

A decorative border in a reddish-brown color, featuring a repeating pattern of stylized floral and scrollwork motifs, framing the central text.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

CICLO

*Música barroca
española*

Abril-Mayo 1983

Fotocomposición: Induphoto, S. A.
Titania, 21. Madrid

Imprime: Royper
J. Camarillo, 53-bis. Madrid

CICLO MÚSICA BARROCA ESPAÑOLA

INDICE

	Página
Presentación	5
Primer Concierto (13-IV-1983)	
Programa	9
Notas al Programa	10
Segundo Concierto (20-IV-1983)	
Programa	20
Textos de las Obras Cantadas.	22
Notas al Programa	29
Tercer Concierto (27-IV-1983)	
Programa	40
Notas al Programa	42
Cuarto Concierto (4-V-1983)	
Programa	56
Textos de las Obras Cantadas.	58
Notas al Programa	70
Quinto Concierto (11-V-1983)	
Programa	81
Notas al Programa	82
Participantes.	93

Por *tercera vez* dedicamos uno de nuestros ciclos a la *música histórica española*. En el curso 1980-81 comenzamos con la *música medieval*. En el curso 1981-82 proseguimos con la *música del Renacimiento*; y en esta ocasión es la *música barroca*, centrandó prácticamente todo el ciclo en el siglo XVII. No es posible hacer en cinco conciertos una *antología completa* de una centuria tan rica, si bien tan desconocida y de la que tanto falta por investigar y publicar. Aun así, la *evolución desde el manierismo* bien perceptible en las primeras décadas hasta el pleno barroco alcanzado en las últimas, creemos que puede seguirse con facilidad a través de cinco «*panoramas*» monográficos: el *órgano*, la *guitarra barroca heredera de la vihuela de mano*, la *música de cámara*, la *polifonía* y, por último, las *canciones monódicas*, tan ligadas muchas de ellas al mundo del teatro lírico.

La *música*, de nuevo, servirá para proporcionarnos imágenes sonoras de nuestra historia: las cortes de Felipe III, Felipe IV y Carlos II a través de los tonos humanos y las fiestas teatrales; la vida religiosa en las grandes catedrales a través del *órgano*, la *polifonía* y el *villancico*, igualmente practicados en las *colegiatas y conventos*; los autos sacramentales (en uno de ellos se conmemora la subida al trono de Felipe V, el primer Borbón), la *música camerística* en los cenáculos eruditos... En las letras para cantar, muchas de ellas anónimas, encontramos a Lope, a Góngora, a Calderón sobre todo. Y un buen puñado de compositores de primerísimo orden (Aguilera, Cabanilles, Gaspar Sanz, Mateo Romero, Carlos Patiño, Juan Hidalgo...) empezarán a sernos tan familiares como los escritores que les proporcionaban los textos o los pintores que colaboraban en sus espectáculos. Así, además de disfrutar con *músicas bellísimas* que no merecen estar tan arrinconadas —algunas se oyen por primera vez desde aquellos tiempos, en transcripciones recién publicadas o hechas incluso para esta ocasión—, dispondremos de más elementos de juicio para la reconstrucción de nuestro pasado histórico. Elementos, los sonoros, imprescindibles para la comprensión de una época como la barroca y que no son los que más abundan en los ensayos o en los manuales.

LIBRO

DE TIENTOS

Y DISCURSOS DE MUSICA PRACTICA, Y THEORICA DE ORGANO, intitulado Facultad organica: con el qual, y con moderado estudio y perseverancia, qualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella; sabiendo diestramente cantar canto de Organo, y sobretodo teniendo buen natural.

COMPUESTO POR FRANCISCO CORREA DE Arauxo, Clerigo Presbitero, Organista de la Iglesia Collegial de san Salvador de la Ciudad de Sevilla, Rector de la Hermandad de los Sacerdotes della, y Maestro en la Facultad, &c.



CON LICENCIA.

Impreso en Alcalá, por Antonio Arnao. Año de 1626.

CICLO

*Música barroca
española*

1

Órgano
MIGUEL DEL BARCO

Miércoles, 13 de abril de 1983, 19,30 horas

¿Hay cosa en toda la grande
fábrica del Universo
que debajo de compás,
proporción, número y metro
en Música no esté? Hable
la armonía de los cielos
siempre en consonancias; y si
no es tratable al uso nuestro
hable por más familiar
la de los cuatro elementos.

PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

I

F. CORREA DE ARAUXO (c. 1575-1654)

Tres tientos de IV tono

(IV, XV y XVII, Ed. Kastner)

S. AGUILERA DE HEREDIA (1561-1627)

Pange lingua a 3 sobre tiple,

«La reina de los Pange linguas»

Primer registro bajo de 1.^{er} tono

Primer tiento de falsas de 4.^o tono

Tercer registro bajo de 1.^{ei} tono

II

G. MENALT (7-1687)

Tiento partido de mano izquierda de 8.^o tono

PABLO BRUNA (1611-1679)

Tiento de falsas de 6.^o tono

Tiento de falsas de 2.^o tono

J. B. CABANILLES (1644-1712)

Pasacalles II de 1.^{er} tono

Gallardas V

NOTAS AL PROGRAMA

Entre todos los instrumentos musicales tradicionales de Occidente el órgano es, sin lugar a dudas, el que mayores y más profundas transformaciones ha sufrido a lo largo de su historia. En dos aspectos, sobre todo, el rey de los instrumentos se ha mostrado de una ductilidad y receptividad que hacen de él el instrumento evolutivo por excelencia. Así ha adaptado a su funcionalidad las técnicas que marcan y jalonan la historia de las ciencias a lo largo de los siglos y que han tendido todas ellas a aligerar y hacer más leve «el arte de tañer el órgano». Por otra parte el órgano, instrumento aglutinador y sedimentador, se ha enriquecido cada vez más con la tímbrica, acaparando y remedando el timbre de los instrumentos antiguos, modernos o contemporáneos o creando nuevos timbres que le son propios.

La historia del órgano gira, con buena lógica, en torno a particulares conquistas técnicas generadoras, a su vez, de modalidades compositivas correspondientes a cada etapa del instrumento. Es justo notar, en efecto, que son los mismos organeros —organistas todos ellos también hasta finales del siglo XV— los que imponen sus innovaciones en el instrumento que, luego, avivan e insuflan nuevo aliento a las obras del organista-compositor. En pocas ocasiones es el mismo organista el que se adelanta, por sus consejos o su asesoramiento técnico, a la inventiva del antiguo «maestro de hacer órganos». En Toledo, por citar un ejemplo prestigioso de organería, el organista de la catedral, Jerónimo Peraza, que ocupa su cargo desde 1579 hasta su muerte ocurrida en 1617, es asesor técnico del Consejo del Arzobispado en la construcción de órganos durante los dos últimos decenios del siglo XVI; pero no modifica para nada los planes tradicionales que propone para órganos rurales pese a la aparición —en 1592 y en su misma catedral— de la modalidad del órgano de medio registro. Un siglo más tarde, a finales del XVII y principios del XVIII, José Solana, organista de la misma cate-

dral toledana, queda desplazado en el manejo de su instrumento por su sobrino, más joven, Matías Solana, por su imposibilidad en dominar las novedades técnicas (multiplicidad de registros, algunos en *forma de artillería*, ecos) contenidas en el nuevo órgano de Pedro Liborna y Echevarría. Sería fácil multiplicar así ejemplos en los cuales quedaría patente la necesidad, por parte de los cabildos catedralicios, de buscar nuevo organista después de la construcción de un instrumento que ofrece, en los momentos críticos de su evolución, nuevas posibilidades técnicas y sonoras al intérprete. Quedaría por matizar, desde luego, tal afirmación tanto en la historia del órgano de los siglos pasados, en cuyo proceso de construcción inicial o final intervenían casi siempre uno o varios organistas, como en la más reciente, de los últimos decenios, cuyo despertar organístico, vuelto hacia el pasado del instrumento, se debe a los musicólogos y a los organistas.

Por todo ello, sin caer en exageraciones historicistas, ya que el músico lo salva todo en órganos de cualquier tipo, conviene situar las obras de este concierto, todas ellas enmarcadas en el siglo XVII español, dentro del propio momento histórico del instrumento en su proceso evolutivo, que a la vez responde a un principio acumulativo de las conquistas técnicas. En efecto, la aparición y aportación de nuevos elementos técnicos y, por ende, sonoros y musicales, se añade al órgano anterior sin destruir sus propias peculiaridades, modificadas, eso sí, a lo largo de los siglos por la evolución acústica y estética.

Órgano lleno

El órgano español del siglo XVII es un instrumento de transición entre el enriquecimiento conseguido a finales del XVI y la plenitud y apogeo que alcanzaría durante los últimos decenios del siglo XVII antes de culminar en el siglo XVIII, del cual quedan, afortunadamente, buenos ejemplos.

El fundamento del órgano español de la primera parte del siglo XVI, sin tener en cuenta algunos ejemplares excepcionales de catedrales sobre todo, es un teclado de cuarenta y dos notas con octava «corta» — es decir, sin los do, fa y sol sostenidos ni el mi bemol de la octava más baja — cuya tesitura alcanza el la⁴. La paleta sonora está formada por las tres familias de registros, ya diferenciados e individualizados, modernamente llamados fondos (flautado de 8 flautas), mutaciones o mixturas (docenas, sobredocenas, diecisetena,

lleno...) y, aunque en pocos instrumentos, lengüetería (orlos, dulzainas, trompetas...). El conjunto de las dos primeras familias compone el plenum del órgano. Para este instrumento escriben sus obras los organistas compositores del siglo XVI, contemporáneos de los dos hitos capitales de ese siglo, cuyas composiciones y recopilaciones han llegado hasta nosotros: Venegas de Henestrosa (1557) y Cabezón (1578). Para este órgano, el conjunto de sus registros, o uno o varios en particular, también escribirán sus obras organistas posteriores, que ya podrán valerse, por otra parte, de más posibilidades y recursos. Así lo vemos en algunas de las obras de los compositores de este programa.

Correa de Arauxo pertenece ya plenamente al siglo XVII. De origen posiblemente andaluz, su carrera se desenvuelve entre Sevilla, Jaén y Segovia, donde muere en 1654. El único libro que ha publicado, *Libro de Tientos y Discursos*. . . se editó en Alcalá de Henares en 1626, estando todavía el compositor en la colegial de San Salvador de Sevilla. Nada se conoce de su formación juvenil aparte lo que él mismo nos confiesa, en el prólogo a sus composiciones, de sus contactos directos o indirectos con Peraza (el Francisco, organista de Sevilla, sin duda) y Diego del Castillo, que fueron organistas de la catedral sevillana. Este prólogo es todo un tratado, teórico y práctico, revelador de los conocimientos antiguos y modernos y de las posturas teóricas de *Correa* de Arauxo que le sitúan en la línea, escolástica a la vez que inquieta, del notable teórico del siglo XVI, Bermudo. Figura señera entre los compositores europeos del primer barroco, *Correa* de Arauxo desarrolla en ciertas de sus obras —la mayoría de ellas son tientos agudamente analizados por su primer transcriptor moderno Santiago Macario Kastner— unos temas amplios que van cobrando colores de frescos grandiosos y monumentales y, en otras, centra su trabajo en meditaciones efusivas entrecortadas por arranques de escalas brillantes e inquietas, de rítmica refinada y rebuscada. Las tres obras de *Correa* presentadas en este concierto son tres tientos para órgano *lleno*, de la misma modalidad: el cuarto tono, siempre preferido al tercero por teóricos y compositores, y que se desenvuelven entre el meditar, que siempre triunfa, y el desgarramiento sonoro que lo avasalla todo.

