaculada Jiménez Rodríguez.

DOMINGO 13

19.00 H.

canena

Salón de Baile del Castillo

MORE HISPANO

Vicente Parrilla, director

Glosas & improvisaciones

Nuevas glosas e improvisaciones sobre madrigales
y canciones célebres del Renacimiento

Bartolomeo Tromboncino (ca. 1470-desp. 1534)

*Frottola Non val aqua al mio gran foco**

*Frottola Per dolor me bagno il viso**

Philippe Verdelot (ca. 1480-ca. 1530)

*Madrigal Madonna per voi ardo**

Josquin Desprez (ca. 1450-1521)

*Chanson Mille regretz**

John Dowland (1563-1626)

*Lachrimae Antiquae**

Anónimo (pub. 1576)

*Chanson Une jeune fillette**

Improvisaciones del siglo XXI "sobre cosas compuestas"

Romanesca (Italia-España, siglo XVI)

Gallarda Napolitana (Italia, siglo XVI)

Conde Claros (España, siglo XVI)

(*) Glosas: Vicente Parrilla

C O M P O N E N T E S

Vicente Parrilla, flautas de pico

Enrique Solín, laúd

CONCIERTO EN COLABORACIÓN DE
LUIS Y ROSA MARÍA VAÑÓ



Glosas & improvisaciones

Vicente Parrilla

Glosas & improvisaciones es un programa que replantea y cuestiona el papel del intérprete actual de música antigua (habitualmente limitado a reproducir exclusivamente música escrita) para llevar al límite el aspecto creativo que no sólo le pertenece, sino que no debe eludir. Creatividad que, en nuestro caso, se reflejará en la interpretación de un programa creado íntegramente con material propio e inédito: tomando como materia prima algunas de las formas más estrechamente relacionadas con el arte de la glosa en el Renacimiento, presentaremos nuevas glosas sobre canciones, *frottole* y madrigales e improvisaciones rigurosas, en las que todos los aspectos relacionados con la interpretación de una obra (estructura, líneas melódicas, fraseos y agógicas) se presentarán desprovistos de cualquier planificación previa. Al mismo tiempo, dos de las tres 'maneras de tañer' que describe y enumera Diego Ortiz en el segundo libro de su *Trattado de Glosas* (Roma, 1553) han servido para vertebrar el programa en un intento de reflejarlas y llevarlas a la práctica. En esta ocasión, dejamos únicamente la 'manera de tañer' basada en canto llano para centrarnos en las otras dos, *fantasía* y *sobre cosas compuestas*. Para ejemplificar esta última, presentamos como materia prima, a la que añadiremos nuestras propias glosas, una amplia selección de obras polifónicas renacentistas, basada en *frottole* y en canciones y madrigales bien conocidos, que ocupan los dos primeros bloques del programa. La descripción de Ortiz de la *fantasía* es ciertamente más ambigua ("la fantasía no la puedo yo mostrar porque cada uno la tañe de su manera"), pero está sin duda ligada a la improvisación. Para representarla hemos escogido tres tenores (formas armónicas relativamente simples y breves y especialmente idóneas para la improvisación) que gozaron de gran fama en España e Italia durante el Renacimiento: *Romanesca* (o *Guárdame las vacas*), *Gallarda Napolitana* y *Conde Claros*, y que ocupan el tercer y último bloque del programa.

Uno de los objetivos del programa es, pues, mostrar que el aspecto creativo, al menos en los repertorios del Renacimiento y Barroco, no es sólo una posibilidad o una licencia, sino casi siempre un deber inexcusable del intérprete profesional, algo que se espera de él, que lo diferencia y lo dota de una clara y marcada individualidad que hace únicas sus interpretaciones, a la vez que le permite desarrollar un lenguaje propio, personal e intransferible: justo lo que encontramos en cada uno de los numerosos tratados de ornamentación de los siglos XVI y XVII y una de las cosas que más se echan de menos en las interpretaciones actuales de estos repertorios.

I N T É R P R E T E S

Vicente Parrilla, flautas de pico y dirección. Director de More Hispano, Vicente Parrilla es en la actualidad uno de los músicos más activos en la recuperación del arte de la improvisación con instrumentos históricos. Recibe su formación en los conservatorios Superior de Sevilla (G. Peñalver), Real de La Haya (J. van Wingerden), Ámsterdam (W. van Hauwe,

donde obtiene el Título de Profesor Superior de Flauta de Pico) y ESMUC de Barcelona (P. Memelsdorff). Inicia su carrera concertística a temprana edad, realizando su debut discográfico —con tan sólo 20 años— con un CD dedicado a Bartolomé de Selma y Salaverde que ha obtenido los elogios de la crítica especializada. Colabora con grupos tan heterogéneos como Accademia del Piacere, The Royal Wind Music Consort, Artefactum, Orphenica Lyra, Capella de Ministrers, El Paraíso Perdido, Orquesta Barroca de Sevilla (con la que ha actuado como solista) y Orquesta Sinfónica de Madrid, actuando en diversos festivales y salas de concierto de España y del extranjero, y realizando grabaciones discográficas para los sellos Carpe Diem, Alqhai & Alqhai, Lindoro y CDM. Ha impartido clases de flauta de pico como profesor invitado en cursos organizados por los conservatorios de Zaragoza y Cuenca y en la XIII, XIV y XV Muestra de Música Antigua Castillo de Aracena (Huelva). Desde 2004 ocupa la cátedra de Flauta de Pico del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, donde además imparte Ornamentación e Improvisación para Instrumentos Históricos. En los últimos años se ha concentrado con More Hispano en recuperar el arte de la improvisación en el repertorio renacentista y del primer barroco, un proyecto único que supone un intento insólito en el panorama actual de la música antigua y que, unido a una técnica frecuentemente alabada por la crítica, ha recibido siempre una calurosa acogida por parte del público. En 2010 publica *Yr a oydo* (“Mientras que para la mayoría de los grupos con instrumentos históricos la improvisación significa añadir ornamentos cautelosamente, Parrilla y compañía lo hacen por todo lo alto”, según *The New York Times*); desde junio de 2011 está disponible su nuevo disco, *Glosas* (“Combinan la fantasía y el virtuosismo de las más inverosímiles disminuciones con la pura belleza hedonística de las mezclas tímbricas y el buen sentido de las progresiones y los contrastes”, *Diario de Sevilla*).

