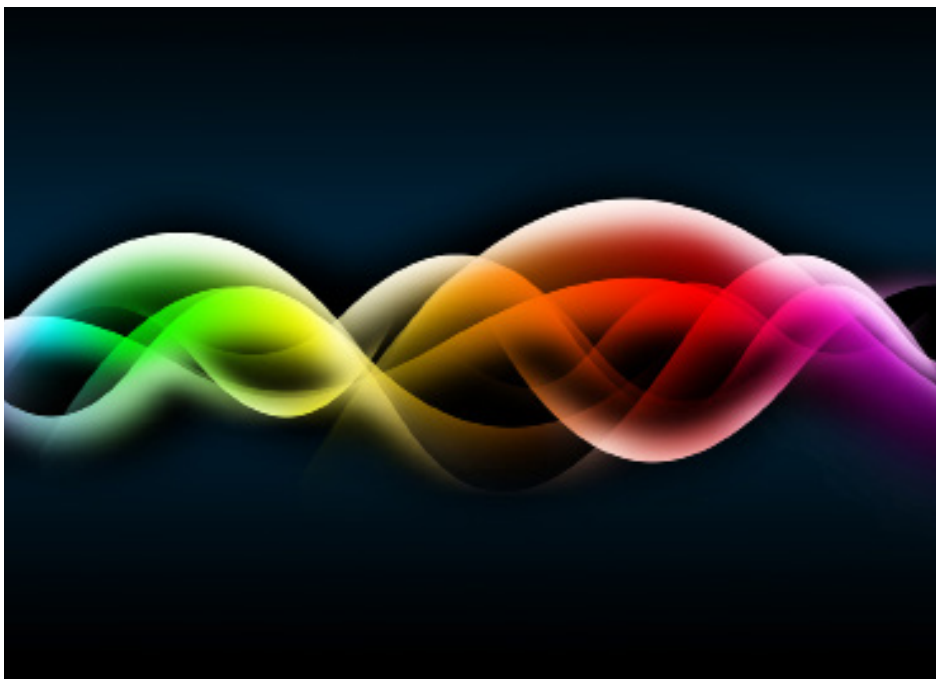


El motete, de principio a fin

DEL 4 AL 25 DE OCTUBRE DE 2017
CICLO DE MIÉRCOLES



CICLO DE MIÉRCOLES

**EL MOTETE,
DE PRINCIPIO A FIN**



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

Ciclo de miércoles: “El motete, de principio a fin”: octubre 2017 [Introducción y notas de Juan Carlos Asensio]. - Madrid: Fundación Juan March, 2017.

58 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; octubre 2017)

Programas de los conciertos: [I] Medieval. *Ars Antiqua* & *Ars Nova* “Anónimos de los siglos XIII y XIV con obras de Pérotin, P. de Vitry, G. de Machaut, M. de Padua, J. da Bologna, J. Ciconia, A. de Cividale y G. Du Fay”, por laReverdie; [II] Renacimiento- De Du Fay a Guerrero “Obras de J. Dunstable, J. Plummer, G. Du Fay, J. Ockeghem, L. Compère J. Des Pres, F. de Peñalosa, F. Guerrero, C. non Papa y N. Gombert”, por Orlando Consort; [III] Barroco y romántico “Obras de J. P. Sweelinck, S. Scheidt, A. Lotti, J. S. Bach, C. P. E. Bach, W. A. Mozart, T. Attwood, C. E. F. Weyse, R. L. de Pearsall, F. Mendelssohn, A. Bruckner y J. Rheinberger”, por *Musica Ficta*; Bo Holter, director; [IV] Moderno “Obras de J. S. Bach, F. Mendelssohn, C. Frank, J.-N. Lemmens, J. Brahms, J. Rheinberger, E. Tinel, A. De Boeck, J. Ryelandt, M. Reger, J. Jongen, J. Van Nuffel y J.-M. Plum”, por el Coro de la ORCAM, Johan Duijck, director; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 4, 11, 18 y 25 de octubre de 2017.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Motetes - Programas de mano - S. XIII-XX.- 2. *Victimae paschali laudes* (Música) - Programas de mano - S. XIII.- 3. Trios vocales sin acompañamiento - Programas de mano - S. XIII-XIV.- 4. Trios vocales con conjunto instrumental - Programas de mano - S. XIII-XIV.- 5. *Veni Sancte Spiritus* (Música) - Programas de mano - S. XV.- 6. *Ave Regina Caelorum* (Música) - Programas de mano - S. XV.- 7. *Ave Maria* (Música) - Programas de mano - S. XV.- 8. Cuartetos vocales sin acompañamiento - Programas de mano - S. XV-XVI.- 9. *Ave verum corpus* (Música) - Programas de mano - S. XVIII.- 10. *Ave Maria* (Música) - Programas de mano - S. XIX.- 11. Coros (Voces mixtas) sin acompañamiento - Programas de mano - S. XVII-XIX.- 12. Coros (Voces mixtas) sin acompañamiento - Programas de mano - S. XVIII-XX.- 13. *Magnificat* (Música) - Programas de mano - S. XVIII.- 14. Coros (Voces mixtas) con órgano - Programas de mano - S. XVIII-XX.- 15. Fundación Juan March-Conciertos.

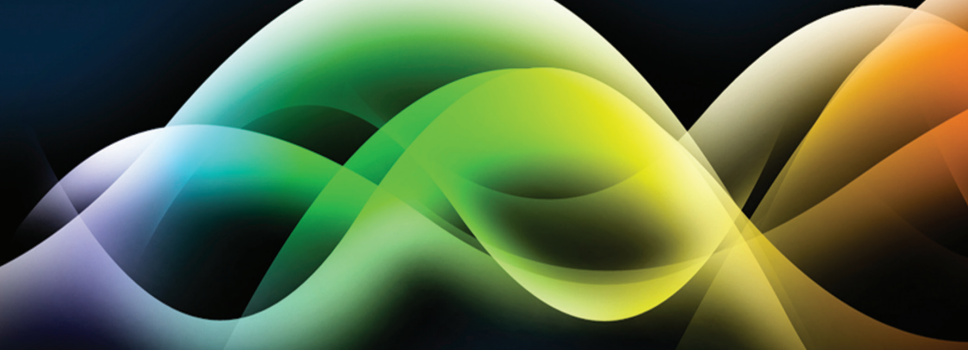
Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

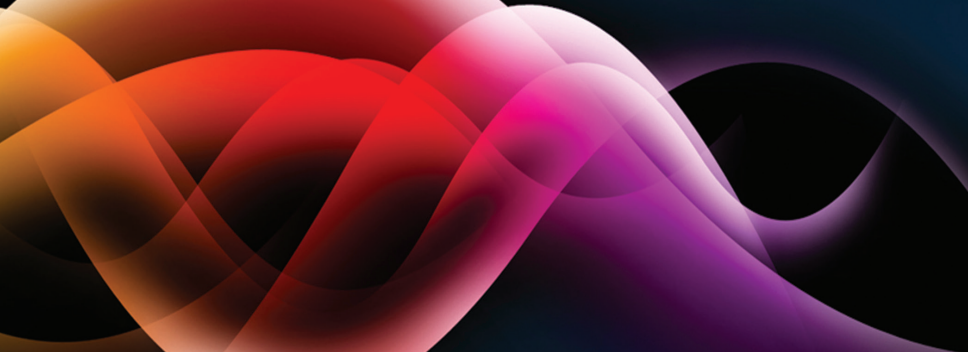
Los conciertos de este ciclo se transmiten por Radio Clásica, de RNE y en vídeo (*streaming*) a través de www.march.es/directo
Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en www.march.es/musica/audios

© Juan Carlos Asensio
© Fundación Juan March
Departamento de Música
ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción
El motete o la pervivencia de una forma musical
De la música pura a la palabra puesta en música
Evolución hacia otros estilos y épocas
La edad de oro del estilo y el contexto de su interpretación
- 18 Miércoles, 4 de octubre
MEDIEVAL. ARS ANTIQUA & ARS NOVA
Anónimos de los siglos XIII y XIV y obras de PÉROTIN,
P. de VITRY, G. de MACHAUT, M. de PADUA, J. da BOLOGNA,
J. CICONIA, A. de CIVIDALE y G. DU FAY
por **laReverdie**
- 28 Miércoles, 11 de octubre
RENACIMIENTO. DE DU FAY A GUERRERO
Obras de J. DUNSTABLE, J. PLUMMER, G. DU FAY, J. OCKEGHEM,
L. COMPÈRE J. DES PRES, F. de PEÑALOSA, F. GUERRERO, C. non PAPA
y N. GOMBERT
por **Orlando Consort**
- 38 Miércoles, 18 de octubre
BARROCO Y ROMÁNTICO
Obras de J. P. SWEELINCK, S. SCHEIDT, A. LOTTI, J. S. BACH,
C. P. E. BACH, W. A. MOZART, T. ATTWOOD, C. E. F. WEYSE,
R. L. de PEARSALL, F. MENDELSSOHN, A. BRUCKNER
y J. RHEINBERGER
por **Musica Ficta; Bo Holten**, director
- 46 Miércoles, 25 de octubre
MODERNO
Obras de J. S. BACH, F. MENDELSSOHN, C. FRANK,
J.-N. LEMMENS, J. BRAHMS, J. RHEINBERGER, E. TINEL,
A. De BOECK, J. RYELANDT, M. REGER, J. JONGEN,
J. Van NUFFEL y J.-M. PLUM
por el **Coro de la Comunidad de Madrid;**
Johan Duijck, director
- Introducción y notas de **Juan Carlos Asensio**





Ningún otro género musical, excepto la misa, puede presumir de una historia de más de ocho siglos que se extiende por igual en el ámbito católico y en los países protestantes. Bajo la única denominación de motete se esconden, sin embargo, formas musicales con características diversas según los periodos. Este ciclo recorre su compleja y rica trayectoria, con los principales autores en cada una de las cuatro etapas de esplendor: Pérotin, Machaut y Vitry en el paso durante el Medievo del Ars Antiqua al Ars Nova, de Du Fay a Guerrero en el esplendor de la polifonía renacentista, de los barrocos Sweelink y Bach hasta los románticos Mendelssohn y Bruckner y, para finalizar, Franck, Brahms y Reger y otros compositores de su entorno.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

EL MOTETE O LA PERVIVENCIA DE UNA FORMA MUSICAL

Mencionar la palabra “motete” es citar uno de esos términos que automáticamente se relacionan con la música y, aunque no de manera exclusiva, con la liturgia y su mundo. Originado en el siglo XIII, polifónico en su origen, con más que probables antecedentes en el siglo XII, la composición de los motetes –previa transformación según las épocas, los estilos y también las funciones– nunca ha cesado, y de una manera u otra, estas obras han estado siempre presentes tanto en el imaginario de los músicos como en la práctica musical. Desde los anónimos compositores de la llamada Escuela de Notre-Dame hasta Arvo Pärt, pasando por las fantasías vocales de los primeros franco-flamencos o las grandes realizaciones de Anton Bruckner, sin olvidar la edad de oro de la forma en el Renacimiento con Ockeghem, Josquin, de la Rue, Palestrina y Lasso o nuestros Peñalosa, Morales, Guerrero, Victoria, Lobo o Vivanco, el motete siempre se encuentra en las fuentes musicales de cualquier época y estilo. Su fundamental unión, como veremos, con la liturgia ha hecho que poco a poco se olvide que en determinadas épocas fue una forma musical fundamentalmente profana, aunque con ligazones temáticas a sus orígenes religiosos. Incluso una de las características del motete primitivo –y un indudable rasgo de modernidad– es lo que conocemos como la politextualidad: música a varias voces que simultáneamente presentan un texto diferente en cada voz, e incluso la *poliidomaticidad* –si se me admite el término– pues conviven a la vez varias lenguas.