Sebastián Aguilera de Heredia y *Pablo* Bruna representan otro polo de la creación organística del XVII: el aragonés. Aguilera de Heredia nace y muere, en 1627, en Zaragoza. *Pablo* Bruna, el ciego de Daroca, nace y muere, en 1679, en Daroca en cuya colegial fue organista toda su vida. Sebastián Aguilera de Heredia, ade-

más de sus obras vocales, ha dejado dieciocho composiciones para órgano. Sus cualidades de sobriedad, de limpieza, de clara construcción, de armonía equilibrada y de desarrollo temático y melódico ordenado dan a sus obras un encanto preñado de variedad y rica inventiva. Aguilera escribió dos *Pange Lingua* a 3, uno con el tema cantado en el bajo y el otro en el tiple. Ambos desarrollan la línea melódica tradicional del himno more hispano, la «Reina de los *Pange Lingua*», según el subtítulo del mismo Aguilera, acompañado por el tejido contrapuntístico de las voces altas o bajas en el caso de la versión del programa.

Pablo Bruna hizo de la colegial de Daroca un centro organístico y un foco de irradiación que alcanzaría Madrid a finales de siglo con la presencia de dos de sus sobrinos en la misma capilla real de Carlos II y, luego, de Felipe V: la de Francisco (m. 1690) y la de Diego Xarabe y Bruna (m. 1716). Las obras para órgano de Pablo Bruna, recopiladas y editadas recientemente con motivo del tercer centenario de su muerte, abarcan tanto la forma *tiento*, en sus distintas modalidades, como variaciones o glosas sobre temas litúrgicos: versos, himnos... Los dos *tientos* del programa de Pablo Bruna son composiciones para el órgano lleno tal como queda definido, con parte o la totalidad de sus registros según el gusto del intérprete. Pero su calificativo de *tiento de falsas*, lo mismo que el de cuarto tono de Aguilera, no se refiere tanto a las características del instrumento como a la misma escritura de la pieza. Practicada abundantemente por los organistas españoles e italianos, estas composiciones tienden a explorar el universo armónico de las disonancias más que las mismas posibilidades instrumentales (timbre o tesitura por ejemplo) del órgano. De carácter recogido y severo, con cláusulas levemente glosadas, estos *tientos* hacen alarde de la ciencia compositiva del organista que sondea al máximo los recursos armónicos que le ofrece la teoría musical de la época, gestando ya la tonalidad de finales de siglo.

Dentro del mismo bloque instrumental del órgano lleno, figuran finalmente dos obras del ingente compositor valenciano de finales del XVII, Juan Cabanilles que muere, ya entrado el siglo XVIII, en 1712. Si Sebastián Aguilera abría caminos para una posible, discutible y discutida, escuela de órgano aragonesa, Juan Cabanilles, de manera general, cierra horizontes de composición organística y, en ocasiones, abre caminos nuevos al «estilo moderno», quizá de manera menos marcada o atrevida que otros compositores contemporáneos o, incluso, anteriores tales como Sola, Brocarte u

obras recopiladas en Alcalá de Henares a principios del siglo XVIII en los manuscritos del catalán, de Reus, Martín y Coll, de Andrés Lorente o del mismo recopilador.

La primera característica de estas dos obras se cifra en su respectiva inspiración profana: la de un bajo ostinato organizador (grados I, IV, y I del primer modo, es decir las notas re, sol, la, re) en el *Pasacalles* y la de un ritmo cuyo origen es la danza en las *Gallardas*, que ya se apropió la música instrumental en el primer tercio del siglo XVI. Ambas obras se situarían más bien en la vertiente tradicional de Cabanilles y utilizan, de manera magistral y convincente, todos los recursos contrapuntísticos, armónicos y ornamentales, con una afirmación tonal más acusada quizá en las *Gallardas*. Ahora bien, su respectiva escritura musical, compacta y masiva, en constante densificación y masificación, traduce la importancia del órgano de que disponía el organista en la catedral valenciana y sugiere, ya que no indicada por el compositor, una registración diversificada, igualmente cada vez más densa y compacta a lo largo de las obras. Estas exigen la introducción de un cambio de registración en su transcurso, es decir, una variedad tímbrica dentro de las posibilidades del órgano lleno.

Organo partido o de medio registro

Esta variedad tímbrica, notada en las dos obras anteriores, no es por supuesto característica de estas composiciones ni de la época de Cabanilles, sino constante de la historia del instrumento desde la aparición de los registros individualizados, es decir, desde el nacimiento del órgano «analítico».

En la segunda mitad del siglo XVI, al nacer el primer barroco, la curiosidad tímbrica es notoria en todas las esferas del quehacer musical y de esta época, de Giovanni Gabrieli en sus *Sacrae Symphoniae* de 1597 de modo específico, data el principio de la individualización de los instrumentos de la orquesta.

El órgano se había enriquecido ya en varios países y de forma casi «estandarizada», con un segundo teclado que ampliaba los planos sonoros y permitía contrastar elementos temáticos o armónicos de la misma composición. En la península ibérica la multiplicación de los teclados —a dos en el siglo XVI y a tres o cuatro en el siglo XVII— no va a generalizarse sin que se pueda encontrar motivo o causa satisfactoria a este hecho. Pero la inventiva y la imaginación de los «maestros de

hacer órganos» del siglo XVI y de los siguientes encontrarán siempre soluciones originales, y geniales, a la densificación a la vez que particularización de los planos sonoros del instrumento.

En el siglo XVI, concretamente, los organeros de la península, algunos procedentes de más allá de las fronteras, hacen alarde de su ingenio y transforman el teclado único del órgano lleno, antes estudiado y que seguirá siendo base y cimiento del instrumento, en dos masas sonoras independientes «partiendo» el teclado entre el Do³ y el Do sostenido³, con sus correspondientes modificaciones técnicas internas, en el secreto de modo particular, y la duplicación del número de registros, divididos entre bajos y agudos o tiples, entre mano izquierda y mano derecha. Esta capital innovación técnica aparece en torno a los años 1560-1570, es decir que es contemporánea de los últimos años de la vida de Antonio Cabezón, fallecido en 1566, y uno de los elementos provocadores en España del naciente barroco. No solamente permitía oponer masas o planos sonoros, el conjunto de los bajos al de los tiples, práctica que se ha experimentado sin duda pero de la cual no queda rastro, sino, y sobre todo, que autorizaba el contraste de un timbre con otro, de un registro bajo con un tiple o viceversa. A finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII el órgano lleno se une, en el mismo instrumento y ampliando sus posibilidades, al órgano *partido* u órgano de medio registro. Después de algunos tanteos el órgano emprenderá durante la segunda mitad del siglo XVII otro rumbo innovador y multiplicador de planos sonoros con la aparición de los ecos y de la trompetería en *forma de artillería*; abrirá así paso a las composiciones del siglo XVIII.

Este órgano de *medio* registro genera, con sus nuevas posibilidades, composiciones originales y géneros musicales procedentes de formas anteriores. Así, tiento de medio registro, llamado también tiento partido de mano izquierda o *derecha*, o meramente registro *bajo o alto*, según sea el bajo o el tiple la voz solista. Cuando, a finales del XVII y durante el XVIII desaparezca el vocablo y la forma tiento bajo el impulso de la atracción tonal, sustituido por la palabra genérica *Obra*, se seguirá calificando las composiciones que requieren esta modalidad técnica por *Obra de mano derecha o de mano izquierda*.

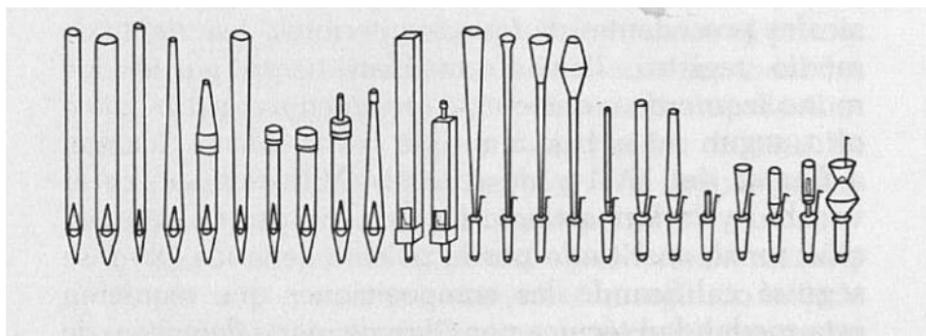
Los organistas compositores, a partir de finales del siglo XVI, escribirán, dos de ellos, composiciones para este «nuevo» instrumento. La primera obra conocida que emplea este recurso, o que se da por tal primera, es la de uno de los numerosos organistas apellidados Pe-

raza sin que se sepa a ciencia cierta si es de uno de los dos Francisco o de uno de los dos Jerónimo. Sea lo que fuere, todos los compositores de la península harán alarde, a lo largo de más de dos siglos, de su inventiva en la ornamentación para que la voz solista, a veces son dos, luzca su ingeniosos giros melódicos.

Tres obras del programa responden al nuevo rumbo del órgano partido. Los dos registros *bajos* de Aguilera tienen las mismas cualidades fundamentales que sus obras para el órgano lleno, pero el gozo del mundo sonoro recién descubierto provoca frases melódicas del bajo que se desarrollan según secuencias iterativas no exentas, en ocasiones, de ampulosidad y redundancia que, por otra parte, afianzan la claridad de su armonía basada en el círculo de quintas ascendentes o descendentes.

Gabriel Menalt fue organista de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona, donde murió en 1687, siendo aún joven. De él se conservan siete composiciones para órgano, cinco de las cuales son tientos (dos para órgano lleno —uno de falsas— y tres para órgano de medio registro). El tiento *partido de mano izquierda de octavo tono* lleva como subtítulo manuscrito *Gayti-11a dé mano izquierda*, que especifica el color tímbrico de la voz solista deseado por el compositor. Los giros melódicos de la mano izquierda, agrupados en células de cuatro o de sus múltiplos, son ilustrativos de una armonía superior clara, sencilla y elegante que sitúan a este autor catalán en la misma línea compositiva que el aragonés Aguilera de Heredia.