Enrique Solinís Azpiazu, laúd. Considerado según la crítica uno de los mayores virtuosos de su generación, Enrique Solinís nace en Bilbao. Realiza los estudios superiores de guitarra y de música antigua en el Conservatorio “Juan Crisóstomo Arriaga” de Bilbao y en la Escola Superior de Música de Catalunya, respectivamente. Obtiene el Postgrado de Concertista *Cum Laude* de las manos del insigne maestro José Tomás. Premiado en varios concursos internacionales de guitarra, desarrolla su carrera como solista de guitarra clásica, siendo requerido tanto en festivales como en concursos en calidad de jurado o profesor; para posteriormente compaginarla con una intensa actividad dentro de la música antigua, en su faceta tanto de solista así como de continuista, en importantes formaciones como Hespèrion XXI, Le Concert des Nations y la Capella Reial de Catalunya dirigidos por Jordi Savall, Concerto Vocale y Akademie für Alte Musik dirigido por René Jacobs, Le Concert D’Astrée dirigido por Emmanuelle Haim, etc. Participa habitualmente en los festivales internacionales y salas más importantes de Europa y América, formando parte de prestigiosos grupos de cámara y orquestas como The Rare Fruits of Council dirigido por Manfredo Kraemer, Ensemble Elyma de Gabriel Garrido, Forma Antiqva dirigido por Aarón Zapico, Laberyntos Ingeniosos dirigido por Xavier Díaz-Latorre, Pulsata3. Fundador y director del grupo Euskal Barrokensemble, en el transcurso de estos años, sus recitales han sido grabados por diferentes medios de difusión, así como ha realizado grabaciones para diferentes sellos como KLE, Ausrecords, La Má de Guido, Arsis, Zig zag Territoires y AliaVox.

MIÉRCOLES 30 Y JUEVES 1

11.30 H.

úbeda y baeza

Auditorio del Hospital de Santiago
Auditorio de San Francisco

MÚSICA PRIMA
FRANCISCO OROZCO, director
LOLA BOTELLO, narradora

Del Amazonas al Guadalquivir:
Músicas sagradas mestizas, europeas y afroamericanas

I. ANTECEDENTES

América Indígena

Anónimo de Guahibo, Amazonas
(Colombia)

Canto de amor *Jalekuma* (baile Sikuaní
«jente» con canto en Guahibo)

América Mestiza

Anónimo (México)

De Nepa Tepatzin (aparición de la
Virgen al indio Juan Diego)

Anónimo (México)

Alabado de la pasión (aparición de la
Virgen a los indígenas)

II. INFLUENCIAS EUROPEAS EN LA MÚSICA
DE AMÉRICA

Anónimo tradicional

Canción *Ay linda amiga*

Juan García de Céspedes

(Puebla, México, siglo XVII)

Guaracha Convidando está la noche

III. EL CÓDICE TRUJILLO Y SU TIEMPO

Anónimo (siglo XVIII)

Tonada *El Congo* (para bailar cantando)

Contradanza (baile de danzantes con
espada en mano)

C O M P O N E N T E S

José Manuel Vaquero, organetto y zanfoña
Johanna Rose, viola

Vicente Parrilla, flautas de pico

Álvaro Garrido, percusiones

Lola Botello, actriz-presentadora

Francisco Orozco, canto, guitarra renacentista,
vihuelas de péñola y mano, laúdes y dirección

Coordinación con Colegios y Universidad: M^a Virginia Sánchez López

Del Amazonas al Guadalquivir

Música Prima

Orígenes del mundo según los indios del Amazonas

En el comienzo del mundo no había luz y únicamente Nápiruli, el dios creador, podía ver a través de la oscuridad. Primero creó a Dzuuli, su hermano menor. Luego vino la creación del hombre y de la mujer, seguida por la creación del mundo, de la luz, de la tierra, del agua, de las plantas y de los animales. Nápiruli creó semillas para cada planta: una de yuca, una de piña, una de caña de azúcar y una de plátano. Entonces enseñó a las mujeres cómo sembrar, cosechar y tejer el catumare, cesta mágica utilizada para recolectar y transportar los alimentos.

Del Amazonas al Guadalquivir: Músicas sagradas mestizas, europeas y afroamericanas introduce al espectador (ya sea escolar o adulto) en un fascinante recorrido a través de lugares, sonidos y personajes que conforman un interesantísimo retablo de conocimientos y, seguro, descubrimientos. Durante aproximadamente 50 minutos se nos muestran los diálogos del indio Juan Diego con la Virgen de Guadalupe, los cantos rituales de los pueblos indígenas de Iberoamérica, cantos en quechua, en lengua otomí o náhuatl y los contagiosos ritmos de las guarachas y las guajiras.

Así, el concierto comienza en el Amazonas precolombino, donde los indios guahibos entonan sus músicas y danzas rituales y conviven con sus creencias y mitologías. Seguiremos en el México del Barroco, donde las divinidades aztecas se transforman en imágenes cristianas bajo la influencia de los religiosos que llegan en los viajes de Colón. Posteriormente, viajaremos a Sevilla, donde el puerto sirve de salida y entrada de barcos que van y vienen de América, el Nuevo Mundo, y que traen y llevan la música de aquí para allá y de allá para acá. Todo se mezcla y la música americana, igual que la patata, el chocolate y el tabaco, empieza a llenar de nuevos sabores el Viejo Mundo y viceversa. Para finalizar, nos acercaremos al virreinato del Perú a finales del siglo XVIII, en el que a través de la música recogida en el Códice de Trujillo conoceremos algo más las costumbres de indios, mestizos y mulatos, cuando ya han pasado más de cinco siglos desde que llegaron los primeros navegantes desde Europa a América.

Del Amazonas al Guadalquivir pretende acercar a los niños (y no tan niños) al mundo de la música antigua latinoamericana, sus instrumentos, danzas y particularidades, e invitamos con este programa de música de dos mundos y su tercer elemento resultante, el mestizaje, a un viaje por la dimensión de una música y poesía multiétnica, multilingüe y multicultural, en el que se conciencie al espectador del cuidado del medio ambiente, de cómo la llegada de otros a un nuevo país transforma las costumbres de ambas partes, de la importancia de aceptar al que es diferente por su lugar de procedencia y de cómo la mezcla de dos culturas diferentes siempre es una suma y nunca una resta.