El presente ciclo articulado por la Fundación Juan March nos propone un interesante recorrido que iremos comentando en las notas específicas de cada concierto. Únicamente añadiremos que la historia musical del motete es tan rica y variada que hubieran sido necesarias no solamente las cuatro sesiones tan adecuadamente delimitadas por los organizadores e intérpretes, sino las de varios meses... Y, ya que hablamos de su riqueza y variedad, tampoco sería justo olvidar –recurriremos frecuentemente a este argumento en los comentarios específicos a cada concierto– que en una gran parte de su producción el motete está ligado a un contexto religioso y que, como tal, su interpretación describía una situación concreta de celebración apoyando con su texto –y con la musicalización de este– un acto litúrgico.

DE LA MÚSICA PURA A LA PALABRA PUESTA EN MÚSICA

Los orígenes de esta forma musical hay que buscarlos en uno de los procedimientos de manipulación de las melodías gregorianas, en este caso, con fines mnemotécnicos. En efecto, para poder recordar las largas melodías sin texto –los melismas, aquellas vocalizaciones que se añadieron a los *Alleluia* del repertorio de la misa con el fin de solemnizar determinadas fiestas–, algunos cantores decidieron verbalizar esos melismas. Es decir, les añadieron un texto para poder recordar mejor en lo sucesivo esas “longissimae melodiae”, en palabras de uno de sus ideólogos, Notker Balbulus (840-912). Este monje de san Galo nos informa de que tomó la idea tras consultar un manuscrito de un monje que había llegado años atrás al monasterio procedente de la abadía de san Pedro de Jumièges, destruida por los normandos en el año 841. En el prólogo de su *Liber Hymnorum* –en realidad un libro de secuencias, no de himnos, pero en la época la polisemia de algunas palabras era frecuente– Notker nos habla de los problemas que tenía para memorizar aquellas largas melodías y se le ocurrió –según aquel modelo– ponerles texto, presentándolo después a sus maestros –sucesivamente Iso y Marcelo–, quienes aprobaron su trabajo. Tras ello, el propio monje tartamudo –recordemos que el apelativo de *Balbulus* significa eso: el balbuciente, el tartamudo– los copió en los *rotuli* –primitivo soporte librario en forma de rollo, cómodo por su manejo para pequeñas unidades de información– y se los dio a cantar a los niños. Nacían así los llamados tropos de adaptación –según la terminología de Jacques Chailley– conocidos más tarde como tropos melógenos –según la denominación del *Corpus Troporum*–. Retengamos en la memoria este procedimiento, pues va a ser crucial a la hora de componer y elaborar los primeros motetes.

Con la aparición de las primeras formas polifónicas –músicas a varias voces– fueron consolidándose a la par estilos diferentes. La palabra *organum*, que en un principio sería sinónimo de polifonía –según el verbo latino *organizare*–, dejaría paso en el siglo XIII a una forma musical específica. Como casi toda la polifonía de la época, una de las voces pertenecía al repertorio monódico tradicional, el canto llano o gregoriano, y sobre él se construían las nuevas melodías. En el siglo XIII, el *organum* con el calificativo de melismático pasó a significar un tipo de composición a dos, tres o cuatro voces –denominadas *organum duplum*, *organum triplum* y *organum quadruplum*– en las que siempre la voz inferior –denominada *tenor* o *cantus firmus*– pertenecía al canto gregoriano –en

sus formas responsoriales, es decir graduales y *alleluias* para la misa y responsorios “prolijos” y *Benedicamus Domino* para el oficio divino o liturgia de las horas-.

En virtud del estilo de composición de los *organa* –plural de *organum*– melismáticos, cuando el estilo del canto llano de base era silábico –es decir, una nota por cada sílaba del canto– entonces el estilo del *organum* adquiriría una manera peculiar en la que cada nota del *tenor* se alargaba de manera indefinida constituyendo lo que conocemos como estilo *organum purum*. En cambio, cuando el estilo del canto gregoriano que constituía el *tenor* era melismático –lo que era muy frecuente en las composiciones de tipo responsorial dedicadas por entero a los solistas, quienes gustaban de esta manera de canto– cada una de sus notas no se alargaba, sino que junto con la voz o las voces superiores (dependiendo si estábamos ante un *duplum*, un *triplum* o un *quadrumplum*) se producía un estilo más o menos de nota contra nota, *punctus contra punctum* –empleando una terminología que luego se utilizará de manera regular– conocido también como estilo discanto. Esa sección en el nuevo estilo comenzó a denominarse cláusula –Pérotin fue uno de los maestros en componer muchas y, al parecer, mejores que las de su “antecesor” Léonin– diferenciándose de las secciones en *organum purum* en el movimiento de las voces, incluido el *tenor* que ya no permanecía estático.

El éxito de las cláusulas fue tal que los compositores las compusieron autónomamente y así figuran en los manuscritos que conservamos, agrupadas en secciones siguiendo un orden litúrgico y de número de voces en un caos perfectamente ordenado. Pues bien, con el paso del tiempo, la voz superior de una de esas cláusulas a dos voces recibió el procedimiento del tropo melógeno (es decir, a aquello que era un melisma, pasó a adaptarse a un texto) que dio lugar al motete primitivo, que no es ni más ni menos que la verbalización de una cláusula de un *organum*. Como características principales, por un lado, la textura muy diferente entre el *tenor* y la voz –denominada muy pronto *motetus*– o voces superiores y, sobre todo, de manera más llamativa, la presencia de textos diferentes en cada voz: la politextualidad.

En un principio los textos de los motetes se redactaron conservando la temática litúrgica del *organum* de cuya cláusula pro-

cedían. Así, si el *organum* procedía de un gradual de una fiesta de la Virgen, el texto añadido a la voz superior de la cláusula para generar el motete estaría dedicado también a ella, aunque no faltan casos de motetes de primera época en los que podrían darse temáticas algo más libres, pero siempre litúrgicamente justificables. Conservamos motetes con textos a la Virgen sobre tenores, por ejemplo, de un *Alleluia* de Pascua. Una vez asentados los motetes, el nuevo recurso consistió en sustituir el texto latino del *motetus* –recordemos, la voz superior– por otro en lengua vernácula –en francés fundamentalmente– desacralizando el contenido y la función original, a pesar de conservar el tenor litúrgico... simplemente un pretexto. Y no solamente la politextualidad. La textura de las voces ordenadas de abajo a arriba iba adquiriendo un movimiento más acelerado como se puede comprobar comparando cualquier fuente tanto antigua como en transcripción moderna.



Miniatura de un salterio y libro de horas conservado en la British Library, 1276.

EVOLUCIÓN HACIA OTROS ESTILOS Y ÉPOCAS

Transcurridos los dos primeros tercios del siglo XIII, finalizada –y casi agotada– la composición de otros géneros como el *organum* y el *conductus*¹, las fuentes nos muestran colecciones particularmente interesantes de motetes, en algunas ordenados de manera alfabética –una práctica ya presente en la fuente más tardía de Notre-Dame–. En ellas encontramos motetes a cuatro voces con diferentes combinaciones de textos latinos y franceses, conservando el tenor latino litúrgico tradicional, el *motetus* en latín, y el *triplum* en francés. Incluso si la composición era a cuatro voces la combinación podía ser más variada: de abajo a arriba, latín-latín-latín-francés, latín-latín-francés-francés, o latín-francés-francés-francés...

Poco a poco, y en función del cambio de época y de estilo, el tenor adquirió una textura particular al repetir fragmentos de su melodía en ritmo siempre igual. Es lo que conocemos como isorritmia, que venía en cierta manera heredada de la fragmentación en pequeñas secciones del melisma responsorial. De manera progresiva el primitivo motete adquirió unas características propias que iban a marcar definitivamente su futuro. Por un lado, la descentralización. Inglaterra pasó a ser otro de los centros de desarrollo y composición de motetes, aunque conservamos muchos de ellos manera fragmentaria. Buenos conocedores del repertorio troncal de Notre-Dame (recordemos que la fuente más antigua que conocemos de ese repertorio es un manuscrito copiado en Inglaterra, probablemente para el priorato de St. Andrews en Escocia [D-W ms. 628]), sin embargo, desarrollaron un estilo en el que el *tenor* se transformaba en un *pes* –con un estilo incluso de canción popular empleando *ostinati*– y la textura de las voces superiores era similar entre sí, y no con un carácter tan rítmicamente acelerado a medida que las voces se separaban del *tenor*.

Otra característica de los motetes ingleses, ya a partir del 1300, es su tendencia a agruparse en dos categorías de composición: motetes isomelódicos y motetes periódicos. Difícil de pronun-

¹ Canto procesional, paralitúrgico, en cierta manera emparentado con la forma que estamos comentando. En este sentido, cabe recordar la existencia de los *conductus-motetes*.

ciar e incluso difícil de encontrar un término en castellano, la “isomelodicidad” consistiría en repetir en las voces superiores determinadas secciones melódicas, siguiendo las repeticiones del *tenor/pes*, lo que era propicio incluso por la versificación del texto. Mientras tanto, los motetes llamados periódicos estarían constituidos por el resto de los motetes que utilizarían *cantus firmus* en el *tenor*, empleándose incluso la palabra “isoperiodicidad” para calificar la longitud igual de los períodos en las voces. Según Johannes de Grocheo, un teórico de finales del siglo XIII, los motetes estaban destinados a los grupos de profesionales que se deleitaban en su difícil escucha en una especie de juego intelectual de los mejor preparados del momento. Geómetras, oradores, expertos en leyes y artes eran sus destinatarios.

Mientras tanto, en el continente se iban elaborando nuevas texturas. Definitivamente instalada la isorritmia, algunos autores como Philippe de Vitry eligieron magistralmente sus textos sacándolos de autores clásicos para evocar situaciones personales e incluso para narrar episodios históricos. Su *alter ego* en el Ars Nova francés, Guillaume de Machaut, resume en su veintena de motetes la forma tal y como se encontraba en el momento, llevando la técnica motetística mucho más allá para construir en el espíritu y forma del motete otras obras que forman parte de una privilegiada historia de la música por pleno derecho. Así, en su *Misa de Notre-Dame*, primera misa que conservamos en la historia de la música compuesta por un solo autor, algunas de sus secciones (recordemos que ya en esta época, y Machaut contribuye a ello, los compositores musicalizarán las partes del Ordinario: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* y *Agnus Dei*) se compondrán en el estilo del motete, esto es, una voz, el *tenor*, con técnica isoritmica, constituirá el armazón de la obra. No hay más que escuchar el *Kyrie* para observar que, desaparecida la politextualidad, la textura es la misma.