Louis Jambou



CICLO

*Música barroca
española*

2

Soprano,
MONSERRAT FIGUERAS
Viola de gamba,
JORDI SAVALL
Tiorba y guitarra,
HOPKINSON SMÍTH
Clave,
TON KOOPMAN

Miércoles, 20 de abril de 1983. 19,30 horas

 FIESTA
QUE SE HIZO A SVS MAG.^{DES}
SE INTITVLA
SALIR EL AMOR DEL MVND^O
DEL MAESTRO
DON  
SEBASTIAN DVRON....

LAMINA XVII

Salir el Amor del Mundo. Manuscrito Musical, B. Nacional, M. 2.283. Portada interior

¡Qué bien suenan veloces
las lástimas del llanto,
si unísonas con cláusulas del canto
hurtándose las voces
a imitación del alba y de la aurora
canta la una lo que la otra llora!
¡Qué dulcemente suena
en la memoria mía
puesta en sonora música la pena,
puesta en fúnebre metro la alegría!
Prosiga, dulce esposa, la armonía
de la aflicción llorada;
prosiga, pues, cantada
también en consonancias la agonía.

Calderón

PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

I

BARTOLOMÉ DE SELMA Y SALAVERDE
Fantasía sobre el canto del caballero
(Viola de gamba y Bajo continuo)

JUAN HIDALGO

Tonos Humanos a solo con bajo continuo
(Soprano, Viola de gamba, Clavicémbalo y
Tiorba o Guitarra)

*Tonante Dios
De las luces que en el mar
Crédito es de mi decoro
Ay corazón amante
Peinándose estaba un olmo*

JUAN CABANILLES

Tocata y Gallarda (Clavicémbalo)

Arias, Pasacalles y Solos Humanos
(Soprano y bajo continuo)

DE MILANÉS

Ayroso: Dexa la aljaba

DEL VADO

Solo humano: No te embarques pensamiento

JOSÉ MARÍN

Pasacalle a solo: Aquella sierra nevada

JUAN HIDALGO

Solo humano: Cuydado pastor

PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

II

Danzas con variaciones

(Guitarra)

FRANCISCO GUERAU

Pasacalles - Canario

ANTONIO DE SANTA CRUZ

Jácaras

(Viola de gamba y bajo continuo)

ANTONIO MARTÍN Y COLL

La Chacona

Danza del Hacha

Diferencias sobre las Folias

Canarios

Solos Humanos con instrumentos

(Soprano, Viola de gamba y bajo continuo)

SEBASTIÁN DURÓN (1660-1716)

Sosieguen, descansen

Estribillo - Coplas

Recitado - Estribillo

JUAN HIDALGO

Atiende y da

¡Ay que me río de amor!

MIGUEL MARTI VALENCIANO

¡Ay del amor!

JUAN HIDALGO

Trompicávalas amor

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

Tonante Dios (Calderón)

Recitativo Minerva

¡Tonante Dios!
Cómo permites que enmiende
una dupla otra mayor,
es menos delito que
la discordia hurte tu voz
que el que hurte Prometeo
un pequeño rayo al sol
que traición, como falsear
tus decretos ni que horror
como que tenga más pena
que un robo que una traición
a su soberano solio
llegue este justo clamor,
mas para que si primero
llegar yo puedo.

Palas

Eso no,
porque hasta que executado
esté en ambos mi rencor
y veas quien a su alumno
puso en más estimación
para que tú no lo impidas
sabré detenerte yo
también yo sabré romper
tu lazos que represión
tan vana con Palas
a tus fuerzas pues porque no
porque a par del mismo Marte
Diosa de las armas soy
yo de las letras mortales
ved si entre ingenio y valor
más que la fuerza del brazo
vale la de la razón,
suelta tirana no pude,
ay de mí impedirla, no,
aqueso te desconfíe
por más que vuele veloz.

Coplas

Que antes que Júpiter llegue
su llanto y mi acusación
habrás conseguido tú
de entrambos la destrucción.
Y díganlo en pavorosos
ecos de fúnebre son
ronca la trompa bastarda
destemplado el atambor.

A cuyo compás que sirve
 al suplizio de pregón
 ella viene acompañada
 del juvenil esquadron.
 De las zagalas del valle
 y el del popular rumor
 del demás pueblo diciendo
 de unos y de otros el clamor.

De las luces que en el mar (Juan Vélez de Guevara)

Coplas De las luces que en el mar
 iba venciendo el aurora
 parecían las espumas
 cristalinas mariposas.
 Doraba el sol las montañas
 y de miedo de las sombras
 a salir no se atrevían
 del verde botón las rosas.
 Quando un amante pastor
 de la ingratitud que adora
 a suspiros despertaba
 las mal dormidas memorias.

Estribillo Ay, qué desdicha
 mas ay, qué lisonja
 morir de una pena
 que parece gloria.

Crédito es de mi decoro

Coplas

- 1) Crédito es de mi decoro
 Este mi dolor postrero
 pues espero
 morir ya con lo que lloro
 cantando de lo que muero.
- 2) Ay, exemplo de firmeza
 pues estar sin ti por mi
 también yo así
 imitaré tu fiimeza
 quedando sin mi por ti.
- 3) Ay, el alma a verte sube
 exhalada en triste canto
 porque cuanto
 va por condensa esta nube
 es rozío de mi llanto.
- 4) Ay, la postrera agonía
 se explica en dulzes gemidos
 y suspendidos
 anhelan tu compañía
 mi fe, mi ser, mis sentidos.
- 5) Ay, apenas respiro
 que la voz intercadente
 su fin siente
 y da el último suspiro
 diziendo amor y ala ven y ala vente.

Ay corazón amante

- Solo* Ay corazón amante
 ay dulce pena
 cómo halagas el paso que atormentas
 piedad divinos cielos
 que alborotado el mar
 en olas de tormentos
 llegó hasta las estrellas
 con la proa y el ruego
 la mísera barquilla del afecto
 y bajó rayo
 el que subió deseo
 piedad divinos cielos
 redimid a un amante prisionero.
- Copias* 1) Cautivo de su ausencia
 y en su memoria preso
 en la cadena amable
 deslabonados dulces pensamientos.
- 2) Aquel pescadorcillo
 que arrojó en mar sin puerto
 la red de su cuidado
 a las inciertas olas del silencio.
- 3) Vive tan sin descanso
 que sin duda aprendieron
 a sus continuas penas
 a enlazarse las horas de momentos
- 4) El corazón le pide
 por paga el cautiverio
 y el corazón no es suyo
 que la fatiga le rindió el tormento.

Peinándose estaba un olmo (Juan Vélez de Guevara)

Copia Peinándose estaba un olmo
 sus nuevas guedejas verdes
 y se las rigaba el ayre.

Estríbillo Y viéndole alegre
 se iba de risa
 cayendo una fuente
 de cristal murmurando
 entre dientes.

Dexa la aljaba

Estríbillo Dexa la aljaba y la flechas
 cieguecillo Dios
 que para pechos de bronce
 es en vano tu rigor
 más ay, pues mi oposición
 causa que sea
 tu Vitoria mayor.

- Coplas*
ayrosas
- 1) Cupido poderoso
a tu imperio rendido
suspende tus rigores
no sirvan de lisonjas mis suspiros.
 - 2) A mi dolor responde
por que si compasivo
te muestras a mis voces
yo tendré por halago el ser vencido.
 - 3) Ya venero tus aras
a donde sacrifico
mi alvedrío si acaso
puede mi albedrío dezirse mío.
 - 4) En vano se resiste
a tu poder invicto
el corazón más fuerte
pues hasta al cielo fundas tu dominio.
Mas como de tus manos
forma los tiros
fuera la resistencia
grave delito.
- Tras las
Coplas

Aquella sierra nevada

- Coplas*
- 1) Aquella sierra nevada
que densa nube parece
con el calor del estilo
en pardo escollo se vuelve.
 - 2) Aquel árbol que desnudan
los rigores del diciembre
sus desollados cogollos
Galán Abril reverdeze.
 - 3) Aquel ruyseñor que triste
largo silencio enmudeze
al hermosa primavera
recibe en selvas alegres.
 - 4) Solo en mi mal hay mudanza
ni alivio que le consuele
ni muerte para mi vida
ni vida para mi muerte.
- Estribillo
- Desabrida esperanza
remedio mortal
qué me quieres ya,
déxame morir
sin esperar
pues en nada hay firmeza
si no es en mi mal

Cuidado pastor

Estrillo Cuidado pastor,
no te engañe otra vez tu fervor
cuidado pastor
cuidado con el cuidado
que es muy avieso ganado
la hermosura y el amor.
Cuidado pastor,
no te engañe otra vez tu fervor.

Coplas En la quietud de las selvas
curando se está el amor
de las mortales heridas
que la ingratitud le dió.
Su disfraz es un pellico
y aun es su gala mejor
que la sencillez le abriga
si le arroga la traición.
La ingrata beldad maldice
que arrojó del corazón
porque a huellas de su engaño
su misma imagen borró.
No más humana hermosura
dixo a su misma pasión
que ella entre algunos suspiros
de esta suerte respondió.

Sosieguen, descansen (José de Cañizares)

Amor Sosieguen, sosieguen
descansen, descansen
las tímidas penas
los tristes afanes
y sirvan los males de alivio en los males

Coplas 1) ¿No soy yo aquel ciego
voraz encendido volcán intratable,
en quien aun las mismas
heladas pavesas o queman o arden?
Pues ¿cómo es fácil que haya nieve
que apague el incendio de tantos volcanes?

2) ¿No soy quien al sacro
dosel de los dioses desigo arrogante
su púrpura ajando
los fueros sagrados de tantas deidades?
Pues ¿cómo es fácil que en mi aprobio
tirana sus leyes mi culto profanen?

3) En fin ¿no soy yo
de las iras de Venus sagrado coraje
en cuyos alientos
respiran castigo su voz o su imagen?
Pues ¿cómo es fácil que deidad
que fabrica mi imperio permita mi ultraje?

Recitativo Pero ya que a la fatiga
 tan rendido el pecho yace
 que un desaliento palpita
 en cada temor que late
 y ya que en el verde centro
 de enmarañado bosqueja
 que compone la frondosa
 tenacidad de los sauces
 seguro estoy de que puedan
 las cóleras alcanzarme
 de Diana, firmen treguas
 mis repetidos afanes.
 Y en este risco a quien soy
 para que sobre él descanse
 hizo el acaso que siendo
 escollo sirva de catre
 entreguemos a esta dulce
 lisonja de los mortales
 la vida, pues a este efecto
 dijeron mis voges antes.

Atiende y da

Estríbillo Atiende y da, enigma Divino,
 atiende y da respeto y piedad.
 Atiende al respeto de mi sentimiento
 y da tu piedad a mi voluntad.
 Atiende y da, porque es
 crueldad que en tu altar,
 bella deidad, la víctima
 nueva sin sacrificar.
 Atiende y da enigma Divino,
 atiende y da respeto y piedad.