T E X T O S

Jalekuma

Jalekuma Jalekuma
Alé Alé, Jalekuma Jalekuma
Alé Alé, Jalekuma jalekuma.
Agena caeto
Nu caena Hum, Nu caena Hum
Tataju Panabo
Bocaena, Bocaena
Pamerra via Tataju
Nu caena Hum, Nu caena Hum
Tataju Panabo
Canoename, Canoename
Tataju na Mutu
Tzi qui Naena, tzi qui Naena
Tataju Panabo
Canoename, Cañonéame.

¡Bailemos el Jalekuma!

¡Bailemos el Jalekuma!

*Para que los espíritus de la selva
te lleven al mundo de abajo
nuestro llanto de amor
porque te has ausentado.
Seguiré tus huellas por el sendero.
Seguiré tus huellas por lo profundo de la selva.
Y cuando ya no te pueda encontrar
porque te has ido
t que de ti sólo quede la ausencia,
me consolaré bailando
porque me quedan tus huellas.*

De nepa Tepatzin

De nepa Tepatzin de nepe Tepeyac
Inin Tonatzin a haya tepanti
Ce macehualci inin Juan Diego
Inin Tonantzi a haya tepanti.

*Allá en el cerrito de Tepeyac,
está la Virgen.
Se le apareció a un indiecito
llamado Juan Diego.*

Alabado de la Pasión

Tegui shadi nague chito?

- Tegui sagui Nana e.
Pfunga nara n'dani shito?
- Te maudania Nana e.
Ichca yadan'tzura Manue Salvado Shado cua?
- Ishta angaa Nana e.
Ganzaran'danis'tiñia nague Chito?
- Te mandani a Nana e.
Tegui shadi nague Pedro?
- Tegui sogui Nana e.
Ichca yadan'tzura Manue Salvado shado cua?
- Shado asha da qui.

¿Cómo estás chiyo?

- ¿Qué pasa señora?

Dispénsame una pregunta, Chito.

- ¿Qué pregunta es?

¿No ha visto al Salvador pasar por aquí?

Sí, sí ha pasado.

¿A qué hora?

- Como al cantar del gallo.

¿Con quién andaba?

- Como con dos mil judíos.

Esta Virgen se le apareció.

Ay linda amiga

Ay linda amiga que no vuelvo a verte,
cuerpo garrido que me lleva la muerte.
No hay amor sin pena,
pena sin dolor;
ni dolor tan agudo como el del amor.
Lévate mi madre al salir el sol,
fui por los campos verdes
al salir el sol.

Convidando está la noche

Juguete

1. Convidando está la noche
aquí de músicas varias
al recién nacido infante
canten tiernas alabanzas.

2. Alegres cuando festivas
unas hermosas zagalas
en Navidad entonaron

juguetes por la guaracha.

Guaracha

¡Ay, que me abraso, ay!
Divino dueño, ¡ay!
En la hermosura, ¡ay!
De tus ojuelos, ¡ay!
¡Ay! Cómo llueven, ¡ay!
Ciento luceros, ¡ay!
Rayos de gloria, ¡ay!
Rayos de fuego, ¡ay!
¡Ay! Que la gloria, ¡ay!
Del portaliño, ¡ay!
Ya viste rayos, ¡ay!
Si arroja hielos, ¡ay!
¡Ay! Que su madre, ¡ay!
Como en su espero, ¡ay!
Mira en su luna, ¡ay!
Sus crecimientos, ¡ay!
En la guaracha, ¡ay!
Lo festinemos, ¡ay!
Mientras el niño, ¡ay!
Se rinde al sueño, ¡ay!

Toquen y bailen, ¡ay!
Porque tenemos, ¡ay!
Fuego en la nieve, ¡ay!
Nieve en el fuego, ¡ay!
Pero el chicote, ¡ay!
A un mismo tiempo, ¡ay!
Llora y se ríe, ¡ay!
Que dos extremos, ¡ay!
Paz a los hombres, ¡ay!
Dan de los cielos, ¡ay!
A Dios las gracias, ¡ay!
Porque callemos, ¡ay!

Tonada el Congo

A la mar me llevan sin tener razón,
dejando a mi madre de mi corazón.
Ay que dice el congo,
lo manda el congo.
Cu su cu van ve
están cu su cu va.
Ya está, no hay novedad.
Qu'el palo de la "geringa"
derecho va a su lugar.

I N T É R P R E T E S

Francisco Orozco, laúdes, canto y dirección. Francisco Orozco es un músico polifacético que plantea un acercamiento a la música antigua desde un punto de vista absolutamente contextualizador, particular e imaginativo. Cantante y tañedor de instrumentos de cuerda pulsada, sus propuestas siempre se alejan de lo establecido y de lo previsible. Orozco nace en Cali (Colombia) y desde hace más de treinta años reside en París. Esta dualidad le ha permitido acercarse al fenómeno de la música antigua con un conocimiento y una perspectiva muy especial. Estudioso de las culturas antiguas, tanto europeas como iberoamericanas, en sus conciertos, la elección de repertorios, los desarrollos y las formas interpretativas buscan, sobre todo, contar historias que contextualicen al máximo las músicas y los periodos, acontecimientos y personajes para los cuales se plantea cada concierto. Tras sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música y la Escuela de Arte Dramático de Bogotá, se traslada a su actual ciudad de residencia, París, donde estudia en la Escuela Superior de Música, en el Departamento de Musicología de la Universidad de la Sorbona y simultáneamente en el Conservatorio Experimental de Pantin. Toma inspiración de los laudistas cantores italianos del Renacimiento (*cantore al liuto*). Asume durante varios años la enseñanza de la técnica vocal y pedagogía de la voz en la Escuela de Arte Dramático del Teatro Nacional de Chaillot de París. También compone música para cine y teatro. Como solista o miembro de diferentes formaciones de renombre internacional (Alegría, Suonare et Cantare, Amadis, Allegorie, Artefuctum, Música Prima, Tempus), recorre buena parte del mundo (África, Europa, Oriente Próximo y América). Francisco Orozco no cesa de divulgar la música medieval y renacentista, así como el barroco latinoamericano. Un repertorio a menudo ignorado e, incluso, olvidado.