Pero Machaut elevaría al máximo la categoría del motete del Ars Nova como culminación de un proceso compositivo que tenía ya más de cien años mezclando temáticas, estilos e idiomas. Su herencia será recogida por los compositores del estilo denominado Ars Subtilior, que mantuvieron viva la esencia del procedimiento –el *tenor* tomado de un *cantus firmus* litúrgico– pero utilizando todos esos “sutiles” y complicados ritmos, marca de la casa de la época. Serán el preludio de los albores del Renacimiento.

Los motetes de Guillaume Du Fay formarán una unidad temática casi sin precedentes, utilizando aún la politextualidad como homenaje a una forma que en pocos años cambiaría radicalmente su estilo. Uno de sus mejores ejemplos lo constituye el famoso *Nuper rosarum flores/Terribilis est* compuesto para la ceremonia de dedicación del Duomo de Florencia, donde el compositor utiliza de manera inteligente como tenor isorritmico –un recuerdo a la práctica más antigua– el introito de la misa de dedicación: *Terribilis est locus iste*.



Breviario de Stowe, Inglaterra, c. 1322 (Londres, British Library, MS Stowe 12). Este manuscrito recoge el oficio divino de acuerdo con el calendario propio del rito de Sarum.

LA EDAD DE ORO DEL ESTILO Y EL CONTEXTO DE SU INTERPRETACIÓN

En nuestros días, la imagen del motete pasa por las composiciones del Renacimiento. Herederos y buenos conocedores de las técnicas anteriores, los compositores franco-flamencos de finales del siglo xv –casi todos ellos empleados fuera de sus lugares de origen, con Italia como uno de sus destinos preferi-

dos- serán quienes logren unas texturas que progresivamente se irán independizando de la “tiranía” del *tenor*. Seguirá existiendo, y muchos compositores lo utilizarán como vínculo temático y unificador, tanto musical como litúrgico, pero cada vez será más común encontrar motetes libres de *cantus firmus*. La nueva técnica obligaba a componer de manera distinta, surgiendo así lo que llamamos el motete politemático: diversas secciones músico-textuales se ensamblaban en un conjunto perfectamente engranado en el que el final de una sección se solapaba con el comienzo de la sección siguiente en un eficaz conjunto.

Como mencionábamos al principio de estas notas, Palestrina, Lasso, Morales, Guerrero, Victoria, pero también otros como Obrecht, Compère, de la Rue, Peñalosa, Ribera, Boluda, Lobo, Vivanco... y tantos otros aquí y allá contribuirán al esplendor de un estilo que tenía sus momentos de ejecución muy precisos. Actualmente estamos acostumbrados a escuchar motetes –cuando hablamos de su inclusión en la liturgia– bastante desubicados, interpretándose en lugar del introito, como ofertorio o comunión, olvidando que a lo largo de los siglos los textos ya estaban fijados por el canto llano y que eran esos mismos textos los que se debían interpretar en cada liturgia concreta. Por eso existen colecciones de introitos o de ofertorios específicas compuestas para sustituir al omnipresente canto llano. Pero los motetes tenían su momento litúrgico estelar y muy específico, como nos indica Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana* (Madrid, Luis Sánchez, 1611) cuando define “Motete” como:

Compostura de voces, cuya letra es alguna sentencia de lugares de la Escritura. Cántase en las iglesias catedrales los días de domingo y festivos, teniendo consideración a que la letra sea del rezado de aquel día; y porque se ha de medir desde el alzar hasta la hostia postrera, se dijo motete, sentencia breve y compendiosa, dando a entender a los maestros de capilla que la letra ha de ser breve, y no han de componer a modo de lamentaciones. Yo soy tan aficionado a la música que, aunque se alarguen, no me dan pena; pero veo a muchos de los que asisten en el coro estar reventado, especialmente que componen con tanto artificio y ruido, que la letra ni se entiende, ocasión de gran fastidio.

Y es que el momento propio era tras el *Sanctus*, durante la elevación. Si tenemos en cuenta las características de la antigua liturgia en la que el papel del celebrante era silente o casi, salvo en momentos puntuales, era responsabilidad del grupo de cantores –incluyendo a los instrumentistas– contextualizar el momento litúrgico con particular mención a la fiesta que se celebraba. Ahí entraba el juego el motete. Y muchos de ellos sirvieron de inspiración de una nueva técnica compositiva que intentaba aunar los motetes con lo propiamente entendido como una misa puesta en música –recordemos, *Kyrie, Gloria, etc.*–, naciendo así la misa parodia: el motete utilizado como inspiración temática y unitaria para el resto de las partes del ordinario de la misa. Así han llegado hasta nosotros ciclos de misas en los que los compositores se homenajearon unos a otros utilizando motetes de aquellos a los que les unía una especial relación –a menudo discípulo-maestro; recordemos el caso de Lobo y Guerrero– para componer misas basadas en motetes ajenos o propios. Cuán frecuente es encontrar los términos *Missa “O quam gloriosum”*, *Missa “Maria Magdalene”*, lo que significa que *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* y *Agnus Dei* están compuestos basándose en diversas secciones de los motetes homónimos.

Toda esta tendencia continuará durante décadas, ampliándose incluso en la época de la policoralidad (siglos XVII-XVIII) aunque la aparición de nuevos estilos y de una *nuova prattica* transformará algunos motetes más en consonancia con las nuevas tendencias. Durante el Barroco –y no solo por las influencias del luteranismo que también transformó la forma de manera discreta– será frecuente encontrar motetes en diversas secciones contrastantes, cambiando los estilos de composición más en consonancia con otras formas musicales. La aparición de distintas partes que incluyen recitativos, arias y coros, semejantes a las cantatas luteranas, invadirá el mundo del motete sobre todo en Italia y en Francia –en el país vecino *le petit y le grand motet* barroco es un caso interesantísimo por estilo y formas– transformándolo en su más profunda esencia.

De esta manera, y a partir del Renacimiento, hemos de insistir en no confundir determinadas formas musicales que son próximas, que imitan el estilo del motete pero que no desempeñan sus funciones. Así, un responsorio de maitines (o de difuntos) tendrá siempre una forma musical distinta y contrastable con

el motete. Un ejemplo claro es *O vos omnes* de Tomás Luis de Victoria, quien compone un motete y posteriormente un responsorio para su *Officium Hebdomadae Sanctae* (Roma, 1585) que encuadrará en los maitines del Sábado Santo. Victoria utiliza melódicamente temas comunes, pero la función y la forma son distintas. Otro de los ejemplos más conocidos es el *Ave verum* de Wolfgang Amadeus Mozart, originalmente un tropo añadido al *Sanctus*, con texto propio de la Elevación. Su interpretación actual suele ser de lo más desubicada, pues hay muchos que lo interpretan como un motete dedicado a la Virgen (sin duda por la confusión de la palabra *Ave* y por el “*natum de Maria virgine...*”). De la misma manera, antifonas y salmos o lamentaciones, aunque a veces participen del estilo motetístico, cumplen una función específica y litúrgicamente determinada. ¡No por ser música sacra debe valer todo en la moderna liturgia...! Del mismo modo, el hecho de que los motetes sean hoy más frecuentes en conciertos que en la liturgia hace olvidar que los más famosos en el ámbito luterano fueron compuestos para liturgias funerarias, como algunos de los de Johann Sebastian Bach.



Monjes cantando frente a un facistol. Perú, colección particular.

Desde el Romanticismo hasta nuestros días, el motete continuó siendo el pretexto de los compositores para seguir componiendo música sacra con textos venerables por su antigüedad y tradición. Evidentemente, la función y el contexto no cambiaron, pero sí las maneras y los dispositivos vocales e instrumentales que se añadieron en función de la potencia de cada institución, del tiempo litúrgico y de otras consideraciones. No solo el órgano sino otros instrumentos que formaban parte de las plantillas musicales de catedrales, colegiadas o monasterios se pusieron a su servicio. Con todo, el motete continuó siendo en gran parte una forma puramente vocal, muchas veces con el soporte del órgano o simplemente *a cappella* cuando el tiempo litúrgico prohibía la inclusión del órgano. Los motetes de Mendelssohn, Bruckner o Brahms forman parte de la tradición musical y litúrgica del siglo XIX, lo mismo que lo son para la historia sus sonatas, conciertos, sinfonías o la música de cámara.

El movimiento cecilianista del siglo XIX, y posteriormente el *motu proprio* *Tra le sollecitudini* de Pío X, contribuirán a buscar los modelos en la escuela romana. Se redescubre a Palestrina en su estilo original –nunca se habían olvidado del todo sus obras–, y con él una manera a imitar que sería explotada por numerosos compositores que siguieron la inspiración litúrgico-textual del pasado con las armonías propias del momento. Las investigaciones de la incipiente musicología de aquellos años sirvieron para conocer los estilos del pasado exhumando las obras de compositores de distintas épocas, pero también contribuyeron a clasificar formas musicales y a conocer sus funciones y orígenes, algo que aprovecharían los compositores para imitar el estilo. Por citar solo el caso de España, podemos hoy mencionar motetes de compositores no muy conocidos por haber abordado el estilo: Barbieri, Bretón, Albéniz y, después del *motu proprio*, Goicoechea, Otaño, Prieto y otros que, inspirados en los antiguos modelos, explotaron las posibilidades del momento. Incluso actualmente algunos compositores de ambientes litúrgicamente más propicios – Arvo Pärt, Hendryk Odegaard... – continúan con una tradición –y no solo de componer motetes, sino otras obras litúrgicas– que, lejos de agotarse, ha renovado el interés de muchos autores e intérpretes por asomarse a este estilo, sin duda, junto con las obras de canto llano que lo inspiraron, el más longevo de la historia de la música.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Julie E. Cumming, *The Motet in the Age of Du Fay*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003
- Tess Knighton y David Fallows (eds.), *Companion to Medieval and Renaissance Music*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1997.
- Daniel R. Melamed, *J. S. Bach and the German Motet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Dolores Pesce (ed.), *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, Óxford, Oxford University Press, 1998.
- Ernest H. Sanders, Peter M. Lefferts y otros, “Motet”, en Stanley Sadie y John Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 2001.
- VV.AA., *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, 7 vols. Fondo de Cultura Económica, 2010-2017

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 4 de octubre de 2017. 19:30 horas

MEDIEVAL. ARS ANTIQUA & ARS NOVA

I

FRANCIA

Pérotin (1200)

Mors a primi patris / Mors, que stimulo / Mors morsunata / Mors

Anónimo (siglo XIV)

Balaam inquit / Balham

Huic placuit tres Magi / Huic magi

An doz mois de mai / Crux forma penitentie / Sustinere

Je m'estoie / Docebit

S'on me regarde / Prennés i garde / Hé mi enfant

Les l'ormel / Mayn se leva sire gayrin

Thalamus puerpere / Quomodo cantabimus

La mesnie fauveline / J'ai fait nouvelement / Grant despit ai ie

Philippe de Vitry (1291-1361)