Coplas 1) Bello enigma que adoro,
 oye mi afecto ansioso
 que explica lo amoroso
 con acento sonoro;
 y pues que tu piedad
 es cifra del decoro,
 atiende y da respeto y piedad.

2) Mi fineza perfuma
 a todo tu desprecio
 y pues templa mi aprecio
 hace de lo que ahuma
 y pues su actividad
 no logra se consuma,
 atiende y da respeto y piedad.

3) Mi corazón amante
 tanto se vivifica
 que los ojos explica
 el de semblante
 y pues su realidad
 se acredita constante,
 atiende y da respeto y piedad.

¡Ay que me río de amor!

- Estrillo* ¡Ay que me río de amor!
 escuchen, atiendan,
 vean lo que importa
 seguir mi opinión.
- Coplas* 1) Dícese que quien bien quiere
 luego la razón gritó,
 luego solo el que no quiere
 es el que i "idrá razón. Ay...
- ?) Todos r'el amor se rían
 mas con una condición
 que burlar no burlarse de el
 mas burlarse con el no. Ay...

¡Ay del amor!

- Estrillo* ¡Ay del amor! que en el incendio amante
 sufre, encuentra el primer
 paso del precipicio
 al lado de un desdén.
 ¡Ay! que le miro mortal,
 pues vivir de un desprecio
 es vivir de un ¡Ay!
- Coplas* ¡Ay! que el aborrecimiento
 accidente es tan fatal
 que el inmortal presume
 su fineza mas, por más
 que quiera, no ha de querer.

Trompicávalas amor (Juan Vélez de Guevara)

Trompicávalas amor
 a las niñas de Barajas
 y cómo las trompicávalas.
 Trompicávalas con celos
 que son del descuido trampas
 pues a pesar de lo frío
 aun a los viexos abrasan.

NOTAS AL PROGRAMA

I. Introducción a los Tonos Humanos

En la España del siglo XVII se usaba la expresión «Tono Humano» para designar una pieza musical cantada con texto profano, ya sea para tres o cuatro voces, ya para voz solista o dúo. Un tono humano se convierte en divino sustituyendo o modificando su texto profano por otro religioso. Pero para tener una clara idea del Tono Humano y del riquísimo repertorio conservado, hemos de hacer un poco de historia, porque el Tono no es una forma musical, sino un género que abarca prácticamente todas las formas de la música vocal profana de la época. En las tres primeras décadas del siglo XVII normalmente se habla de los Tonos a secas, sin decir si es humano o divino. Así, Lope de Vega en un pasaje de *La Filomena* dice:

Las ninfas os harán ricos altares,
yo villancicos y *Juan Blas los tonos*
que cantarán en voces singulares.

Aquí, al decir Lope que hará villancicos, quiere decir que él hará las letras (que unas veces son villancicos y otras no) y Juan Blas la música. Y en otro texto de *El acero de Madrid* escribe:

Arroyuelos cristalinos,
ruido sonoro y manso
que parece que corréis
tonos *de Juan Blas cantando*,
porque ya corriendo aprisa
y ya en las guijas despacio,
parece que entráis en fugas
y que sois tiples y bajo.

En la primera cita parece aludir a los tonos a una voz y en la segunda a los tonos polifónicos. De las innumerables citas de Calderón sólo pongo esta de *El viático cordero*:

¿La música no es la cosa
que más agrada y deleita?
Como el *tono sea* nuevo,
ella cada día no es nueva
y se canta a una guitarra
misma, pues haz cuenta
que a nuevo tono no importa
el ser la guitarra vieja.

Este texto alude a la práctica de los poetas de inventar nuevas letras para adaptarlas a la música de tonos que había alcanzado gran celebridad. Para mí siempre ha sido claro que los poetas, buenos poetas, daban directamente, con gran frecuencia, sus letras a los compositores, sobre todo cuando éstos eran amigos suyos, antes de ser publicadas, por lo cual existieron coleccionistas de tonos que se dedicaban a reunir, manuscritas, las letras de los tonos dispersos en infinidad de composiciones musicales. Tal es el caso, por ejemplo, de la colección de *Tonos a lo divino y a lo humano* recogidos por el Licenciado Jerónimo Nieto Magdaleno editado por R. Goldberg (Londres-Madrid, 1981) o el Libro de *Canciones Españoles e italianas para el Señor de Valobre*. Roma 1606 conservado en la Biblioteca Real de La Haya y otra colecciones que un día fueron cantadas y de las que ahora se conoce su texto por las copias literarias.

Del rico repertorio de Tonos del siglo XVII son especialmente importantes para nuestro propósito el Cancionero de Munich, conocido como Cancionero *Poético-Musical de Claudio de la Sablonara* y el Libro de Tonos Humanos de la Biblioteca Nacional de Madrid. El copista del primero asevera en su Prólogo que «*he buscado y recogido ios mejores tonos que se cantan en esta Corte a dos, tres y cuatro voces*». Como sea que en el Cancionero hay 17 tonos de Juan Blas, estudiando éstos, veremos claramente qué cosa sean los Tonos. Analizadas las 17 composiciones de Juan Blas desde el ángulo de la forma musical, resulta que hay: Tres Canciones (Canción, Sextina, Novenas) que consisten en distintas estrofas que se cantan todas con la misma música; un soneto, que es un madrigal; una letrilla o canción con estribillo y 14 romances, de ellos 3 sin estribillo, 5 con estribillo y 6 con estribillo con *coplas anexas al estribillo*, cuya rima y estructura nada tienen que ver con las coplas de los romances en cuestión. de manera que en estos seis casos se entroncan y unen en artística simbiosis los dos géneros literario-musicales más representativos del genio español: el villancico y el romance formando una sola composición. Si los romances empiezan por su primera copla, nos dan el esquema A-B; pero si el romance empieza por el estribillo, automáticamente, desde el punto de vista de la forma musical, queda convertido en villancico, ofreciéndonos el esquema A-B-A. Lo más corriente es que el compositor escriba el estribillo a continuación de la primera copla del romance, pero, de acuerdo con los documentos de la época, el maestro de capilla es libre de empezar por el romance o por su estribillo y de

pende de circunstancias y de la voluntad del director el repetir el estribillo tras una, dos, tres o más coplas del romance.

Parecidos resultados nos da el análisis de las otras piezas y autores del Cancionero de la Sablonara, así como las obras contenidas en los Cancioneros de Turín, Olot, Ajuda.Coimbra, Onteniente, Romances y Letras a 3 voces Tonos Castellanos-B y todas las piezas conservadas en papeles sueltos de música con texto profano. Todo este repertorio en conjunto cae en el ámbito de los Tonos Humanos. El ciclo de colecciones de tonos a varias voces se cierra con el monumental manuscrito de la Bibl. Nac. de Madrid titulado «Libro de Tonos *Humanos*» acabado de copiar en 1655. Pero en la segunda mitad del siglo XVII se da una gran eclosión de tonos para voz solista y acompañamiento que llevan los títulos de «Tono Humano», «Tonada humana», «Solo humano», «Dúo humano» y «Cantada humana». En cambio la expresión «Tono divino» es poco usada y su equivalencia acostumbra a expresarse de esta manera: «Tono al Santísimo», «Tono a la Navidad», «Tono a la Anunciación de Ntra. Señora», con cuyos títulos se entiende se trata de tonos «a lo divino». Entre los muchos compositores que cultivaron el tono monódico sobresalen los conocidos nombres de }. Hidalgo, J. Marín, J. Serqueira, Juan de Navas, F. Guerau y M. Martí Valenciano de quien Pedrell y Mitjana dicen que fue un fecundo compositor de tonos y cuyas obras, según H. Anglés, se conservaban en Gandía.

En contraste con las doce grandes colecciones de Tonos Humanos que conocemos, solamente recuerdo tres colecciones monódicas: la del Archivo de San Marcos de Venecia, el «Libro de Tonos puestos en cifra de arpa» de la Biblioteca Nacional de Madrid y otra que hay en el Fitzwilliam Museum de Cambridge que el musicólogo inglés e hispanista J. B. Trend compró a un español. Mas, a falta de colecciones monódicas, tenemos una apreciable riqueza de Tonos para una voz en la Biblioteca Nacional de Madrid, en la Biblioteca de Cataluña y en algunas catedrales donde, junto a un buen número de tonos monódicos a lo divino encontramos también, mezclados, algunos tonos humanos. También conozco tonos humanos monódicos en colecciones francesas para voz y laúd e italianas para voz y guitarra. En fin, también hay que tener en cuenta los existentes en distintos archivos de Hispanoamérica.

¿Cómo explicar brevemente el carácter de esos tonos monódicos? Aquí la palabra tono tiene el sentido de tonada, canción, aire, melodía y es para la historia mu-

sical de España lo que lúe el aria primitiva, o en su primer época, para Italia. Si analizamos, por ejemplo, el libro de *Caritate Morali e Spirituaü a voce sola* (Bologna, 1659) de Mauricio Cazzati, encontramos que todas sus arias constan de una sola copla musical que se aplica a todas las coplas restantes, como sucede en España con el canto de los romances, cuando éstos no tienen estribillo. Si examinamos la antología histórica publicada por Knud Jeppesen con el título de *La Flora. Arie Antiche Italiane*, vol. I (Copenhague, 1940), vemos que las arias de G. Carissimi (1605-1674) «Vittoria, vittoria» y «Non posso vivere», por ejemplo, son simples canciones con estribillo, como la mayor parte de tonos monódicos españoles y como los que se cantan en este concierto. Podría multiplicar las comparaciones de los ejemplos de música italiana para una voz y de nuestros tonos monódicos, para afirmar que éstos en España cumplen la función de las arias italianas antes de la invención e invasión del aria «da capo», pero baste con los dos citados. Pero, si comparamos las melodías de los italianos con las nuestras de la misma época, hay que reconocer (o por lo menos ésta es mi impresión) que las nuestras son algo toscas y no tan bien cortadas. Desde luego, hablo en términos generales, pues existen también honrosas excepciones. En cambio, en nuestros tonos monódicos se da con frecuencia un marcado aire de danza, un ritmo sincopado que, a juicio de musicólogos extranjeros, es característico de la música española del siglo XVII, y una sal y gracia que preludian a distancia las típicas cualidades de la Tonadilla del siglo XVIII. Todos los tonos, tanto los polifónicos como los monódicos, se cantaban acompañados por instrumentos polifónicos tales como la guitarra, la vihuela, el arpa, la tiorba, el archilaúd y el clave. A tenor de las acotaciones musicales del teatro de Calderón y su coetáneos los dos instrumentos preferidos para el acompañamiento fueron la guitarra y el arpa.