Lola Botello, actriz-presentadora. Lola Botello es una actriz con una amplia experiencia y un extenso registro interpretativo, que le permite abarcar diferentes estilos actorales. Profesora de Arte Dramático, es capaz de representar a los clásicos, interpretar papeles humorísticos o, como en el caso de *Del Amazonas al Guadalquivir*, meterse en la piel de personajes imaginarios (la Naturaleza), místicos (la Virgen de Guadalupe) o populares (una campesina azteca). Sus dotes comunicativas la convierten en una opción ideal a la hora del planteamiento didáctico de este concierto.

José Manuel Vaquero, organetto y zanfoña. Nace en Sevilla. A los ocho años de edad ingresa en el Conservatorio Superior de Música de la ciudad, obteniendo en los últimos años las mejores calificaciones. Estudia piano de la mano de José Manuel de Diego y realiza varios cursos de dirección coral con Luis Izquierdo y Luis Elizalde. En el campo de la música antigua toma clases de flauta barroca con Aldo Abreu, de zanfoña con Pascal Lefevre y de organetto con Guillermo Pérez. En 1987 funda el Octeto Vocal Polimnia y en 1996 es cofundador del grupo Artefactum, especializado en el repertorio de la Edad Media, grupo con el que ha realizado conciertos y giras por toda España. Ha participado en numerosos festivales de repertorio antiguo y colabora frecuentemente con grupos dedicados al repertorio de la música antigua, entre otros Armoniosi Concerti. Ha realizado numerosas grabaciones para los sellos Lindoro, Pasarela y Harmonía Mundi, como *De la taberna a la corte*, *Tempus est iocundum*, *En el scriptorium* (premio CD-Compact 2008) y *Salto, brinco y reverencias* con el grupo Artefactum y *Zarambeques* con Armoniosi Concerti.

Vicente Parrilla. Véase el concierto del 13 de noviembre en Canena.

Johanna Rose, viola da gamba. Nace en Tubinga (Alemania) en 1981. Se inicia muy joven en el estudio del violonchelo. En 2001 inicia los estudios de viola da gamba en la Schola Cantorum de Basilea con Paolo Pandolfo. Prosigue sus estudios en Italia con Vittorio Ghielmi, Rodney Prada y Lorenzo Ghielmi. Como solista toca con Virgilio Sieni. Colabora activamente con grupos como La Venexiana, Orquesta Barroca de Sevilla, Accademia del Piacere, Música Prima, etc., en importantes eventos por toda Europa y Japón, y también graba música contemporánea con el Quartetto di Lugano (G. Bernasconi). Ha grabado también para la RAI (Italia), NDR (Alemania) y la RTSI (Suiza).

Álvaro Garrido, percusión. Nace en Sevilla. Músico autodidacta. Coleccionista de instrumentos y empedernido buscador de sonidos. Su repertorio abarca desde la música antigua, folk y étnica, hasta las músicas experimentales. Es dentro del repertorio de música antigua donde centra básicamente su trabajo en los últimos años. Especialista en percusiones de mano, ha recibido clases en The Berkley School of Music (Boston, EE.UU.), asistiendo a cursos de perfeccionamiento con maestros como Glen Velez, John Bergamo, Pedro Estevan, Rowan Store y Keshab Kanti Chowdhury. Ha ofrecido conciertos en Alemania, Austria, República Checa, EE.UU., Francia, Grecia, Italia, Japón, Rusia y Portugal. Grabaciones para TVE, TV2, TV3, Canal Sur y RNE. Integrante, entre otros, de los grupos Artefactum, Orphénica Lyra, Accademia del Piacere, More Hispano, Estampie, Compañía Terpsícore... Músico habitual en las grabaciones del violagambista Paolo Pandolfo y de la cantante israelí Yasmin Levi.

Música Prima. La versatilidad, estilística e instrumental, de los integrantes de Música Prima, todos músicos de primer nivel, les permite presentar programas en los que poder rememorar desde la época de Carlos V y las músicas que acompañaron a Cristóbal Colón, hasta los sones y danzas precolombinas, las canciones goliárdicas de la Europa medieval o los cantos de la cultura sefardita. Todo desde el especialísimo y particular enfoque que Francisco Orozco y el resto de los músicos saben imprimir a cada repertorio que ponen en escena.

DEL 15 AL 26 NOVIEMBRE *CURSO DE MUSICOLOGÍA*

jaén

Universidad de Jaén

Edif. B4, aula 20

**“TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN EL COMPOSITOR
JUAN MANUEL DE LA PUENTE (1692-1753)”**

El debate estético entre lo antiguo y lo nuevo o, dicho en otras palabras, entre tradición y modernidad, está presente en la historia de la música desde que existen fuentes escritas. El curso plantea un acercamiento a esta cuestión a través del estudio y divulgación musicológica integral de la música policoral de Juan Manuel de la Puente (1692-1753), maestro de capilla de la Catedral de Jaén. A su magistral manejo de las formas y las técnicas musicales típicas del Barroco hispano (poli-coralismo, forma tradicional de estribillo-coplas, recursos retóricos) se le une la presencia –temprana en el contexto ibérico– de características modernas de ascendencia italiana (como la alternancia de recitados y arias en sus cantatas o la introducción de violines), fusionando tradición y vanguardia con maestría y originalidad. Asimismo, y utilizando la figura y la producción policoral de De la Puente como pretexto, se quiere aportar una visión diferente sobre los procesos de recuperación del patrimonio musical, que no sólo pasan por la realización de un trabajo archivístico y de transcripción musical a cargo del musicólogo, ni por la interpretación de la música a cargo de ensambles especializados, ni siquiera por su grabación discográfica. Los tradicionales (y necesarios) canales de difusión han de complementarse con la exploración de nuevos formatos como el documental musicológico audiovisual y otros medios de comunicación masivos como Internet o las redes sociales, lo que requiere de la conformación de equipos de trabajo interdisciplinarios. Aprovechando la celebración del tercer aniversario de la llegada de De la Puente a la Catedral de Jaén (1711), el curso servirá como complemento del XV Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, cuya programación incluye un concierto monográfico dedicado a este compositor; dicho concierto es fruto del esfuerzo compartido entre la Universidad de Sevilla, los Festivales de Música Antigua de Úbeda y Baeza y de Música Española de Cádiz, la Consejería de Cultura y la Consejería de Economía, Innovación y Ciencia de la Junta de Andalucía a través del Proyecto Atalaya, gestionado por las diez universidades públicas andaluzas con la colaboración de la Orquesta Barroca de Sevilla. Se prestará particular atención a los siguientes temas:

- Contexto institucional: la capilla de música de la Catedral de Jaén durante el siglo XVIII
- Juan Manuel de la Puente a través de los documentos
- De la Puente compositor: aspectos tradicionales y vanguardistas en sus villancicos y cantatas policales
- De la Puente poeta: análisis literario del villancico dieciochesco

- La escritura vocal de Juan Manuel de la Puente
- El Proyecto Atalaya sobre la Recuperación de Patrimonio Musical Andaluz
- La divulgación de la música policoral de Juan Manuel de la Puente desde una perspectiva integral: un proyecto de musicología creativa
- Del dibujo tradicional a las técnicas digitales: la ilustración documentada de un proyecto musicológico
- La música antigua, ¿una industria turístico-cultural?

OBJETIVOS

- Introducir al alumno en la teoría de la tradición vs. la teoría de la modernidad y sus repercusiones al estudiar la historia de la música.
- Aproximarse al contexto, la vida y la actividad musical de un maestro de capilla en el siglo XVIII a través de Juan Manuel de la Puente.
- Estudiar los elementos tradicionales y vanguardistas en la producción poético-musical de Juan Manuel de la Puente.
- Introducir al alumno en la metodología de la crítica musical.
- Conocer los principales problemas documentales e interpretativos de la música barroca.
- Introducir al alumno en la metodología y fases de recuperación del patrimonio musical desde una perspectiva interdisciplinar e integral, desde la concepción y gestión de un proyecto, el trabajo filológico-archivístico, la transcripción, estudio, interpretación y grabación audiovisual del repertorio, el diseño gráfico del proyecto y la consideración de la música antigua como atractivo turístico-cultural, dinamizador de economías locales.

PROFESORADO

- Rocío de Frutos, Coro "Juan Manuel de la Puente" / Universidad de Sevilla
- José Antonio Gutiérrez Álvarez, Universidad Complutense de Madrid, codirector
- Pedro Jiménez Cavallé, Universidad de Jaén
- Javier Marín López, Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza / Universidad de Jaén, codirector
- José Julio Martín Romero, Universidad de Jaén
- Francisco Juan Martínez Rojas, Pontificia Università Gregoriana de Roma / Archivo Histórico Diocesano de Jaén
- Enrico Onofri, Conservatorio "Vincenzo Bellini" de Palermo
- Jesús Pérez Rivera, Dibujante, ilustrador y experto en restauración pictórica, Ceuta
- Andrea Pezzini, Gerente de la Empresa "ArtificiS" de Úbeda
- Ventura Rico, Orquesta Barroca de Sevilla / Conservatorio Superior de Música de Sevilla

DIRECCIÓN

- José Antonio Gutiérrez Álvarez, Universidad Complutense de Madrid
- Javier Marín López, Universidad de Jaén

EN COLABORACIÓN CON EL DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL PLÁSTICA Y CORPORAL DE LA UNIVERSIDAD DE JAÉN, EL PROYECTO ATALAYA Y EL EXCMO. CABILDO CATEDRAL DE JAÉN



30 NOVIEMBRE

CONFERENCIA

jaén

Universidad de Jaén
Salón de Grados, Edif. A3, 17.30 H.

**“DE LA CONSIDERACIÓN DEL CONCIERTO DIDÁCTICO:
¿UN CONCIERTO DE VERDAD?, ¿UNA CLASE MÁS?, ¿UN ESPECTÁCULO?”**

Conferenciante: Francisco Orozco

Tras veinte años de trabajo como concertista solista o miembro de agrupaciones que van desde el dúo a conjuntos de cámara, la mayor inquietud de Francisco Orozco respecto a la difusión de la música antigua a través de una actividad pedagógico-musical, ha radicado en el hecho de hacer considerar los llamados conciertos “didácticos” como espectáculos de pleno derecho y la misma importancia que los llamados conciertos “para el gran público”. El tópico se formula frente a la consideración con la que nos encontramos a menudo por parte de los organizadores tanto del jardín infantil, colegio, instituto o universidad, así como de los propios músicos, quienes son propensos a considerar los conciertos didácticos como una expresión menor, que no necesitaría del rigor y la seriedad de los conciertos para todos los públicos. Actualmente, superadas las lagunas en terrenos como el de la paleografía u organología musicales, y gracias al minucioso y exhaustivo trabajo de musicólogos, constructores de instrumentos e intérpretes, se ha reunido el conocimiento y nivel necesarios para recrear la música de diferentes épocas con su colorido y gracia formales, dando “nacimiento” o “renacimiento” a interpretaciones musicales de alto contenido lúdico que al ser llevadas a las aulas como un «espectáculo» de pleno derecho, logran por sus propios medios su cometido pedagógico, allí donde la clase de música a menudo no lo logra por los suyos. Hoy parece evidente que el concierto didáctico es el complemento indispensable a la labor de los maestros de música. Francisco Orozco expondrá las dificultades de abordar un repertorio de música antigua en conciertos escolares.