Garrit Gallus flendo dolorose / In nova fert / Neuma

Guillaume de Machaut (1300-1377)

Qui es promesses / Ha! Fortune / Et non est qui adiuvet

Anónimo (siglo XIV)

Pantheon abluitor / Apollinis eclipsatur / Zodiacum signis

L'Homme armé

LA REVERDIE

Claudia Caffagni, *laúd y voz*

Livia Caffagni, *fidula, flauta y voz*

Elisabetta de Mircovich, *fidula y voz*

Matteo Zenatti, *arpa y voz*

II

INGLATERRA

Anónimo (siglo XIV)

Salve mater gracie / Do way Robin

Caligo terrae scinditur / Virgo Maria

Solaris ardor / Gregorius sol seculi / Petre tua navicula /

Marionette douche

Salve cleri speculum / Sospitati dedit egros

Orto sole serene / Origo viri / Virga Iesse

Mors & vita duello. Pieza instrumental sobre la Secuencia Victimae

Paschali laudes

ITALIA

Anónimo (siglo XIII)

Sequentia Victimae Paschali laudes

Ortorum verentium / Virga Yesse, flos virginum / Victime paschali

Marchettus de Padua (fl. 1319)

Ave corpus sanctum gloriosi Stefani / Adolescens protomartir

Domini

Jacopo da Bologna (ca. 1340-1386)

Lux purpurata / Diligite justitiam

Anónimo (siglo XIV)

Marce Marcum imitaris

Johannes Ciconia (1335-1411)

Venecie, Mundi splendor / Michael, qui Stena domus

Antonio da Cividale (1392-1421)

Strenua quem duxit / Gaudeat et tanti

Guillaume Du Fay (1397-1474)

O Sancte Sebastiane

LOS ORÍGENES DE UN ESTILO

La extensión en la simple enunciación del programa de este concierto da una idea la complejidad del motete medieval. Como ya hemos comentado en la introducción general a este ciclo, el origen de la forma en la Edad Media está ligado a las composiciones polifónicas denominadas *organum* (plural: *organa*), y dentro de estas a una de las secciones en las que el estilo del *cantus firmus* era melismático. Estas partes del *organum* se denominaban cláusulas. A ellas se les aplicó el procedimiento del tropo melógeno, es decir se les adaptó un texto, y con ello, ya independizadas y agrupadas en los manuscritos, se convirtieron en motetes. Precisamente y por su característica de silabización de melismas, es decir, de poner palabras *-mot*, en francés– la musicología se sintió tentada de establecer una derivación de *mot* a motete. Nada confirma –sí solamente la proximidad de los términos– que una derive de la otra.

Por lo demás, la historia del motete está íntimamente ligada a la historia de los manuscritos donde se copian, en los que observamos variantes significativas –incluso en el número de voces– que nos hacen pensar en una estratificación ligada a la composición y a su transmisión. Normalmente, los motetes primitivos se copiaron en las secciones finales de los manuscritos de la llamada Escuela de Notre-Dame, en los que el orden de copia solía ser estricto, respetando en su primera parte el tiempo litúrgico para los *organa* y *conductus* y al final aparecían los motetes. Es significativo que la fuente que hoy consideramos más antigua –o al menos a la par que otra de las más importantes–, el manuscrito *Wolfenbüttel Herzog* (August Bibliothek 628), no contenga motetes (quizás por su origen inglés); que el *Manuscrito de Madrid* (BN 20486) contenga en su corpus central exclusivamente *conductus* y motetes y no *organa*, y que la más tardía de estas fuentes, el manuscrito *Wolfenbüttel Herzog* (August Bibliothek 1099), los ordene por número de voces y por orden alfabético. Estas tres fuentes, de c. 1240-1265, junto con el *Códice de Florencia* conservado en la Biblioteca Mediceo-Laurenziana (Pt. 29.1), de c. 1250, constituyen nuestra mayor información de música del periodo y por ello las primeras con motetes conocidos.

Los manuscritos inmediatamente posteriores –Montpellier, Bamberg, Ivrea...– van a copiar fundamental y casi exclusivamente motetes. Así, el *Manuscrito* hoy en la *Biblioteca de la Facultad de Medicina de Montpellier (H 196)* es una inmensa colección de estas piezas de distintas épocas, lenguas y estilos. Desde el primitivo, basado en la cláusula “*Mors*” –que podremos escuchar en primer lugar–, perteneciente al *Alleluia* del tiempo pascual *Christus resurgens*, de origen francés, con textos exclusivamente latinos, hasta otros con mezcla de lenguas vernáculos. En realidad, el presente concierto es el recorrido por el motete medieval del *Ars Antiqua*, del *Ars Nova* y de los albores del Renacimiento.

Al rígido motete derivado de la Escuela de Notre-Dame le sucederá en el *Ars Nova* la dualidad Francia e Italia. Será en este último país –aunque tardaría aún muchos siglos en configurarse como tal– donde habrá una transformación del estilo. Los italianos, liderados por **Marchettus de Padua** –escucharemos su *Ave corpus sanctum gloriosi Stefani/Adolescens protomartir* en imitación del estilo francés–, van a crear un estilo completamente distinto en el que el *parlato* va a ser la principal característica, en contraposición con las aún rígidas estructuras panisorrítmicas de **Philippe de Vitry**. Este se halla representado aquí por *Garrit Gallus flendo dolorose / In nova fert / Neuma [quinti toni]* extraído del *Roman de Fauvel*, verdadera crónica de la historia francesa del momento; en este motete en concreto aparece por primera vez el fenómeno de la coloración en la notación para indicar los cambios de ritmo de ternarios a binarios. Sin embargo, los motetes de Guillaume de Machaut, aun siguiendo los esquemas isorrítmicos propios de la época, presentan la apertura del estilo hacia una comprensión de la politextualidad gracias a la alternancia de las voces, que van manteniendo una especie de diálogo. Las cosas se sublimarán aún más en el repertorio que conocemos como *Ars Subtilior*, verdadero alarde de complejidad en la notación –pocas veces se ha llegado a tal en la historia de la música– y en la sonoridad global –recordemos aquí el *rondeau Fumeux fume*–, que escucharemos ejemplificado en *Pantheon abluitur/Apollinis eclipsatur/Zodiacum signis*. Considerado anónimo, algunos autores atribuyen este motete a Bernardo de Cluny. En él se llega a jugar con los nombres de

las principales figuras de la teoría musical del momento designadas en el *motetus*: Philippus de Vitriaco, Johannes de Muris, Henricus de Helene, Egidius de Murino... mostrándolos en el panteón de los ilustres y con un *contratenor* –aquí ya el tenor ha perdido su función original– en el que se alude al posible compositor (Bernardo de Cluny) y en el que se compara el arte de la música con el zodiaco. El motete termina con las reveladoras palabras *musicorum tripli material notitiam dat de nominibus* (“en el texto del *Triplum* da una lista de nombres de músicos”) aludiendo a los nombres de los músicos citados en el *duplum*. Vemos aquí cómo incluso el motete se convierte en una fuente de información musical. Este motete ha inspirado a algunos compositores de nuestros días.



Salterio de Worcester, Óxford, c. 1220

Como ya comentamos en la introducción al ciclo, el motete en Inglaterra, quizás por ser una forma importada por los muchos

músicos que iban a París a completar su formación, sigue de alguna manera los patrones franceses. Sin embargo, incorporan de manera regular algunos *tenores* de canciones profanas de tipo popular –así ocurre en *Salve mater graciae/Do way Robin*, cuyo nombre nos evoca la leyenda– sin olvidar los orígenes franceses de la forma mediante la utilización de los *tenores* de orden litúrgico, como podremos escuchar en la selección hecha por la Reverdie. Al contrario que en Francia, en Inglaterra no se conservan grandes colecciones de motetes. Sin duda las hubo, pero nos han llegado de manera fragmentaria. Y curiosamente se observa una gran devoción a la Virgen en la elección de sus temáticas, como también podremos escuchar hoy en los tenores *Virgo Maria* o *Virga Iesse* que sirven de apoyo a composiciones que glosan esos mismos temas en las voces superiores. Su politextualidad y temática se aferran al latín y a la liturgia, aunque no faltan los ejemplos paralitúrgicos.

Aunque en Italia no se practicó una polifonía tan ambiciosa como en la Francia del siglo XIII, a finales de la centuria y durante el siglo XIV comenzó a desarrollarse un estilo propio que necesitaría incluso un sistema notacional algo diferente del de sus vecinos. El responsable de su codificación será **Marchettus de Padua**, quien lo transmitirá en su *Pomerium de musica mensurata*. Allí, Marchettus se revela como un buen conocedor del sistema francés. Prueba de ello es que hoy escucharemos un motete de ese compositor en el estilo convencional, pero con la melódiosidad que les será propia a los italianos a partir de ese momento. Y aunque los compositores italianos de distintas generaciones destacaron en la escritura de otras formas musicales –principalmente *ballate* y sobre todo, madrigales–, algunos de sus principales compositores hicieron algún guiño a la forma reina del país vecino –por ejemplo, Francesco Landini– y, sobre todo, dieron acogida en su tierra a compositores foráneos que contribuyeron, aunque un poco tardíamente, a la aclimatación de un estilo cada vez más definido y que sería la bisagra de transición al Renacimiento. Así, los franco-flamencos Johannes Ciconia y Guillaume Du Fay desarrollaron su labor en tierras italianas dejándonos verdaderas joyas.

Nacido en Lieja, **Ciconia** estuvo al servicio de los Visconti en Pavía, más tarde en Lucca y en Padua tras haber recibido algunos beneficios del papa Bonifacio IX. Conservamos gran parte de sus obras en el manuscrito *Bologna Q15*. El motete que escucharemos, *Venecie, Mundi splendor/Michael, qui Stena domus*, muestra un estilo de composición completamente distinto, tanto por arquitectura como por sonoridad. La mayoría de los motetes de Ciconia se relacionan con Padua o con Venecia, como podemos ver en el título del motete, compuesto para Albane Michele, obispo de Padua pero de origen veneciano. Su tenor no isorrítmico figura con el texto *O Italie mundicie*. Los característicos ritmos sincopados de la música de Ciconia se recrean claramente en las voces superiores ante un más estático *tenor*.

De **Guillaume Du Fay**, uno de los grandes de la época y para muchos el primer compositor del Renacimiento, se ha seleccionado el motete *O Sancte Sebastiane/O Martyr Sebastiane/O quam mira/Gloria et honore*. Característico motete a cuatro voces –las interpretaciones modernas suelen encomendar *tenor* y *contratenor*, las dos voces inferiores, a los instrumentos– compuesto durante la peste que asoló Ferrara y dedicado al mártir cuya fiesta se celebra el 20 de enero, termina de una manera muy habitual en el compositor: con un “Amén” melismático en el que todas las voces participan en imitaciones, a veces dando la sensación de *hoquetus* (hipo), en contraste con la ductilidad melódica de la primera parte, que anuncia ya el siguiente período y, para nosotros, el siguiente concierto.