Como es sabido, la mayor parte de tonos monódicos profanos fueron escritos para el teatro. Así, en el programa de hoy, los tonos «De las luces en el mar», «Peinándose estaba un olmo» y «Trompicávalas amor» se cantan y forman parte de la zarzuela *Los celos hacen estrellas*, de Juan Vélez de Guevara (1611-1675). El tono «Tonante Dios» pertenece a *La estatua de Prometeo*, de Calderón de la Barca. «Sosieguen, descansen» pertenece a la zarzuela *Salir el amor del mundo*, de José de Cañizares, etc. En cambio, muchos de los tonos a varias voces que se cantan en el teatro fueron escritos con anterioridad como composiciones musicales suel-

tas, introduciéndolas los dramaturgos para intensificar la expresividad de determinadas escenas, por lo que, en muchos casos, no son ellos los autores literarios de los tonos que se cantan.

II. Danzas con variaciones.

En cuanto a las danzas con variaciones me extenderé principalmente en la chacona y la folia por su transcendental importancia en la música europea. Ya desde el Renacimiento fue una costumbre muy generalizada el ejecutar en los instrumentos variaciones sobre el «Tenor» de una danza terminada. Así vemos cómo Cabezón, en la colección de obras para órgano de Venegas de Henestrosa escribió una serie de variaciones sobre el «Canto llano de la Alta» y un «glosado» sobre el Ruggiera. Del mismo Cabezón y en la misma colección, el Romance V *¿Para quién crié yo mis cabellos?* no es otra cosa que una serie de variaciones sobre una folia que se cantaría con el texto de dicho romance.

De los estudios que realicé sobre la chacona y que pueden leerse ampliamente argumentados en mi artículo «La chacona española del tiempo de Cervantes» (Anuario Musical, XXV, a. 1970), se desprende que en España, antes que en cualquiera otra nación europea, aparecieron simultáneamente dos modelos muy distintos y aun opuestos de chacona: uno básicamente vocal, popular y bullangero, con textos picaros y obscenos que constituían el desmadre de la época (véase el texto que publico en mi artículo antes citado) y era de origen hispanoamericano. El otro modelo fue fundamentalmente instrumental, aunque algunas veces fue utilizado también en la música vocal. Ambos tienen en común el tener un bajo obstinado. Los dos primeros impresos del primer modelo se hallan en el Libro de Tonos y Villancicos *...con la cifra de la Guitarra Española a la usanza Romana* (Roma, 1624) de Juan Arañés y en el Método *...para tañer la guitarra a lo español* (París, 1626) de L. Briceño. De acuerdo con el bajo de este modelo se escribieron, entre otras, las chaconas de Monteverdi, «Zefiro torna» (1632), de Frescobaldi «Deh vien dame» (1630), de Sanece «Accenti queruli» (1633), la de Falconieri «O vezzosetta» (1616) y otras. El que esta última lleve una fecha anterior a las de Arañés y Briceño no invalida el origen español de la chacona, pues ya desde todo el siglo XVI era habitual que compañías españolas de teatro recorrieran toda Italia.

El segundo modelo de chacona lo constituía el bajo

con el tetracordo descendente sol-fa-mib-re, o su trasposición a otros tonos, cadencia superabundante en toda la música española desde los villancicos de Juan del Encina hasta el flokllore de nuestros días. Este bajo es tratado ya diatónicamente, ya cromáticamente y tan pronto aparece en menor como en mayor. Pertenecen a este modelo la chacona de la ópera Roland (París, 1865) de Lully, la de H. Purcell en su ópera *Diocletian* y la del Anónimo del manuscrito M. 1360 de la Biblioteca Nacional de Madrid. En su forma cromática se canta en el Acto IV de la ópera *The Fairy Queen* de H. Purcell, las dos de Couperin «Recordat est Jerusalem» y *La Favorite*, y la de la partita en re menor para violín solo de J. S. Bach. En cambio, en la famosísima chacona de Haendel el bajo obstinado parece resultar de la fusión de ambos modelos en modo mayor. Para gloria de la música española del siglo XVII encontramos que el «Bayle del Gran Duque», del Ms. M. 1359 de la Biblioteca Nacional de Madrid, pág. 596, consta de 22 variaciones sobre un bajo obstinado que en seguida se observa ser el mismo que utilizó más tarde Haendel para su monumental chacona. Y para que no haya duda alguna, en las variaciones 16 y 22 nos da entero e idéntico, nota por nota, el bajo utilizado por Haendel. Por si fuera poco, este mismo bajo exacto y entero aparece en otra pieza del mismo Ms. M. 1359, pág. 605, con un título tan madrileño como «Al prado de San Jerónimo». La consecuencia es que la chacona «sabia», por decirlo así, debe ser también considerada de origen español. Las chaconas primitivas españolas están generalmente trabajadas sus variaciones sobre un bajo obstinado de sólo cuatro compases, mientras que todas las que se escribieron en el resto de Europa utilizan un bajo de ocho compases y así se enseña en los tratados de composición. Pero, atención, en el bajo de todas las chaconas extranjeras están presentes e inamovibles los cuatro compases de la primitiva chacona española.

También en las folias hay que distinguir dos tipos: el baile portugués de este nombre y la denominada por los franceses primero y luego por todos los extranjeros «Folie d'Espagne». De la primera dice Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana* que «es una cierta danza portuguesa de mucho ruido; porque resulta de ir muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos... y es tan grande el ruido y el son tan apresurado que parecen estar los unos y otros fuera de juicio. Y así le dieron a la danza el nombre de *folia*, de la palabra toscana *folie* que vale vano, loco, sin seso». Su origen portugués lo asevera también Salinas en su tratado *De Música libri septem*, con estas palabras que traduzco

de su tratado en latín: «Como se ve en las populares que los portugueses llaman *folias*, acomodadas a este género de metro y a este modo de cantar, cual es aquella cuya tonada es tan conocida:

«No me digáis mal del padre fray Antón
que es mi enamorado y yo téngole en devoción».

Ahora bien, esta folia nada tiene que ver con la infinidad de folias escritas por los organistas, vihuelistas, clavecinistas, violinistas y otros instrumentos en España y las demás naciones de Europa. La folia portuguesa es folklórica y alocada. La folia española tradicional es grave, seria y de origen coral. Consiste en un bloque armónico-melódico que se encuentra muchas veces, en su versión coral, en el Cancionero *Musical de Palacio*, en ensaladas de Flecha y Cáceres, en los «Goigs de Sant Cristófol» de un manuscrito en el Ayuntamiento de Valencia, en los «Goigs de Santa Magdalena» de la Biblioteca de Cataluña, etc. Todos estos ejemplos son siempre a cuatro voces y son de fines del siglo XV y primera mitad del XVI. También he encontrado ejemplos de la versión coral en el *Cancionero de Olot* (s. XVII). Las primeras versiones instrumentales derivadas de la folia coral se encuentran en una Pavana de Mudarra y otra de Valderrábano. La primera para órgano es de Cabezón en el Libro de *Cifra Nueva para Tecla*, de Venegas de Henestrosa, pág. 189 de la edición de H. Anglés en *La Música en la Corte de Carlos V*, escrita sobre el romance «Para quién crié yo mis cabellos?». Toda la serie de folias del Huerto ameno... de Fray Antonio Martín y Coll, de la Biblioteca Nacional de Madrid, así como la Sonata-Folia para violín y continuo de A. Corelli derivan con la máxima fidelidad del bloque armónico coral. La Sonata-Folia de Corelli, el monumento más importante que se ha construido sobre la «Folie d'Espagne» no hace más que glosar en sus veinticuatro variaciones las cuatro voces de la versión coral. Véase mi estudio «La canción popular en los organistas españoles del siglo XVI. Tradición coral hispánica de la «Folie d'Espagne», en *Anuario Musical*, XXI (1966).

El *canario*, originario de las Islas Canarias, dice Curt Sachs que «es, después de la *courante*, el principal de los bailes de requerimiento y rechazo del siglo XVI». De los varios canarios conservados en distintos manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid se deduce que existía un tipo corto de canario y otro más desarrollado con segunda parte. También hay «canarios tam-

borilados». Sin duda llamarían así a los canarios escritos para ser danzados, puesto que el tamboril era el instrumento esencial para marcar el ritmo en las danzas. En cuanto al ritmo, Thoinot Arbeau en su *Archéographie* trae una tonada de ritmo binario simple, mientras que Lully y Purcell lo escriben en ritmo binario compuesto, o sea, en compás de seis por ocho. Mattheson en 1739 habla del canario como unas de las cuatro variedades de la gigue. Se encuentran ejemplos instrumentales de esta danza en las obras de Purcell, Lully, Couperin, Muffat, Gaspar Sanz y otros muchos. El tipo de canario corto sería el cantado y bailado por el pueblo y el que daría lugar a variaciones en la música y mudanzas en el baile, mientras que el canario largo, más desarrollado, era efectivamente sólo instrumental como la gigue del final de las suites y cae en el ámbito de las llamadas «danzas utilizadas».

El *pasacalle*, en italiano «passacaglia», es una composición en bajo obstinado, al estilo de la chacona con la que a veces se ha confundido. No se ha dilucidado todavía si es de origen español o italiano. A veces nos encontramos con hechos o manifestaciones culturales que se dieron simultáneamente en Italia y España y es muy difícil en estos casos, por no decir imposible, decir si determinado tipo de música lo importaron los españoles de Italia o los italianos lo aprendieron de los españoles residentes o transhumantes por suelo italiano. Tal sucede, por ejemplo, con las «Vacas» de España y la Romanesca de Italia. En ambas los elementos melódico-armónicos son idénticos y se escribieron sobre ellas, al mismo tiempo, infinidad de variaciones musicales tanto en España como en Italia.

De la Danza del *Hacha* es curioso notar que tiene el mismo bajo de «Las Vacas» que han dado lugar a tantas variaciones o diferencias. De la lectura del teatro de Calderón imaginé la hipótesis de que podría ser un típico baile de máscaras, ya que casi siempre que estos bailes se hacen en las obras de Calderón, es de noche y las máscaras van acompañadas con hachas encendidas.

La *jácara* pudo ser en un principio un baile de ambiente del hampa, ya que lo jácara, en los escritores clásicos, se encuentra siempre entre gitanos y gente del hampa. Pero las jácaras instrumentales que se han conservado, más bien presentan un aire serio, emparentado con el estilo de las chaconas y folias serias de las que he hablado antes. La verdad es que, después de haber escrito mi monografía sobre *La música en las obras de Cervantes* (Barcelona, 1948), quedé convencido que todas las danzas y bailes de la época presenta-

ban dos vertientes: una, popular, callejera, ruidosa y picara cuando no obscena, que era bailada por el pueblo; la otra, seria, contenida y cortesana. Todas las danzas instrumentales con variaciones pertenecen a las fiestas cortesananas.

Miguel Querol

Sobre trastes de guijas
cuerdas mueve de plata
Pisuerga, hecho cítara doliente;
y en robustas clavijas
de álamos, las ata
hasta Simancas, que le da su puente,
al son deste instrumento
partía un pastor sus quejas con el viento.