COORDINA Y PRESENTA: M^a Virginia Sánchez López

DEL 1 AL 3 DICIEMBRE CURSO DE INTERPRETACIÓN

baeza

Universidad Internacional de Andalucía
Sede “Antonio Machado”

“*THE SPIRIT OF GAMBO*. POSIBILIDADES TÉCNICAS E
INTERPRETATIVAS DE LA VIOLA DA GAMBA”

Esta actividad formativa está destinada no sólo a violagambistas iniciados o profesionales, sino a todo aquel interesado en acercarse al instrumento, preferiblemente violonchelistas o contrabajistas que sientan la curiosidad de adentrarse en el mundo de la viola da gamba. Se trata de una actividad abierta que, basándose en la práctica de este instrumento, sirva para acercar al público en general las particularidades del mismo. El desarrollo del curso se basará en clases individuales y personalizadas para cada alumno, en las que se tratarán los temas idóneos para su avance en lo técnico y en lo artístico. Estas clases individuales adaptadas al nivel de cada participante servirán para ilustrar al resto de estudiantes sobre el apasionante mundo de la interpretación de la viola de gamba. Como complemento al curso, el profesor Fahmi Alqhai ofrecerá un concierto en el marco del XV Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza.

OBJETIVOS

- Formar al alumno en la técnica general básica, arco y mano derecha. Diferencias y coincidencias con el arco clásico o moderno de la familia del violín.
- Reconocer las particularidades técnicas básicas y diferenciales del repertorio existente para la viola da gamba.
- Usar de forma correcta y acertada la ornamentación en los repertorios más clásicos de la viola da gamba (francés, inglés e italiano).
- Iniciiar al alumno a la improvisación sobre modelos sencillos de tenores y *bassi ostinati*.
- Acercarse al estilo y espíritu del contexto histórico e interpretativo de este instrumento.

REPERTORIO

- Antoine Forqueray: *Pieces de viole avec la Basse Continue* (1747), suites I, III y V.
- Marin Marais: cualquier pieza de los cinco libros de *Pièces pour viole* (1686-1725).
- Charles Dollé: *Pièces de viole* (1737).
- Johann Sebastian Bach: *Sonatas para viola da gamba y clave obligado*, arias de las pasiones.
- Carl Philip Emmanuel Bach: *Sonatas en Do Mayor y Re Mayor* con bajo continuo.
- Cualquier disminución italiana o *ground* inglés.

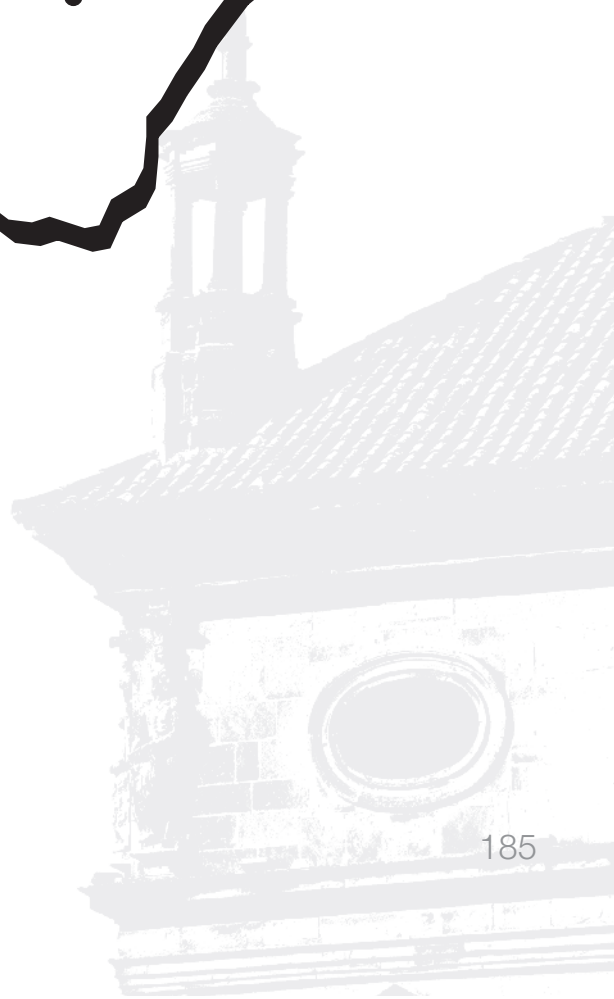
PROFESORADO

Fahmi Alqhai, concertista internacional de viola da gamba y director de Accademia del Piacere

DIRECCIÓN

Esteban Ocaña, Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada

MAPA DE POBLACIONES



C R O N O G R A M A

jueves 10/11 - CORO DE LA UNIVERSIDAD DE JAÉN

Un viaje por la música coral

LA GUARDIA, Iglesia Antiguo Convento de Dominicos, 19.30h.

viernes 11/11 - AGRUPACIÓN CANTORÍA DE JAÉN

Serenidad renacentista, grandiosidad barroca

VILLACARRILLO, Iglesia Parroquial de la Asunción, 20.00h.

sábado 12/11 - CINCO SIGLOS

'Cuerdas mueve de plata'. Góngora entre los músicos de su tiempo

CAZORLA, Teatro de la Merced, 20.00h.

sábado 12/11 - ESCOLANÍA S. I. CATEDRAL DE JAÉN

'Chorus Angelorum te suscipiat'. Polifonía religiosa para voces blancas

ALCAUDETE, Iglesia Parroquial de Santa María, 20.00h.

domingo 13/11 - CORO TOMÁS LUIS DE VICTORIA y

ENSEMBLE INSTRUMENTAL LA DANSERYE

Victoria 400. Tomás Luis de Victoria In Memoriam

HUELMA, Iglesia Parroquial de la Concepción, 13.00h.

domingo 13/11 - ORFEÓN SANTO REINO

Música litúrgica jiennense en el contexto europeo

SABIOTE, Iglesia Parroquial de San Pedro, 13.00h.

domingo 13/11 - MORE HISPANO

Glosas & improvisaciones

CANENA, Salón de Baile del Castillo, 19.00h.

martes a sábado 15-26/11 - CURSO DE MUSICOLOGÍA

Tradición y modernidad en el compositor Juan Manuel de la Puente (1692-1753)

Clases de R. de Frutos, José A. Gutiérrez, P. Jiménez Cavallé, J. Marín López, José J. Martín

Romero, Francisco J. Martínez Rojas, E. Onofri, J. Pérez Rivera, A. Pezzini y V. Rico

JAÉN, Universidad de Jaén, Edif. B4, aula 20, 9.30h.

viernes 25/11 - IVÁN MARTÍN, piano

Soler y Scarlatti en piano de cola

ÚBEDA, Hospital de Santiago, 20.30h.

sábado 26/11 - ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA,

CORO "JUAN MANUEL DE LA PUENTE" Y SOLISTAS

Espacio, sonido y afectos en la Catedral de Jaén:

la música policoral de J. M. de la Puente (1692-1753)

JAÉN, S. I. Catedral de Jaén, 20.00h.

domingo 27/11 - LABERYNTOS INGENIOSOS

Sones de palacio y danças de rasgueado

BAEZA, Paraninfo de la Antigua Universidad, 13.00h.

domingo 27/11 - TRIORGANUM

Música de batalla para dos trompetas y órgano

BAÑOS DE LA ENCINA, Parroquia de San Mateo, 19.30h.

miércoles 30/11-jueves 1/12 - MÚSICA PRIMA

Conciertos didácticos: Del Amazonas al Guadalquivir

ÚBEDA, Hospital de Santiago, 11.30h.