Le Franc, *Le champion des dames*, c. 1440. Miniatura que representa a los compositores Guillaume Du Fay y Gilles Binchois.

LA REVERDIE

En 1986, dos jóvenes parejas de hermanas italianas fundaron el conjunto musical laReverdie. El nombre, derivado de un género poético que celebraba el retorno de la primavera, revela el que quizá sea el principal rasgo de un grupo que durante treinta años ha cautivado por igual al público y la crítica por su acercamiento al vasto y variado repertorio de la Edad Media y el primer Renacimiento. Desde 1993, el cornetista Doron David Sherwin se unió al grupo como instrumentista y como cantante. Actualmente, el conjunto actúa en grupos de tres a catorce músicos, en función del repertorio.

La profunda labor de investigación, sumada a la experiencia adquirida durante esta larga e intensa actividad, han converti-

do a laReverdie en un conjunto único, tanto por el extraordinario entusiasmo que comparten sus miembros, como por el virtuosismo de sus interpretaciones. El grupo ha actuado con regularidad en Italia, Suiza, Austria, Alemania, Francia, Inglaterra, España, Portugal, Bélgica, Holanda, Polonia, Eslovenia y México.

Sus interpretaciones han sido transmitidas en Italia, Alemania, Bélgica, Francia, Austria, Portugal, España, Polonia, Eslovenia, Suiza, Holanda y México. Entre sus grabaciones se cuentan veinte discos, dieciseis de ellos para el sello Arcana, con los que han recibido diversos premios de la crítica europea, como el Diapason d'Or en 1993.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 11 de octubre de 2017. 19:30 horas

RENACIMIENTO. DE DU FAY A GUERRERO

I

John Dunstable (1390-1453)

Veni sancte spiritus

John Plummer (ca. 1410-1484)

Anna mater matris Christi

Anónimo (siglo xv)

Audivi vocem

Gaude virgo

Guillaume Du Fay (1397-1474)

Ave regina caelorum (II)

Lamentatio sanctae matris ecclesiae Constantinopolitanae

Johannes Ockeghem (1410-1497)

Ave Maria

Loyset Compère (ca. 1445-1518)

Ave Maria

II

Josquin Des Prés (1440-1521)

Vultum tuum deprecabantur

Vultum tuum deprecabantur

Ave Maria

Sancta Dei Genitrix

O intemerata

O Maria

Mente tota

Ora pro nobis

Francisco de Peñalosa (1470-1528)

Versa est in luctum

Francisco Guerrero (1528-1599)

Quasi cedrus

Clemens non Papa (1510-1555)

Ego flos campi

Nicolas Gombert (ca. 1495-ca. 1560)

Quam pulchra es

ORLANDO CONSORT

David Gould, *alto*

Mark Dobell, *tenor*

Angus Smith, *tenor*

Donald Greig, *barítono*

LA CONSOLIDACIÓN DE UN ESTILO

Como si de una cadena se tratase, los estilos musicales de acuerdo a sus épocas se van ensamblando unos con otros, con pequeñas dosis de tradición y continuidad junto a innovaciones que van creando escuela poco a poco. Por eso, en algunos programas de concierto podemos establecer un recorrido, no solo por distintos estilos y países sino también por evoluciones, enriquecimientos y derivaciones que nos permiten conocer tanto a los compositores como a la influencia que estos ejercieron en su entorno. El recorrido que nos propone el Orlando Consort –grupo masculino que se asemeja a las originales agrupaciones del Renacimiento– intenta conjugar las grandes figuras de los inicios del Renacimiento con otras que, aunque son de primera línea, no pasan por ser las referencias del estilo en los manuales, pero que sí son los que con su día a día contribuyeron a consolidar un estilo. Y temáticamente será la Virgen María su protagonista. Quizás extrañe no ver en la segunda parte los nombres de Palestrina, Lasso o Victoria... y en su lugar, al final, un tal Peñalosa, un Gombert o un Clement (sic)... Y es de agradecer, pues los grandes –y en este caso aún escucharemos a Francisco Guerrero, aunque en un motete de infrecuente audición– tienen sobradas oportunidades de hacerse oír.

La primera sección de la primera parte nos vuelve a llevar al mundo inglés, cuyo máximo representante de la época es **John Dunstable** (o Dunstaple, como a menudo figura en las fuentes), músico al servicio del duque de Bedford. Sus sonoridades aún testimonian lo mucho que debe al mundo medieval, pero resultan ya suficientemente despegadas de ese mundo como para poder considerarlo ya un compositor de la época siguiente. Todavía heredero de la politextualidad y de la intertextualidad que animará todo el período anterior, Dunstable se anima a jugar con las dos piezas más conocidas de la liturgia de Pentecostés (María también estaba presente en el momento), la secuencia *Veni sancte Spiritus* y el himno *Veni creator*, para componer una interesante pieza a cuatro voces, introduciendo con valores largos en el *tenor* los dos últimos versos de la primera estrofa del himno: "... mentes tuorum visita...". Consigue así una textura que mantiene la unión de las voces agudas y las graves entre sí, dos a dos, y una continuidad del discurso

en la que la segunda de las voces parafrasea un texto que completa el sentido de las piezas preexistentes.

Tanto Dunstable como **John Plummer** y los anónimos que siguen representan un tipo de sonoridad propia de las islas británicas, caracterizada por una utilización abundante de las consonancias de terceras y sextas, al contrario que en el continente, donde, aunque poco a poco se iban incorporando parte de esas sonoridades, la base estaba constituida aún por las llamadas consonancias perfectas: cuartas y quintas justas. Aún se puede comprobar la mezcla de ellas, a pesar del estilo imitativo que impera de dos en dos voces, en el interesante motete de Plummer dedicado a Ana, la madre de la Virgen.

Como ya dijimos en las notas al concierto anterior, **Du Fay** representa esa transición en la que se juntan por un lado la pervivencia de los estilos antiguos con la nueva melodiosidad. Conmocionado por la caída de Constantinopla en poder de los turcos en 1453, Du Fay compone este motete a cuatro voces utilizando un tenor gregoriano tomado de las Lamentaciones, lo que hace que en realidad la pieza sea más bien una *chanson/motete* con uso de la politextualidad –un fuerte recuerdo a la antigua práctica– y con texto en francés en las voces superiores y en la inferior, dejando el *tenor* para el texto y la melodía de la estrofa “Omnes amici ejus spreverunt eam” de la primera lamentación del Jueves Santo. Nada que ver con la sencillez del *Ave Regina caelorum*, antífona marial de carácter homofónico, con clara estructura de motete, que abandona algunos de los postulados de la época anterior y en la que el texto y su comprensión mandan.

Concluye la primera parte con dos obras. Una de ellas de uno de los grandes, **Johannes Ockeghem**, maestro de toda una generación –entre ellos de alguno de los compositores de la segunda parte–, con un estilo inconfundible que dará sentido a una época y que ayudará a transformar las antiguas sonoridades en lo que hoy conocemos como polifonía franco-flamenca. Sus misas son el perfecto ejemplo de inspiración sobre diversos temas; de su pluma conservamos el primer réquiem conocido y sus alardes contrapuntísticos –*Missa prolationum*– solo son superados por su destreza modal en obras como la *Missa cuiusvis toni*.

Sus motetes destilan una delicada suavidad como podemos escuchar en el texto mariano por excelencia, *Ave Maria*, cuya transparencia es mayor que en la de su contemporáneo **Loysset Compère**, bien conocido en España gracias al *Cancionero de la catedral de Segovia* y a la tablatura de Gonzalo de Baena (Lisboa, German Galharde, 1540). En esta obra, el compositor –de cuya vida ignoramos detalles como su lugar de nacimiento y aspectos de una gran parte de su carrera– utiliza en el *tenor* un ostinato melódico (es decir repite el texto sobre la misma nota) al menos en la primera parte, hasta que este se interrumpe con las palabras “Kyrie eleison”, continuando el texto del *Ave Maria* con unas palabras algo diferentes a las que utilizamos en la actualidad.



Miniatura del siglo xv que representa a los cantores de la capilla real francesa en torno a un facistol. El personaje que dirige el coro es Johannes Ockeghem. París, Biblioteca Nacional (Ms. Fr. 1537).

Y, como suele ocurrir muy a menudo en la historia de la música, una sola figura basta para justificar toda una época y un estilo. En este momento, ese es **Josquin Des Prés**. Cantor –primero en la capilla de los reyes de Francia y más tarde en la capilla papal

con Inocencio VIII–, alumno aventajado de Ockeghem, después pasó al servicio del duque de Ferrara, ciudad de la que huyó por la peste para retornar a su norte de Francia natal hasta su muerte en 1521. La obra que nos propone el Orlando Consort es uno de sus grandes motetes divididos en varias secciones. Este tipo de motete cíclico –así podemos llamarlo– era típico de la liturgia de Milán a finales del siglo XV, de donde quizás sacó nuestro compositor la idea. Publicados por Petrucci en 1505, estos motetes están dedicados a la Virgen e incluyen frecuentes

menciones a Jesucristo quien, a través de la intercesión de su madre, concede la salvación. Se ha sugerido una reordenación del ciclo en ocasiones para hacerlo coincidir con las secciones propias de la misa. Por ejemplo, la primera parte es el introito de la Virgen, “*Vultum tuum*”, con el mismo texto, “*Sancta Dei genitrix*”, en lugar del “*Gloria, Intemerata virgo*” para el *Credo*; *Ave María* como ofertorio... y así algunas de las otras secciones.

La espiritualidad que rezuman estas piezas está fuera de toda discusión. Inspiradas por su texto y adecuadas a determinadas situaciones muy concretas, su función era no solo servir de acompañamiento sino propiciar una elevación de espíritu de cada circunstancia. Y en esto, nuestro **Francisco de Peñalosa** es un maestro. Tras unos años de estancia en la capilla papal, al regresar a España nos dejó unas perlas musicales que anticipan algunos de los postulados del concilio de Trento, sobre todo en lo que atañe a la inteligibilidad del texto y a la sencillez y brevedad de la composición. Claro ejemplo es su motete funerario – que más tarde se haría aún más famoso en las manos de Victoria, Lobo o Vivanco– *Versa est in luctum*. De factura sencilla gracias a su dominio de la retórica, Peñalosa prepara el texto para que sea comprendido y sirva para un fin concreto: la contemplación. Un verdadero libro de horas en el que sin duda el propio compositor pudo inspirarse.

No necesita presentación el sevillano **Francisco Guerrero**, uno de los pilares de la composición renacentista europea y prueba de la inspiración hispana. Desarrolló toda su carrera profesional en Sevilla –tras estancias en Toledo y una azarosa vida de viajes y circunstancias que incluso dieron con sus huesos en prisión– y nos ha dejado verdaderas obras maestras, misas, motetes, villanescas, pasiones... y un largo etcétera. Sus motetes incluso fueron inspiración para otros compositores, a menudo alumnos suyos, cuando ocuparon otros magisterios de capilla. *Quasi cedrus exaltata sunt* con texto del Cantar de los Cantares –en cuyas páginas tanto se deleitaron nuestros compositores– es un buen ejemplo de motete bipartito. En la primera parte las secciones textuales y musicales se suceden encadenándose magistralmente unas a otras e incluyendo ciertos figuratismos en las palabras “cedro”, “ciprés” y “palma”. La segunda parte –el conocido

“Tota pulchra es”-, con su entrada perfecta y ordenadamente escalonada, concluye el sentido de la primera, aprovechando los detalles de la retórica en las exclamaciones, con ritmos con puntillo –“*O amica mea*”- o en las insistencias verbo-musicales en los repetidos “*veni*”. Sin duda, Guerrero es el cantor de María.