Góngora

CICLO

*Música barroca
española*

3

Guitarra barroca,
JORGE FRESNO

Miércoles, 27 de abril de 1983. 19,30 horas

PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

I

ANTONIO DE SANTA CRUZ

Libro de guitarra (1656?)

Fantasía sobre la E

Marizápalos sobre la D

SANTIAGO DE MURCIA

Libro de guitarra (1714)

Preludio y Allegro

Zarabanda despacio

La Bacante

Menuet de glosa

La Denain

Canción

Paspied viejo

Paspied nuevo

Giga

PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

II

FRANCISCO GUERAU

Poema armónico (1694)

Villano

Jácaras

GASPAR SANZ

**Instrucción de música sobre la
la guitarra española (1674)**

Tres piezas en La

Pasacalles

Españoletas

Pavanas con *partidas al aire español*

Tres piezas en Mi

Capricho arpeado

AJemanda (*La preciosa*)

Corriente

Tres piezas en Re

Pasacalles por la C

Pasacalles por la E

Canarios

NOTAS AL PROGRAMA

La guitarra barroca en España

En los últimos años la inquietud musicológica ha logrado recuperar para la música de concierto repertorios que hasta la fecha permanecían ignorados por encontrarse en fuentes poco accesibles. En algunos casos, a ciertas músicas sólo se les concedía un valor histórico-arqueológico y en absoluto una capacidad de interesar al oyente actual. Curiosamente la Historia se encarga día a día de ir destruyendo juicios que parecían firmemente asentados y de demostrar hasta qué punto el interés por el patrimonio cultural en su aspecto musical se ve coronado por éxitos discográficos o de público que a ojos poco atentos podrían parecer sorprendentes. El encorsetamiento de nuestros habituales programas de conciertos se va viendo roto por dos fuerzas aparentemente antagónicas, pero que en este caso parecen aliarse: los compositores de «vanguardia» y los intérpretes de «instrumentos originales».

La música escrita para la guitarra barroca ha tenido que atravesar un verdadero calvario hasta conseguir llegar directamente al público. Todavía hoy puede decirse que un concierto de guitarra barroca es una verdadera rareza. Y el caso es que son bastantes numerosos los instrumentos originales conservados y mucho más los libros de música de los siglos XVII y XVIII dedicados exclusivamente a la guitarra.

Dice el refrán: «No hay peor enemigo que el de tu oficio». Para la guitarra barroca el competidor más incómodo ha sido la guitarra «clásica», como para el clave lo ha sido el piano. Y no sólo. También la idea de que los instrumentos modernos, al ser más perfectos, pueden acaparar con ventaja el repertorio de los antiguos —idea, que, por cierto, todavía se expresa sin rebozo— ha sido la causa, en el caso que nos ocupa, de una injusticia que poco a poco se va subsanando. Porque, si en el binomio clave-piano las diferencias son fundamentalmente tímbricas, en el de las dos guitarras operan otros factores que hacen, en mi opinión, inasimilable el repertorio barroco a la guitarra moderna de seis cuerdas simples.

Una última consideración previa: el interés por la música guitarrística del Barroco no es de ahora, ni mu-

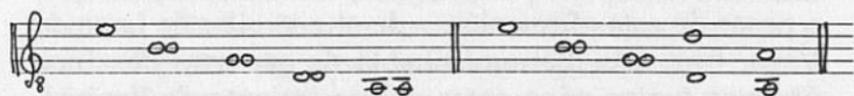
cho menos. Mucho antes de que Joaquín Rodrigo recompusiera a Gaspar Sanz en su *Fantasia para un gentilhombre*, Emilio Arrieta hacia lo propio con el mismo autor escribiendo un Capricho para orquesta *con música del siglo XVII sacada de las obras de Gaspar Sanz*, cuyo manuscrito está fechado ¡el 14 de mayo de 1881! Ha sido esta manía transcriptor y arreglística la que, a la vez que reconocía el valor intrínseco de su repertorio, impedía a la guitarra barroca hacer oír su voz, quizá por considerarla pobre e imperfecta. Es evidente que los criterios han variado sustancialmente.

La guitarra española

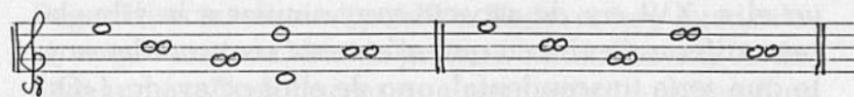
El nombre con que en general se conocía a la guitarra en el s. XVII era el de «guitarra española». Gaspar Sanz explica: «*La razón es, porque antiguamente no tenía más que cuatro cuerdas y en Madrid el Maestro Espinel, español, le acrecentó la quinta. Y por eso, como de aquí se originó su perfección, los franceses, italianos y demás naciones, a imitación nuestra, le añadieron también a su guitarra Ja quinta y por eso le llama Guitarra Española*». Hay que repetir una vez más que, a pesar de esta afirmación y de otra similar de Lope de Vega, fray Juan Bermudo habla de guitarras de cinco órdenes varios años antes del nacimiento de Espinel.

Para nuestro caso interesa más saber que la guitarra en el s. XVI era de aspecto muy similar a la vihuela, pero difería de ella en que sólo tenía cuatro órdenes y, lo que sería trascendental, uno de ellos octavado. («Orden» se llama a los grupos de dos o, a veces, tres cuerdas que se hallan muy juntas y suenan simultáneamente). Los órdenes octavados (una cuerda gruesa, grave, y otra delgada, aguda) son muy frecuentes en los instrumentos antiguos punteados: laúdes, guitarras, cítolas o vandolas. La octavación del cuarto orden de la guitarra renacentista llevó naturalmente a hacer lo mismo con el quinto orden cuando el uso de éste se generalizó. Así lo encontramos en el primer libro que se publicó dedicado especialmente a la guitarra, el de Amat: *Guitarra española y Vandola en dos maneras de Guitarra, castellana y cathalana de cinco órdenes* (Gerona, ¿1596?). La elevación de la guitarra a instrumento cortesano, los cambios en la estética del siglo siguiente o alguna razón que se nos oculta, hicieron suprimir poco a poco las cuerdas gruesas de cada par. Los franceses parecen preferir el encordado con un bordón en el cuarto orden, mientras los italianos, y es el propio Sanz el que lo dice, suprimen tanto el del cuarto como

el del quinto: *«En el encordar hay variedad, porque en Roma aquellos Maestros sólo encuerdan la Guitarra con cuerdas delgadas, sin poner ningún bordón en cuarta ni en quinta. En España es al contrario, porque algunos usan de dos bordones, uno en cada orden. Estos dos modos de encordar son buenos, pero para diversos efectos, porque el que quiere tañer guitarra para hacer música ruidosa o acompañarse el bajo por algún tono o sonada, es mejor con bordones la guitarra que sin ellos; pero si alguno quiere puntear con primor y dulpura, y usar de las campanelas, que es el modo moderno con que ahora se compone, no salen bien los bordones, sino sólo cuerdas delgadas, así en las cuartas como en las quintas, como tengo grande experiencia; y es la razón, porque para hacer los trinos y extrasinos y demás galanterías de mano izquierda, si hay bordón impide por ser la una cuerda gruesa y la otra delgada y no poder la mano pisar con igualdad y sujetar tan bien una cuerda recia como dos delgadas... y así puedes escoger el modo que te gustare, de los dos, según el fin que tañeres».*



Encordaturas «españolas»



Encordaturas «francesas» e «italianas»

Quiere esto decir que si tocamos la tablatura de las obras de G. Sanz en una guitarra «clásica», sin haber cambiado las cuerdas, todas las notas producidas en la cuarta y en la quinta estarán falseadas una octava. La explicación de G. Sanz es contundente. Y, sin embargo, no hay guitarrista que se precie que no tenga en su repertorio alguna obra barroca y particularmente alguna pieza de G. Sanz. La confusión ya es tal, que hoy día se nos hace raro escuchar esta música tal como la concibieron sus autores. Seguramente una hipotética encuesta de preferencias entre el público daría como triunfadora absoluta a la versión moderna o, más aún, a la transcripción para orquesta de J. Rodrigo. El tiempo no pasa en balde y la estética del melómano no puede renunciar a la herencia clásica y romántica con sus sonoridades características. Yo creo, sin embargo, que

un esfuerzo de adecuación de nuestros oídos, olvidándonos de otras sonoridades, se verá compensado por el descubrimiento de una sonoridad particular, quizá insospechada y lejana a nosotros, pero original y distinta a las demás. Espigo una serie de expresiones contenidas en el libro de G. Sanz y que pueden ayudar a situarnos en la estética desde la que hay que contemplar esta música: «novedad gustosa», «artificioso movimiento», «leve pulsación», «rara suavidad», «dulce consonancia», «armonioso conciento», «destreza», «ligereza», «primores», «galanterías», «rarezas», «extrañezas», «saínete», «habilidades», «extravagancia», «discreción»... Una estética que, para entendernos, podría definirse ya como «rococó».

Los autores

La guitarra en el s. XVII es un instrumento universal, se encuentra en las manos de todas las clases sociales. En los salones desbanca a laúdes, claves y arpas. En las calles, las barberías y los tablados no necesita deshancar a nadie para seguir siendo la reina. Hasta es llamada frecuentemente a la iglesia para las procesiones del Corpus, los villancicos de Navidad o la fiesta del Patrón. Para el pueblo llano se publican en toda Europa innumerables tratadillos que con unos pocos acordes y «sin necesidad de maestro» enseñan a acompañarse «por un tono o sonada» e incluso, si el caso llegare, un motete del mismísimo Palestrina, como demuestra J. C. Amat en su libro. Pero las ediciones más interesantes que conocemos, las que condensan los primores del estilo punteado (el otro era el rasgueado) tienen por autores a guitarristas vinculados a la corte, frecuentemente al servicio de la familia real. Seguramente gracias a estos padrinos consiguieron ver impresas sus obras. Es el caso de Santiago de Murcia, «Maestro de Guitarra de la Reina Nuestra Señora Doña María Luisa Gabriela de Saboya», de Gaspar Sanz, que dedica su obra a D. Juan José de Austria y a Carlos II, y de Francisco Gueráu, «Maestro de Música de los Niños Cantoricos de la Real Capilla». El padrino de Antonio de Santa Cruz, el desconocido D. Juan de Miranda, debía ser menos poderoso y por ello su libro no llegó a imprimirse.

Tanto Gueráu como Sanz eran clérigos y, por cierto, versados en Teología, porque ambos escribieron libros sobre el tema. Con ello, si no se clericaliza el instrumento, sí se señalan al menos las distancias con lo que hubiera sido un guitarrista cortesano más ajugarado.

También era clérigo otro autor, no presente en este programa, Lucas Ruiz de Ribayaz, que publicó el *Luz y Norte Musical para caminar por las cifras de la Guitarra española y Arpa* (Madrid, 1677). En el extranjero lo más general es encontrar a los guitarristas más famosos como músicos al servicio de reales personas: Robert de Visee o Francesco Corbeta.