BAEZA, Auditorio de San Francisco, 11.30h.

miércoles 30/11 - FRANCISCO OROZCO

Conferencia "De la consideración del concierto didáctico:

¿un concierto de verdad?, ¿una clase más?, ¿un espectáculo?

JAÉN, Universidad de Jaén, Salón de Grados, Edif. A3, 17.30h.

jueves a sábado 1-3/12 - CURSO DE INTERPRETACIÓN

Posibilidades técnicas e interpretativas de la viola da gamba

Clases de Fahmi Alqhai

BAEZA, Universidad Internacional de Andalucía, 9.00h.

sábado 3/12 - FAHMI ALQHAI, viola da gamba

Improvising through the Spirit of Gambo

BAEZA, Paraninfo de la Antigua Universidad, 13.30h.

sábado 3/12 - CAPELLA DE MINISTRERS y

CORO DE LA GENERALITAT VALENCIANA

T. L. de Victoria: Canticum Nativitatis Domini

ÚBEDA, Hospital de Santiago, 20.30h.

domingo 4/12 - GRUPO DE MÚSICA ANTIGUA

1212: las Navas de Tolosa y Alfonso VIII de Castilla

SANTA ELENA, Museo de la Batalla Navas de Tolosa, 12.00h.

domingo 4/12 - ENSEMBLE LA CHIMERA

Del madrigal al tango: Buenos Aires Madrigal

BAEZA, Auditorio de San Francisco, 20.30h.

domingo 4/12 - ENSEMBLE ORGANUM

Del canto llano a las primeras polifonías (I):

Limoges, Moissac, Santiago de Compostela

BAEZA, Iglesia de la Santa Cruz, 23.59h.

lunes 5/12 - LORENZO GHIELMI, órgano
Afectos, efectos y stravaganzas en la música organística europea del siglo XVII
BAEZA, Iglesia de San Andrés, 13.00h.

lunes 5/12 - ENSEMBLE PLUS ULTRA
T. L. de Victoria: Magnificat Proclama mi alma (1581)
ÚBEDA, Sacra Capilla de El Salvador, 20.30h.

lunes 5/12 - ENSEMBLE MUDÉJAR
Romances de los judíos del Magreb
ÚBEDA, Sinagoga del Agua, 23.59h.

martes 6/12 - ENSEMBLE MUDÉJAR
Al son de cristianas, musulmanas y judías en los reinos de España
ALCAUDETE, Sala Capitular del Castillo, 12.00h.

miércoles 7/12 - ORQUESTA DE CÓRDOBA
El Clasicismo musical en Jaén: las sinfonías de Ramón Garay (1761-1823)
ÚBEDA, Auditorio del Hospital de Santiago, 20.30h.

jueves 8/12 - CINCO SIGLOS
Tríptico medieval. Artes instrumentales en la España de las Tres Culturas
ALCALÁ LA REAL, Iglesia Abacial de La Mota, 12.00h

viernes 9/12 - CANTO CORONATO
Mediterraneum: vanguardias musicales de Chipre a Aragón, 1420
ÚBEDA, Auditorio del Hospital de Santiago, 20.30h.

sábado 10/12 - ANDRÉS CEA, órgano y
MARK CHAMBERS, contratenor
Paradisi gloria
ÚBEDA, Iglesia de Santa María, 13.00h.

sábado 10/12 - AL AYRE ESPAÑOL
'Esa dulzura amable': cantatas al Santísimo de José de Nebra (1702-1768)
BAEZA, Auditorio de San Francisco, 20.30h.

sábado 10/12 - SCHOLA GREGORIANA HISPANA
Del canto llano a las primeras polifonías (II): Las Huelgas
BAEZA, Iglesia de la Santa Cruz, 23.59h.

domingo 11/12 - TRIORGANUM
Fanfarrias y sonatas barrocas
BAEZA, Iglesia de San Andrés, 13.00h.

XV ANIVERSARIO **Festival de** **Música Antigua** **VBEDA y BAEZA**



1997



1998



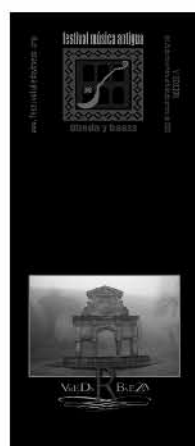
1999



2000



2001



2002



2003



2004



2005



2006



2007



2008



2009



2010



2011



XV **Festival de** **Música Antigua** **ÚBEDA y BAEZA**

del 25 de noviembre
al 11 de diciembre 2011

**tradición y modernidad
en la música antigua**

2€

DE DESCUENTO

Bono Turístico

U + B

ÚBEDA + BAEZA

1€

DE DESCUENTO

**VISITA GUIADA
A JAÉN**

**COMPRANDO LAS ENTRADAS PARA EL FESTIVAL
consigue precios especiales en tus visitas guiadas culturales
en Úbeda, Baeza y Jaén**

Información y Reservas:

Tel.: 953 108 310 festival@bonoturistico.com www.bonoturistico.com

D I V E R D I

la mejor música clásica independiente

VENTA DIRECTA AL AFICIONADO DE LOS MEJORES CÁTALOGOS DISCOGRÁFICOS



LA REVISTA

REVISTA MENSUAL GRATUITA CON UNA TIRADA DE 6.000 EJEMPLARES:
ACTUALIDAD, OFERTAS ESPECIALES, AGENDA DE CONCIERTOS,
ENTREVISTAS, CRÍTICA DE DISCOS Y ARTÍCULOS A CARGO
DE LAS MÁS IMPORTANTES FIRMAS NACIONALES.