Clemens non papa [Jacob Clément] y Nicolas Gombert concluyen el concierto. El primero fue llamado así para no confundirlo con el papa Clemente VII –así lo consideró necesario el editor de sus obras Tielman Susato-, o bien para no establecer equívoco con el poeta flamenco Jacobus Papa. Desarrolló toda su carrera en los Países Bajos y fue un prolífico compositor en lengua vernácula. De su abundante obra latina –compuso más de doscientos motetes- escucharemos el sencillo y breve motete *Ego flos campi*, a tres voces, de nuevo con texto del libro de Salomón compuesto originalmente para voces agudas. Por su parte, a **Nicolas Gombert** podemos encontrarle una conexión hispana. Probable alumno de Josquin, fue cantor y compositor en la capilla del emperador Carlos V, a quien dedicó alguna de sus obras. Acusado de pederastia y condenado a galeras, al parecer fue liberado tras la dedicatoria de su libro de *Magnificats* al propio emperador. Anécdotas aparte, escucharemos para concluir su *Quam pulchra es*, de nuevo procedente del *Canticum Canticorum*, que el mismo compositor utilizaría para componer una ambiciosa misa a 6-7 voces basándose en su propio motete original a cuatro.



66.

Tal es el sujeto que al presente senos ofrece, que fuera culpable negligencia privar de semejante lugar; tal amiver el insigne Maestro Francisco Guerrero, el cual nacio en Sevilla, como escogida flor, por Mayo del año 1527. (mesiano dichoso, que alegrò a España con el nacimiento del prudentissimo Rei Filipo Se-

gun

Francisco Pacheco, *Retrato de Francisco Guerrero*, en *Descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Sevilla, 1599.

ORLANDO CONSORT

Fundado en 1988 por la Red de Música Antigua de Gran Bretaña, el Orlando Consort adquirió pronto una merecida reputación como uno de los grupos más brillantes dedicados al repertorio de entre 1050 y 1550 en toda Europa. Su trabajo combina con éxito el goce estético y la investigación rigurosa. Sus programas, imaginativos y originales, junto con las habilidades vocales de sus componentes, han asentado al conjunto como uno de los más destacados en su campo.

El Consort ha actuado en los más destacados festivales británicos (incluyendo los Proms de la BBC y el Festival Internacional de Edimburgo), y en años recientes se ha presentado en Francia, Holanda, Bélgica, Alemania, Italia, Suecia, Polonia, República Checa, Estados Unidos, Canadá, varios países de Sudamérica, Singapur, Japón,

Grecia, Rusia, Austria, Eslovenia, Portugal y España.

Su discografía incluye una colección de música de John Dunstable y *The call of the Phoenix*, un disco que fue seleccionado como la mejor grabación de música antigua del año por la revista *Gramophone*. Actualmente, el conjunto está abordando la grabación de todas las canciones de Guillaume de Machaut para el sello Hyperion.

Actualmente, el Orlando Consort está presentando un nuevo proyecto en el que acompañan la película muda de Carl Theodor Dreyer *La pasión de Juana de Arco* con música de principios del siglo xv.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 18 de octubre de 2017. 19:30 horas

BARROCO Y ROMÁNTICO

I

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621)

Ainsi qu'on oit le cerf bruire, Salmo 42 SwWV

Samuel Scheidt (1587-1653)

Ein feste Burg ist unser Gott, de Canciones sacras nº 16 SSWV16

Antonio Lotti (1667-1740)

Crucifixus a 8

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Komm Jesu, komm BWV 229

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

Die neue Litanei Wq 204/1

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Ave verum corpus KV 618

MUSICA FICTA

Ann-Christin Wesser Ingels, *soprano*

Christine Nonbo, *soprano*

Eva Wöllinger-Bengtsson, *alto*

Rebecca Forsberg Svendsen, *alto*

Josef Hamber, *tenor*

Tobias Aabye Dam, *tenor*

Lauritz Jakob Thomsen, *barítono*

Rasmus Kure Thomsen, *bajo*

Bo Holten, *director*

II

Thomas Attwood (1765-1838)

Teach me, O Lord, Salmo 119

Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774-1842)

Bliv hos os, når dagen hælder DF 104

Den store, stille nat går frem DF 104

Robert Lucas de Pearsall (1795-1856)

Lay a garland, motete fúnebre

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Morgengebete Op. 48, n^o 5

Denn er hat seinen Engeln befohlen Op. 70

Anton Bruckner (1824-1896)

Locus iste WAB 23

Ave Maria WAB 6

Joseph Rheinberger (1839-1901)

Bleibt bei uns Op. 69 n^o 3

PERVIVENCIA Y DIVERSIFICACIÓN

El siglo de oro del motete no terminó en la decimosexta centuria. En el mundo católico, convulsionado por la Reforma luterana –en 2017 estamos viviendo el quinto centenario de la proclamación de las 95 tesis clavadas por Lutero en la puerta de la iglesia del palacio de Wittenberg– parece que la Contrarreforma llevada a cabo desde el punto de vista doctrinal tuvo también su secuela musical. Quizás los católicos se quedaron muy atrás del luteranismo al tardar aún muchos siglos en admitir la lengua vernácula en los cantos del culto –su inclusión desordenada en la segunda mitad del siglo xx, con otra mentalidad, ha llevado a la casi desaparición de los cantos latinos de tradición– y el motete, tanto en latín como en lengua vernácula –sobre todo en alemán–, tuvo su lugar en una liturgia que privilegiaba la música.

Al igual que el antiguo motete latino había seguido utilizando la técnica del *cantus firmus* tomado de las melodías gregorianas, la aparición del coral luterano hizo que muchas melodías que eran el hilo conductor de los corales, fuesen utilizadas como material motivico en los motetes de sus distintas iglesias. ¿Hasta qué punto pueden ser considerados motetes? Es una duda que siempre nos asaltará. Para el mundo latino, dijimos en la introducción, el motete tenía un lugar y una función precisos. En su transformación de costumbres, el motete ocuparía quizás un lugar distinto. Musical y formalmente hablando lo importante es que no desapareció tras la escisión y la convivencia en los dos mundos. Las diferencias fundamentales vendrían en la importancia que en una práctica u otra se daba al rol musical y la inclusión ocasional de instrumentos concertantes en la propia textura, lo que se irá ampliando y completando en los siglos posteriores. Y para nosotros, oyentes del siglo xxi, el problema de considerar motete a cualquier tipo de música religiosa, aunque su función primigenia no fuera esa, no deja de ser un problema de contexto que, en un mundo dominado hoy por el concierto, la grabación y la pérdida de función litúrgica de la música histórica, se debe resolver casi de manera personal. En el presente concierto, sobre todo en la parte luterana, la policoralidad –en este caso en dos coros– será la gran protagonista, al mismo tiempo que la Alemania luterana ocupará gran parte de la primera

parte y el motete anglicano y el católico protagonizarán parte de la segunda.

En 1614, **Jan Pieterszoon Sweelinck** publica su *Livre Troisieme des Pseaumes de David*, con texto en francés. *Aisni qu'on oit le cerf bruire*, más familiar para los latinos como *Sicut cervus desiderat ad fontes*, es una magna composición a ocho voces, normal, por otra parte, cuando la policoralidad se iba instalando poco a poco. De gran reputación en su tiempo, Sweelinck logró atraer alumnos de toda Europa, quienes copiaron su música y difundieron un estilo que, en esencia, se basa en algunas de las características del motete francés: homofonías y estrictos contrapuntos e imitaciones que, según la costumbre de la época, evocan los estilos del madrigal y de la *chanson*. Su influencia llegará hasta nuestros días.

Con una técnica parecida, pero utilizando como *cantus firmus* la propia melodía coral, compuesta por Lutero en 1529, **Samuel Scheidt** logra construir un motete cuyo hilo conductor será utilizado posteriormente en diversas obras por Johann Sebastian Bach (*Cantata BWV 80*), por Mendelssohn (en el último movimiento de su quinta sinfonía) e incluso por Richard Strauss en su *Friedenstag*. Se trata de una melodía que funcionó incluso como himno de las tropas antes de entrar en combate –una especie de *Media vita in morte sumus* o *Vexilla regis prodeunt* católico–dentro del mundo luterano. Scheidt consigue aunar la sobriedad de la melodía luterana en una interesante versión a dos coros con los papeles muy fuertemente distribuidos. Y, siguiendo con las composiciones alemanas, era inevitable toparnos con uno de los motetes de **Bach**.

Comparados con la inmensa producción religiosa del *kantor*, los motetes constituyen un pequeño legado, pero de un inestimable valor. No se sabe a ciencia cierta el año de su composición, quizás los primeros años de la década de 1720, ejecutándose por primera vez en los años treinta ya en Leipzig. Concebido también a dos coros, podremos escuchar los mejores procedimientos del viejo Bach: estilos homofónicos redondos, imitaciones a modo de pregunta-respuesta (notorias sobre todo en monosílabos, como al comenzar “*Komm, Komm*”, repartido en ambos coros

para terminar todos juntos al unísono, buscando el equilibrio siempre magistral en Bach), con partes fugadas –“... der saure Weg”– en un contrapunto a ocho voces resuelto como siempre de manera satisfactoria, o los cambios de estilo propiciados por la estética diferente de cada uno de los coros no exentos de una extrema dificultad. El motete termina con un “Aria” –en realidad un coral– a cuatro partes con los dos coros fundiéndose en uno solo.

Su hijo **Carl Philipp Emanuel** compondrá su *Nueva letanía* también a doble coro, aprovechando el estilo dialogado de la forma musical. No se trata de un motete, pues cumple otras funciones, pero ya en esta época entraba dentro de las canciones sacras que se conocían de manera genérica como motetes también en el mundo católico. Como tampoco lo es el *Crucifixus* de **Antonio Lotti**. Compuesto a la manera de *passacaglia* –un bajo de soporte de carácter descendente como también encontramos, por ejemplo, en el mismo lugar de la *Misa en Si menor* de Bach– basta para construir una sencilla melodía llena de retardos y de disonancias, fiel reflejo del dramatismo que narra el texto. En realidad, se trata de una sección de “Credo” –por tanto, del ordinario de la misa– en la que con toda probabilidad el resto de las secciones se cantaban en canto llano, o más precisamente en *canto fratto* –es decir, canto llano medido de nueva composición– tan frecuente en la Italia barroca. En este caso se halla documentado que este famoso “Crucifixus etiam pro nobis” forma parte de un credo polifónico completo que los coros han usurpado como si solamente existiera esa parte.