Los prólogos de los libros de guitarra suelen estar bien escritos en estilo pedagógico, demostrando un excelente nivel cultural. Es notable el de Gaspar Sanz por su gracia y claridad, con algunas citas latinas, como queriendo demostrar su condición de Bachiller. El aprendizaje musical de Sanz, Murcia y Gueráu se ha hecho en los mejores centros musicales del momento: las capillas musicales de la corte y las catedrales.

La mentalidad de estos autores se muestra abierta en general a las corrientes musicales europeas del momento. Sanz narra detalles de su estancia en Italia y es más que probable que Murcia residiera durante un tiempo en Francia. Las influencias de la música de estos dos países son patentes en la obra de ambos. Por el contrario, el repertorio de Gueráu y Santa Cruz es más tradicional y localista. Téngase en cuenta además que España en esta época exporta continuamente canciones y danzas y que por ello temas como Folias, Española y Zarabanda no son en muchos casos típicamente españoles.

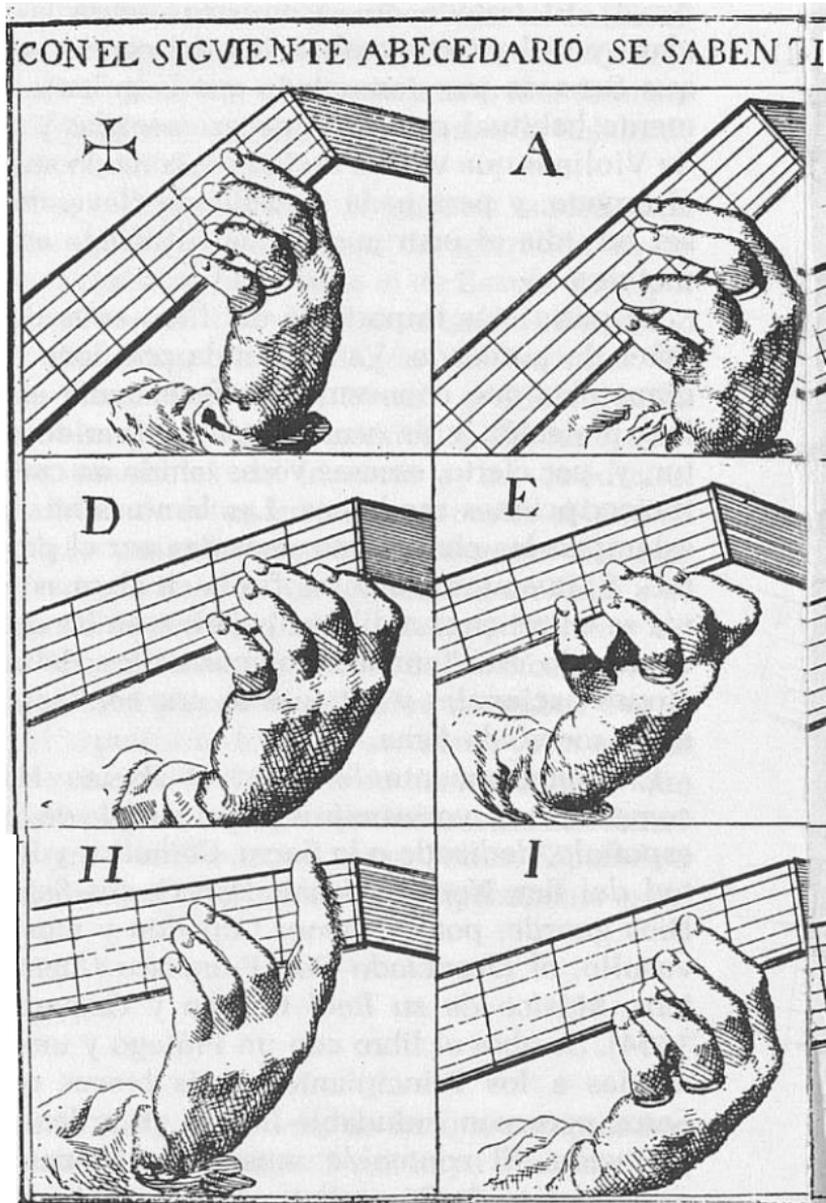
Las obras

La obra más antigua editada, de las que comprenden este programa es la de Gaspar Sanz, cuyo título explica muy bien su contenido: *Instrucción de Música sobre la Guitarra española y Método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza. Con dos Laberintos ingeniosos, variedad de sonos y danzas de rasgueado y punteado, al estilo español, italiano, francés e inglés. Con un breve Tratado para acompañar con perfección sobre la parte, muy esencial para la Guitarra, Arpa y Organo, resumiendo en doce reglas y exemplos los más principales de contrapunto y composición. Compuesto por el Licenciado Gaspar Sanz, Aragonés. Natural de la Villa de Calanda, Bachiller en Teología por la insigne Universidad de Salamanca* (Zaragoza, 1674). La primera parte del libro, que se dedica al rasgueado, es poco original, tal como el autor reconoce: «... que ya han enseñado otros muchos...» (La verdad es que aún hoy, si usted compra una guitarra en un comercio musical, le ofrecerán un metodillo de acom-

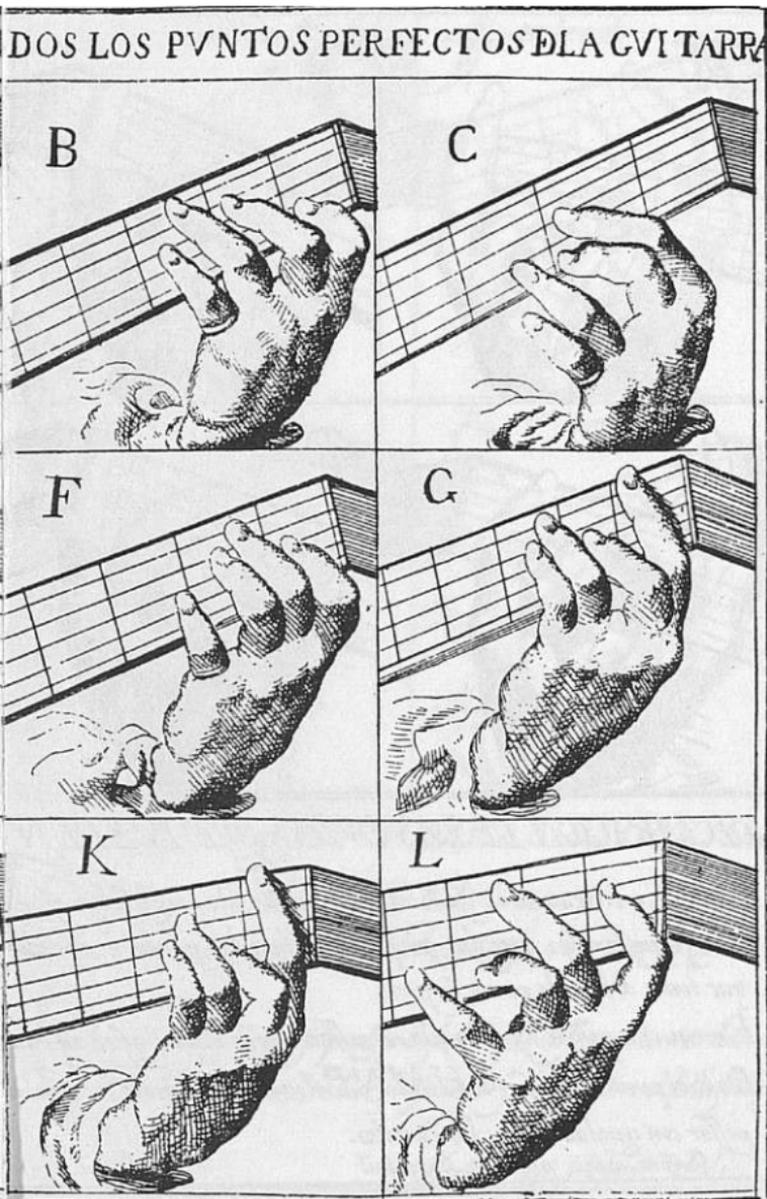
pañamiento acórdico que diferirá muy poco del de Sanz e incluso del primero que se publicó, el de J. C. Amat). El tratado de «acompañar sobre la parte» es claro y útil para la realización del continuo. Notemos que Sanz da por descontado que la guitarra es instrumento habitual para acompañar «sonadas y conciertos de Violines que vienen de Italia», como lo son el arpa y el órgano, y para nada se habla de clave, que viene a ser hoy día el instrumento más utilizado en estos cometidos.

La parte más importante del libro es la dedicada al tañer de punteado. Va precedida por doce reglas mediante las que conocemos perfectamente el estilo de interpretación y de ornamentación querido por el autor, y, por cierto, escasas veces tenido en cuenta en las transcripciones modernas. Las láminas en las que se estampan las obras están grabadas por el propio autor («G. S. inventor sculpsit», firma en algunas) que todavía se entretiene en dibujar pajaritos en las esquinas. El contenido está formado por pasacalles, danzas y canciones nacionales y extranjeras, que son las que le han dado merecida fama.