¡SUSCRÍBASE!



WWW.DIVERDI.COM

MÁS DE 4.000 VISITAS DIARIAS, OFERTAS EXCLUSIVAS, COMPRA ONLINE
O RECOGIDA EN TIENDA, NOTICIAS, ENTREVISTAS,
BOLETÍN EN PDF DESCARGABLE, NEWSLETTER Y MUCHO MÁS.

¡VISÍTENOS!

NUESTRAS TIENDAS

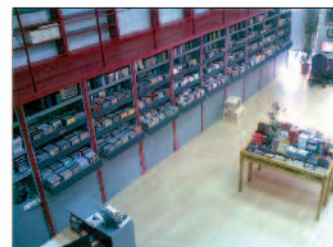
LA TIENDA DE DIVERDI ABRE DE LUNES A VIERNES DE 9:30 A 19:30 ININTERRUMPIDO PARA QUE EL
AFICIONADO PUEDA EXPLORAR NUESTRO EXTENSO CATÁLOGO, COMPUESTO POR MÁS DE 20.000
REFERENCIAS DE MÚSICA CLÁSICA, CONTEMPORÁNEA Y JAZZ, ADEMÁS DE UNA SELECCIÓN
DE LIBROS DE MÚSICA Y DVD'S. LES ESPERAMOS.

c/ SANTÍSIMA TRINIDAD, N° 1 - 28010 MADRID - METRO IGLESIA
TEL. 91 447 7724 • E-MAIL : DIVERDI@DIVERDI.COM • WWW.DIVERDI.COM

EN LA TIENDA DEL REAL TENEMOS MILES DE REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS Y VIDEOGRÁFICAS:
LIED, RECITAL VOCAL, MÚSICA ESPAÑOLA Y, POR SUPUESTO, ÓPERA. LIBROS Y LIBRETOS
DE ÓPERA TAMBIÉN DISPONIBLES. ATENCIÓN ESPECIALIZADA AL CLIENTE A CARGO
DE LOS MEJORES PROFESIONALES.

HORARIO DE LUNES A VIERNES DE 17:00 A 20:00. AMPLIADO EN DÍAS DE FUNCIÓN
(HASTA EL PRIMER ENTREACTO), DOMINGOS Y FESTIVOS INCLUIDOS.

TEATRO REAL, PLAZA DE ORIENTE S/N - 28013 MADRID - METRO ÓPERA
TEL. 91 541 2595 • E-MAIL : LATIENDADELREAL@DIVERDI.COM • WWW.DIVERDI.COM



DIVERDI S.L.

c/ Santísima Trinidad, n° 1 - 28010 Madrid - Metro Iglesia
Tel. 91 447 7724 • e-mail : diverdi@diverdi.com • www.diverdi.com

Descubre

Audio Clasica

AÑO XV • Nº 172 • 5,95 €

Sofia
Gubaidulina
MAESTRA OCTOGENARIA

*Le grand
macabre*
ESTRENO ESPAÑOL
EN EL LICEU

El crítico
musical
MODO DE EMPLEO

Orquesta sinfónica
de Castilla y León

ADA...

SUSCRÍBETE
en el 902 54 17 77 o
enviando un email a
suscripciones@grupov.es



- Críticas de conciertos, de discos...
- Ópera
- Música contemporánea
- Música antigua
- Dossier

¡TODOS LOS MESES EN TU QUIOSCO!

GRUPOV

C/Valpuntillo Primera, 11
28108 Alcobendas (Madrid)
Tel.: 91 662 21 37 / Fax: 91 662 26 54
www.grupov.es

Hotel el **P**OSTIGO *** Úbeda



C/ Postigo, 5 23400 Úbeda (Jaén) T. 953 750 000 / 953 795 550 reservas@hotelelpostigo.com

www.hotelelpostigo.com

TRH ★ ★ ★
CIUDAD de BAEZA
Business & Cultural



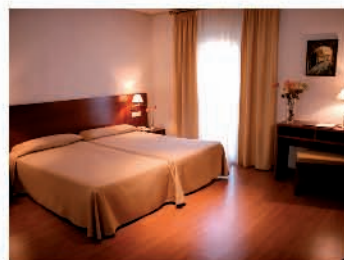
El monumental hotel **TRH** Ciudad de Baeza, se encuentra situado en pleno corazón histórico de la ciudad de Baeza, Patrimonio de la Humanidad y uno de los enclaves renacentistas más importantes de España, en lo que fuera el antiguo Convento Carmelita del S. XVI. Entre arcos, piedras de otros siglos y aromas andaluces, **TRH** Ciudad de Baeza le hará viajar en el tiempo para sentirse como casa.

Sus 84 habitaciones están totalmente renovadas, algunas distribuidas en torno al claustro del antiguo convento.

TRH Ciudad de Baeza ofrece servicios muy completos entre ellos WIFI gratuito, aparcamiento, dos excepcionales restaurantes rodeando el claustro, cuya gastronomía fusiona la cocina internacional con los productos típicos de Jaén y donde podrá disfrutar de comidas familiares, reuniones o eventos de empresa.

Además el hotel ofrece la posibilidad de contratar visitas culturales. Para la organización de reuniones y eventos cuenta con 2 salas con capacidad para 150 personas (WIFI) y amplio Patio Renacentista ideal para cenas nocturnas, recepciones.

CONSULTE NUESTROS PAQUETES ESPECIALES DE CATA DE ACEITE Y VISITA GUIADA A UBEDA Y BAEZA. DESDE SOLO 40 € POR PERSONA.



C/ Concepción, nº 3
23440 Baeza - Jaén
T: + 34 953 748 130
F: + 34 953 742 519
recep.baeza@trhhoteles.com
www.trhhoteles.com





www.festivalubedaybaeza.org



ORGANIZAN:



Excmo. Ayto. de Úbeda



Excmo. Ayto. de Baeza



UNIVERSIDAD DE JAÉN

COLABORAN:



Obisado de Jaén



Excmo. Cabildo
S.I. Catedral de Jaén