Poco vamos a añadir a estas alturas del *Ave verum*, motete eucarístico –en su origen medieval un tropo de Sanctus, es decir para el momento de la Elevación– de **Wolfgang Amadeus Mozart**, uno de los *hits* corales de nuestro tiempo –y tan frecuentemente interpretado litúrgicamente fuera de contexto– de sencilla factura, originalmente pensado con acompañamiento de pequeña orquesta de cuerda y órgano. La eficaz división mozartiana en cuatro partes presenta una textura homogénea y unas interesantes armonías de todos conocidas, como igualmente es conocido el coro a quien fue destinado: el de Baden, dirigido por su amigo Anton Stoll.

El breve *Teach me, O Lord* de **Thomas Attwood** abre la segunda parte. Se trata de una breve composición a cuatro voces que enseguida evocará en nosotros la sonoridad de la liturgia anglicana por su propia lengua vernácula, con sus giros melódicos y armónicos propios del himnario inglés. Al igual que sucede en las oraciones –cantadas– de la tarde –para la hora de Vísperas– de **Christopher Ernest Friedrich Weyse** compositor danés, organista de la iglesia reformada de Copenhague, cuyas dos piezas para el oficio de la tarde son deudoras de las sonoridades protorrománticas, sin olvidar la influencia del coral luterano por su pertenencia a la iglesia reformada.

Mendelssohn y Bruckner merecen un tratamiento especial. Aquel por sus composiciones corales –y sinfónico-corales; recordemos sus oratorios *Elias* y *Paulus*– y por sus esfuerzos por recuperar la gran tradición alemana. No se han escogido para este concierto sus composiciones en latín –el ciclo de Adviento es de lo más evocador– sino dos piezas en lengua vernácula que, junto a sus motetes y salmos, constituyen parte de su legado. *Morgengebet Op. 48* y *Denn er hat seinen Engeln befohlen Op. 70*, y en particular este último, a ocho voces, constituyen uno de sus más populares pasajes de música coral, ya que fue empleado para su oratorio *Elías*, que se estrenó en Birmingham en 1846. La música coral de **Bruckner** y sus sonoridades envolventes nos transportan al mundo de un católico que hizo de su música una profesión de fe. Una fe ampulosa que rezuma hasta en sus sinfonías, pero que en sus “pequeñas” obras corales llega a tocar la fibra más sensible del ser humano. Podremos escuchar su popular *Ave Maria* y su *Locus iste*, gradual para la celebración de la fiesta de la dedicación de la iglesia. De amplias sonoridades en el sentido literal, ya que requieren de coristas de una gran tesitura sobre todo en las voces extremas. El *Ave Maria* a siete voces, compuesto y estrenado en la catedral de Linz en 1861, es en realidad el Ofertorio, o bien del cuarto domingo de Adviento, o de algunas fiestas de la Virgen –hay piezas del repertorio que independientemente de su texto, tienen varias adscripciones litúrgicas–. Bruckner jugó con las sonoridades agudas en unas secciones y con su respuesta en las sonoridades graves en otras. Mientras tanto, el *Locus iste* a cuatro voces, compuesto para la dedicación de la Capilla Votiva de la misma catedral y estrenado

en 1869, es un ejemplo de homofonía, como si el compositor, a través de sonoridades verticales apoyadas en notas extremadamente graves, quisiera transmitirnos la solidez del lugar dedicado a Dios.

El concierto concluye con el Lied *Bleibt bei uns* Op. 69 de **Johann Gabriel Rheinberger** (1839-1901), el tercero de sus *Geistliche Gesänge*, original a seis voces –dos sopranos, alto, dos tenores y bajo– con los papeles frecuentemente repartidos en diálogo entre las tres voces agudas y las tres graves, lo que permite establecer una pequeña policoralidad, alternada con secciones en estilo imitativo.



MUSICA FICTA

Con sede en Copenhague, Musica Ficta es un conjunto vocal profesional que fue fundado en 1996 por el compositor y director Bo Holten. Con este grupo, él ha podido configurar un conjunto muy flexible en el que se combina el ideal clasicista de Oxbridge en la interpretación de la música antigua con la calidez del sonido coral escandinavo.

El conjunto trabaja exclusivamente en proyectos temáticos, con la idea de que la experiencia musical se ve realizada cuando las perspectivas históricas, literarias o filosóficas juegan un papel importante en la programación y en las presentaciones habladas de los conciertos. Este punto de partida ha dado lugar a un conjunto de actividades musicales que combinan la localización, los textos, las ilustraciones y las narraciones para que la

audiencia pueda comprender y experimentar con más profundidad el espíritu de una época, un compositor o un género musical.

Durante los últimos cinco años, el conjunto y el director han centrado su actividad en los madrigales italianos del bajo Renacimiento, y especialmente en la música de Carlo Gesualdo. Este año, Musica Ficta ha iniciado un proyecto de tres años sobre la ornamentación y la improvisación en el género del madrigal, tratando de explorar las posibilidades de esta música.

El conjunto Musica Ficta también está especializado en la música vocal de los grandes compositores daneses del periodo romántico. Esta tradición está en el núcleo de la cultura danesa, y Musica Ficta pone en ella su máxima dedicación.

CUARTO CONCIERTO

Miércoles, 25 de octubre de 2017. 19:30 horas

MODERNO

I

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Magnificat en Mi bemol mayor BWV 243a

Vom Himmel hoch

Freut euch und jubiliert

Gloria in excelsis Deo

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Hör' mein Bitten, Herr

César Franck (1822-1890)

Domine Deus in simplicitate, de Tres ofertorios

Jacques-Nicolas Lemmens (1823-1881)

Ave Maria

Tota pulchra es

Johannes Brahms (1833-1897)

Warum ist das Licht gegeben, de Dos motetes Op. 74 n° 1

Joseph Rheinberger (1839-1901)

Canzonetta en La bemol mayor para órgano, de Doce piezas de carácter Op. 156

Edgar Tinel (1854-1912)

Dich anbetend lag im Staub ich

II

August De Boeck (1865-1937)
Allegretto, de Trois pièces pour orgue

Joseph Ryelandt (1870-1965)
Panem de caelo

Max Reger (1873-1916)
Unser lieben Frauen Traum, de Ocho piezas espirituales Op. 138

Joseph Jongen (1873-1953)
Alma Redemptoris Mater

Jules Van Nuffel (1883)
Pater noster

Jean-Marie Plum (1899-1944)
Super flumina Babylonis

CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Peter Thomas, *órgano*

Johan Duijck, *director*

A MODO DE RESUMEN: DE BACH A PLUM

De amplio –y ambicioso– recorrido podemos clasificar el presente concierto que sirve para cerrar este ciclo dedicado al motete con autores que van desde la época barroca –y que hemos escuchado en programas anteriores– hasta la primera mitad del siglo xx. Salvo Edgar Tinel, quien sobrevivió nueve años a los dictados del *motu proprio* de Pío X (y en parte inspiró este documento), todos los compositores de la primera parte son herederos de una tradición y por lo tanto compelidos a la creación al pertenecer a un mundo que solicitaba de ellos estas obras. Sea en el ambiente luterano (Bach, Mendelssohn, Brahms...), sea en el católico (Franck, Lemmens...), todos ellos tienen en común la herencia recibida y como punto de partida unos textos ya preparados para su musicalización. Entre muchos de ellos podremos establecer la conexión profesor-alumno y en la segunda parte, además, la procedencia belga de casi todos los compositores.

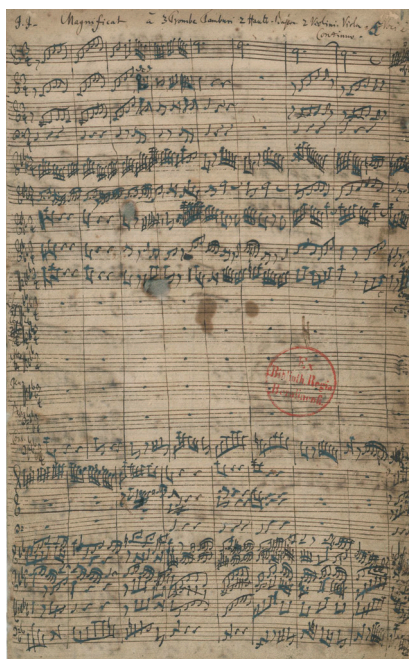
Era costumbre en la Alemania luterana y en particular en Leipzig que, al llegar la Navidad, se intercalaran dentro del *Magnificat* textos en alemán y en latín con temática apropiada para esos días. Aunque aquí escucharemos solamente tres de las cuatro interpolaciones, su orden correcto sería: *Von Himmel hoch* tras el aria de contralto “*Et exultavit*”, *Freut euch und jubiliert* tras el aria de bajo “*Quia fecit mihi magna*”, y *Gloria in excelsis Deo* tras el coro “*Fecit potentiam*” (la cuarta interpolación, que no se escuchará en el concierto, es *Virga Jesse floruit* tras el aria de contralto “*Esurientes implevit bonis*”). El carácter de estas interpolaciones era variable. Algunas son *a cappella* –sorprenderá la tonalidad original del *Magnificat* en Mi bemol mayor, sobre todo por la inclusión de trompetas–; y la primera es para todo el coro y se nos presenta perfectamente la melodía coral imitada y adornada por el resto de las voces. La segunda es para dos sopranos, contralto y tenor, en un estilo semejante a algunas secciones de otros de sus motetes. Y la tercera, de nuevo, para todo el grupo con acompañamiento instrumental.

Y otra vez **Felix Mendelssohn** –esta vez tras su modelo, Bach–, con una composición tardía en su catálogo: el himno *Hör’ mein Bitten, Herr*, compuesto en Londres en 1844 con texto de su ami-

go William Bartholomew, parafraseando el Salmo 55: “Señor, escucha mi oración”. Como curiosidad, esta pieza fue interpretada por primera vez al año siguiente de su composición en Londres e interpretada por la mujer del poeta, Ann Sheppard Mounsy. Ese mismo año, el compositor hizo una versión en alemán –la que escucharemos–, para soprano y cuatro voces con acompañamiento de órgano, y más tarde el propio Mendelssohn realizaría una versión para orquesta. Es muy reconocible la estructura del *anthem* inglés precisamente en los intercambios entre la soprano y el coro. Inspirándose en el texto, el compositor construyó interesantes y expresivas frases melódicas que contrastan con algunas de sus obras corales de carácter más alemán.

Uno de los pilares de la música francesa del siglo XIX es **César Franck**. Y no solo en la música religiosa, pero en esta destaca de manera particular. Nacido en Lieja, desarrolló su carrera en París tras realizar sus estudios elementales en su ciudad natal y trasladarse la familia a la ciudad del Sena. A partir de 1858 desempeña el cargo de organista en la iglesia de santa Clotilde ante un magnífico instrumento construido por Cavaillé-Coll. Sus tres ofertorios *Quae es ista, Domine Deus in simplicitate* y *Dextera Domini* datan de 1871. Escucharemos el segundo, *Domine Deus in simplicitate*, –interpretado en la liturgia neogalicana francesa como ofertorio para los primeros domingos del mes– original para soprano, tenor, bajo, órgano y contrabajo. Escuchando este ofertorio uno se imagina sus melodías de órgano adaptadas a la voz.

Uno de los motetes más impresionantes de **Brahms** es *Warum ist das Licht gegeben*,



Primera página del manuscrito original del *Magnificat* en Mi bemol mayor de Johann Sebastian Bach. Archivo Bach de Leipzig.

perteneciente a su ciclo de *Dos motetes Op. 74*, publicados en 1878 fueron dedicados a Philipp Spitta, el biógrafo de Bach (sin duda por la gran influencia que el músico de Leipzig ejerció en estas obras). Compuesto once años antes, durante el verano, comienza con una severa pregunta a cuatro voces en Re menor que continúa con una sección canónica a seis voces reflejando claramente el sentido del texto. La siguiente sección, dividida en dos partes, utiliza material motivico de la parte canónica anterior, para terminar con el coral “*Mit Fried un Freud*”. Todo el genio de Brahms condensado en unos minutos y estrenado en Viena el 8 de diciembre de 1878.

Infinitamente menos conocido es **Jacques-Nicolas Lemmens**, organista y compositor belga alumno de François-Joseph Fétis (quien le puso en contacto con Adolf Friedrich Hesse para conocer la tradición alemana). Fue profesor de órgano del conservatorio de Bruselas, y contó entre sus alumnos con figuras tan importantes como Charles-Marie Widor. De Lemmens escucharemos dos piezas dedicadas a la Virgen: su *Ave Maria* para voz aguda y órgano y un interesante *Tota pulchra*, a dúo, con acompañamiento de órgano en estilo paralelo salvo en la sección final sobre las palabras “*Tu advocata*”, en estilo estrictamente imitativo.

La primera parte concluye con *Dich anbetend lag im Staub ich* de **Edgar Tinel**, compositor también belga, alumno de François-Auguste Gevaert y sucesor de Lemmens como director del Instituto de Música Religiosa de Mechelen. Autor de piezas en latín y en lengua vernácula, su estilo es deudor tanto de Palestrina como de los maestros del siglo XIX. No es casual que la primera parte del presente concierto concluya con una obra inspirada en los postulados de muchas de las obras que han sonado previamente.

Casi toda la segunda parte va ser heredera de un estilo que derivará de la reforma de la música religiosa emanada de un documento pontificio de 1903: el *motu proprio Tra le sollicitudini* de san Pío X. En su mayor parte desconocidas para el gran público, estas obras son el resultado de un deseo de renovación de la música religiosa que vio en los antiguos motetes su fuente de inspiración, pero utilizando el lenguaje propio de la época que les tocó vivir. Tras la obra de órgano solo de **August de Boeck** (que, junto con la *Canzoneta* de Rheinberger de la primera parte, es la única pieza instrumental del concierto y también se inspira en este ambiente motetístico-

religioso), escucharemos *Panem de caelo* del compositor de Brujas **Joseph Ryelandt**. La vocación de Ryelandt, alumno de Tinel, por la música religiosa queda patente en su catálogo, que se distingue por un estilo muy personal, aunque entroncado en la tradición de sus maestros y muy influido por la música de César Franck, Gabriel Fauré o Claude Debussy.

Quizás el más conocido de los autores de esta segunda parte sea el alemán **Max Reger**. Sus *Ocho piezas espirituales Op. 138*, de las que se extrae *Unser lieben Frauen Traum*, constituyen un interesante ciclo en el que la parte que escucharemos se toma de una antigua melodía perteneciente al *Catholischem Gesangbuch* de Nikolaus Beuttners, publicado en Graz (Austria) en 1602. Sonoridades cercanas a Mendelssohn evocan las distintas secciones en las que la influencia del coral y su estructura es muy clara.

De **Joseph Jongen** y su *Alma redemptoris mater*, motete dedicado a la Virgen escrito en 1894, destacamos su carácter reivindicativo de la polifonía del siglo XVI, siguiendo además la herencia de Lemmens. Al igual que Franck, Jongen nació en Lieja. Precoz compositor y virtuoso organista, se dio a conocer muy pronto en Italia, Alemania y Francia. El sacerdote **Jules van Nuffel** compone su *Pater noster* a sabiendas de que es un texto devocional pero que en la misa preconiliar no tiene cabida, ya que aquí era recitado solamente por el celebrante. Aun así, su texto como motete devocional es conmovedor. Y, consciente de ello, Nuffel comienza con la entonación que hace el celebrante antes de recitar en silencio casi todo el texto. De armonías suaves de influencia francesa, sorprende por la utilización de acordes que iluminan la composición.

Y, de nuevo, la Lieja de **Jean-Marie Plum**, también sacerdote y organista de la iglesia de los Servitas en Bruselas. *Super flumina Babylonis* comienza sobre un suave lecho instrumental que introduce el motete, donde se desarrollarán unas sugerentes armonías precedidas de unísonos octavados del coro para dejar paso a una sección, “*Quia illic sedimus*”, presentada por las voces masculinas, que retornan al carácter propiamente coral en “*Quomodo cantabimus*” interrumpido súbitamente por la sección siguiente. Continúa “*Filia Babylonis misera*”, insistentemente anunciado por las voces masculinas, y respondido por las voces agudas hasta recapitular, como si de una forma sonata se tratase.

CORO DE COMUNIDAD DE MADRID

Reconocido como uno de los mejores y más dinámicos coros españoles, el Coro de la Comunidad de Madrid se ha distinguido desde su creación en 1984, por iniciativa de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, por la versatilidad de sus actividades, que abarcan tanto conciertos *a cappella* y con orquesta, como la presencia constante en la escena lírica y en los estudios de grabación. Su prestigio creciente ha impulsado su presencia en los más importantes escenarios españoles y en muchos extranjeros de Alemania, Bélgica, Francia, Polonia, China, Japón, Marruecos, México y Yugoslavia.

Fue su primer director, Miguel Groba, quien consolidó el conjunto y estableció su sólido prestigio. Desde el año 2000 hasta 2011, Jordi Casas Bayer prosiguió la labor iniciada por Groba y amplió su repertorio, que se extiende desde el Renacimiento hasta nuestros días. Desde entonces el coro ha colaborado con orquestas españolas y extranjeras, y con

directores como Eric Ericson, Rafael Frühbeck de Burgos, Jesús López Cobos, Antoni Ros Marbá, Víctor Pablo Pérez, Miguel Ángel Gómez Martínez, Juanjo Mena, Alberto Zedda, Maris Jansons y Claudio Abbado, entre otros.

En el ámbito escénico destaca su presencia en el Teatro Real, los Teatros del Canal y el Teatro Auditorio de San Lorenzo del Escorial. No menos significativa es su actividad discográfica, donde cuenta con registros para sellos como Decca, Deutsche Grammophon, Naxos, Verso y Auvidis.

Desde 2012, Pedro Teixeira es el director titular del Coro de la Comunidad de Madrid. Víctor Pablo Pérez es en la actualidad director titular y artístico de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.

La ORCAM desarrolla su actividad gracias al apoyo de la Oficina de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid.

JOHAN DUJCK

Director de coro, compositor, pianista y pedagogo, es un músico polifacético reconocido como director del Coro de la Radio de Flandes, del Coro de la Academia of St. Martin in the Fields, del Coro Juvenil Mundial y del Coro Madrigal de Gante. Es solicitado regularmente como director invitado por eminentes coros en toda Europa y América Latina. Además, es un valorado docente y jurado en numerosos cursos de dirección y festivales de coros.

Como compositor, se inclina particularmente por la música para piano, órgano y coro. El sello Phaedra ha publicado seis discos dedicados a sus composiciones. Como docente, imparte clases de

piano y dirección coral en el Real Conservatorio de Gante y en la ESMUC. Ha impartido formación artística en piano y dirección coral en la Capilla Musical Reina Isabel de Bélgica, en la Escuela de Verano Internacional de Dartington y en la Euskalerriko Abesbatzen Elkarte.

Sus principales maestros fueron Peter Cabus (composición), Robert Steyaert (piano) y László Heltay (dirección).

La Radiotelevisión Flamenca ha realizado un entrañable documental sobre la figura de Johan Duijck, *Sobre la amistad y la música*, en el que se muestran los diferentes aspectos de su polifacética vida musical.

El autor de la introducción y notas al programa, **JUAN CARLOS ASENSIO** Se formó en canto gregoriano y música litúrgica en la Escolanía de Santa Cruz del Valle de los Caídos, en el Conservatorio Superior de Madrid (donde también estudió piano, flauta travesera, dirección de coros y musicología) y en la Abadía de Solesmes. Colaborador del Répertoire International des Sources Musicales (RISM) y del Atelier de Paléographie Musicale de la Abadía de Solesmes, hasta 2009 fue profesor de Musicología en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca. En la actualidad es profesor de los Departamentos de Musicología de la ESMuC (Escuela Superior de Música de Cataluña) y del RCSMM (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid).

Autor de numerosas publicaciones, desde 1996 es director de Schola Antiqua, grupo especializado en la interpretación de la monodia y de la polifonía medievales. Desde 2001 es miembro del Consiglio Direttivo de la Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano. Además, es presidente de la AHisECGre (Asociación Hispana para el Estudio del Canto Gregoriano), investigador asociado del CILengua, miembro del grupo de estudio Bibliopegia y editor de la revista *Estudios Gregorianos*.



La Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con el propósito de promover la cultura humanística y científica en España. Tanto su historia y su modelo institucional –garantía de la autonomía de su funcionamiento– contribuyen a definir un plan de actividades destinado a atender las necesidades cambiantes de una sociedad en permanente transformación. En la actualidad, organiza programas propios para sus tres sedes, con tendencia al largo plazo, de acceso siempre gratuito y sin otro compromiso que la calidad de la oferta cultural y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

La Fundación produce exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Su Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, donde se ha doctorado cerca de una centena de estudiantes españoles, se halla ahora integrado en el Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CONCIERTOS

CONCIERTO EXTRAORDINARIO Inauguración de la exposición "William Morris y compañía: el movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña"

6 de octubre **Gustav Holst y William Morris: cantos para la comunidad**
Obras de G. Holst, C. H. H. Parry y G. Finzi
por el **Coro de cámara Caritas Canterbury**,
Benedict Preece, director

AULA DE (RE)ESTRENOS 100 Aula del centenario

Textos de **Germán Gan, Jorge Fernández Guerra, Juan José Olives**
y de los compositores interpretados

1 de noviembre Obras de J. Villa Rojo, L. Barber, A. García Abril,
T. Marco, D. Zimbaldo, C. Galán y C. Cruz de Castro
Grupo Cosmos 21
Carlos Galán, director



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Temporada
2017 - 18



Entrada gratuita. Se puede reservar por internet. Los conciertos de los miércoles se pueden escuchar en directo por Radio Clásica, de RNE. Los conciertos de los miércoles y los domingos se pueden ver en directo a través de www.march.es/directo.

Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica
Contáctenos en musica@march.es