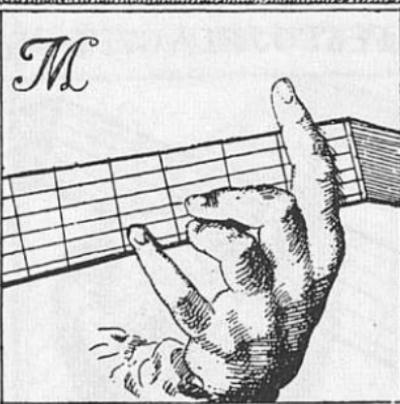
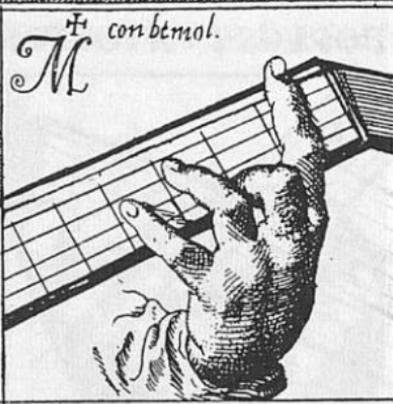
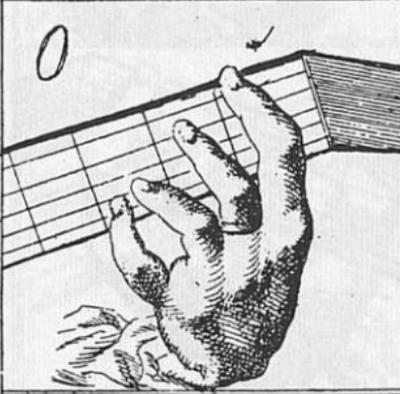
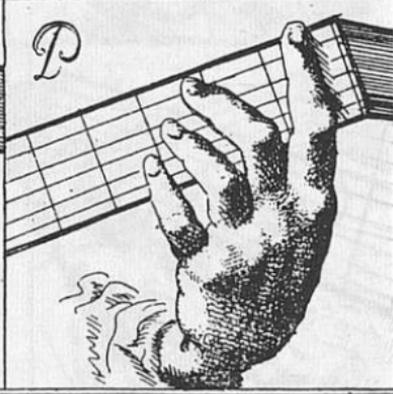
Cronológicamente le sigue el Poema Harmónico, compuesto de varias cifras por el temple de la Guitarra española, *dedicado a la Sacra, Cathólica y Real Majestad del Rey Nuestro Señor, Don Carlos Segundo, que Dios guarde, por su menor Capellán y más efectivo vasallo, el Licenciado Don Francisco Gueráu, Presbítero, Músico de su Real Capilla y Cámara* (Madrid, 1694). Se abre el libro con un Prólogo y unas «Advertencias a los Principiantes» más breves que los de Sanz, pero con indudable interés en orden a la interpretación. El contenido musical lo forman treinta y cuatro folios de Pasacalles y otros diez de Diferencias sobre conocidos esquemas danzarinos: Pavana, Gallarda, Folia, etc. En general se puede decir que Gueráu es menos gracioso que el calandino, pero tiene una técnica musical más sólida. Aunque no lo especifica, podemos deducir de la abundancia de Pasacalles que el autor destinaba su obra a los guitarristas profesionales. En efecto, el Pasacalles no es en esta época una danza, sino una especie de Preludio que se tañe obligatoriamente antes de un «tono o sonada», o sea, antes de una pieza vocal o instrumental en la que la guitarra actúa como acompañante. Por eso hay Pasacalles en todas las tonalidades y compases. Entre los Pasacalles de Sanz y los de Gueráu suman tal número que Murcia anuncia en su libro que no publica ninguno, dado el variado surtido de que disponen los guitarristas con las obras de sus antecesores.



El último libro importante publicado para guitarra por el sistema de tablatura en Europa pasa a ser el *Resumen de acompañar la parte con la Guitarra*. Comprendiendo en él *todo lo que conduce para este fin; en donde el aficionado hollará disueltas por diferentes partes del instrumento todo género de posturas y ligaduras en Jos siete signos naturales y accidentales. Dedicado al limo. Señor Don Jacorné Andriani, Caballero del Orden de Santiago y Enviado extraordinario de los Cantones Católicos. Por Santiago de Murcia, Maestro de Guitarra de la Reina Nuestra Señora María Luisa Gabriela de Saboya, que Dios aya. Año de 1714*. El título no es lo suficientemente explícito respecto al



contenido del volumen, pues, si bien toda la primera parte es un tratado de acompañamiento, la segunda, la más larga e interesante, la componen setenta páginas de apretada música. El panorama ha variado bastante respecto a las anteriores publicaciones y el Menuet francés, la danza de moda en una corte donde impera la moda francesa, se lleva la parte del león. Aún así, algunas piezas en la habitual forma de diferencias o variaciones llegan a adquirir unos desarrollos nada cursis, bastante cercanos al clasicismo de un arte maduro. En este sentido Murcia representa la culminación de la escuela española de guitarra durante el barroco. Menos conocido que Sanz hasta hace poco, su obra ha

<p>M</p> 	<p>M[♯] con bémol.</p> 
<p>O</p> 	<p>P</p> 

DECLARACION DE LAS DVDAS QUE PVEDEN

Las cinco lineas mas sutiles que pasan alo largo sobre estos i Solo se pissan las cuerdas que passan debajo las puntas de los dedos que tiere debajo la punta, ô yema

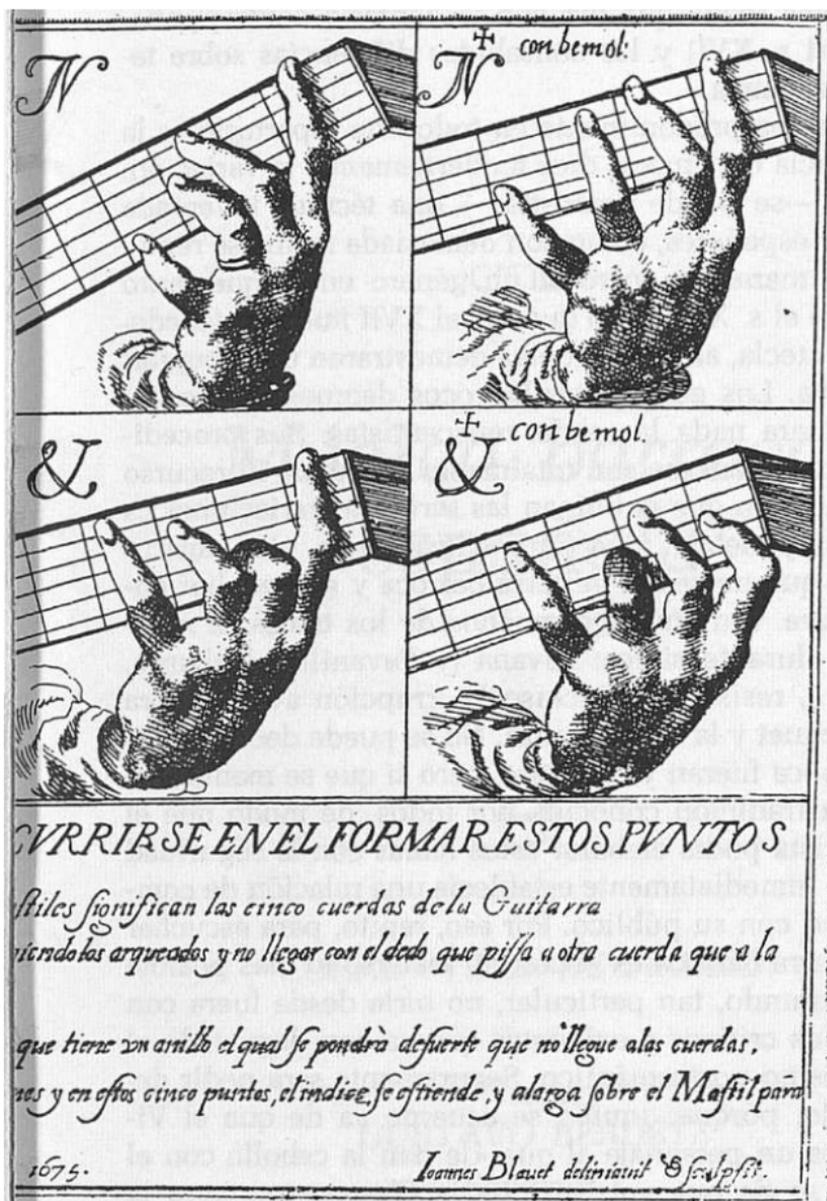
En muchos puntos ay dedos que no pissan cuerda alguna y serà aquel de

En otros puntos como son G.H.M.N.P el indice pissa todas las cinco or pissar con igualdad todas las cuerdas.

Gaspar Sanz premonit & instruit *Cesarauguste*

despertado en los últimos años un interés creciente, constatable en tesis, publicaciones y conciertos. Además del impreso, se conoce de Santiago de Murcia otra colección, ésta manuscrita, conservada como tantas otras joyas bibliográficas fuera de nuestras fronteras: *Passacalles* y *Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales, para el Señor Don Joseph Albarez de Saavedra. Por Santiago de Murcia. Año de 1732.* Las «Obras» anunciadas en el título no son sino «Suites» barrocas a cual más bella e interesante.

Finalmente el manuscrito de Antonio de Santa Cruz conservado, éste sí, en la Biblioteca Nacional lleva el título de *Libro donde se verán Pasacalles de los ocho*



tonos y de los transportados. Y así mismo, *Fantasías de compasillo, proporcionilla, proporción mayor y compás mayor*. Así mismo diferentes obras para Bigieia ordinaria (sic!), que las escribía y hacía Don Antonio de Santa Cruz. Para Don Juan de Miranda. Carece de fecha y la opinión hasta el momento más difundida que lo databa a mediados del s. XVII debe revisarse, trayéndola hacia los primeros años del siglo siguiente, a la vista de ciertas evidencias en las marcas de agua del papel e incluso de algunas características del repertorio que sería prolijo enumerar. El nombre de vihuela con que se bautiza al instrumento no debe engañar ni al menos avisado. Se trata sin duda de un

instrumento de cinco órdenes como todos los anteriores y el repertorio es también muy similar: Pasacalles, Fantasías (nada que ver con la Fantasía contrapuntística del s. XVI) y las consabidas diferencias sobre temas de danza.

La forma predominante en todo este repertorio es la diferencia o, como se dice modernamente, la variación. No es —se puede demostrar— una técnica inventada por los españoles, como con demasiada rutina se repite en los manuales, pero sí un género en el que tanto durante el s. XVI como durante el XVII nuestros tañedores de «tecla, arpa y vihuela» demostraron una singular maestría. Los guitarristas barrocos demuestran no conocer para nada las obras renacentistas. Sus procedimientos variativos son totalmente distintos. El recurso brillante con que culminan las series de variaciones es la «campanela», algo impracticable en otro instrumento que no sea la guitarra barroca y su peculiar encordatura. Sin embargo muchos de los temas se mantienen durante siglos: Pavana (y Pavanilla), Gallarda, Folias..., resistiendo incluso la irrupción avasalladora del Menuet y la Contradanza. No se puede decir que en esta época fueran ya folklore, pero sí que se mantenían en una tradición conocida por todos, de modo que el guitarrista podía elaborar estos temas con la seguridad de que inmediatamente establecía una relación de complicidad con su público. Por eso, repito, para escuchar la guitarra barroca es necesario meterse lo más posible en su mundo, tan particular, no oírla desde fuera con los oídos críticos y exigentes que ya han degustado el sinfonismo postromántico. Seguramente será pedir demasiado, porque, ¿quién se acuerda ya de que el Villano es un personaje al que «le dan la cebolla con el pan»? ¿o de que «el baile de la Chacona encierra la vida bona»? ¿o de que «Mazárpalos bajó una tarde al verde sotillo de Vaciamadrid», si Vaciamadrid es hoy un lugar inhóspito donde se queman las basuras de nuestra flamante capital?

Juan José Rey Marcos

CICLO

*Música barroca
española*

4

CORAL «VILLA DE MADRID»

Tenor,

GUSTAVO BERUETE

Sopranos,

TERESA BAREA Y TERESA LORING

Violines,

LUIS NAVIDAD y PEDRO ROSAS

Violoncello,

MARÍA LUISA PARRILLA

Clave,

ENRIQUETA ARENAS

Director,

¡OSÉ MARÍA BARQUÍN

Miércoles, 4 de mayo de 1983. 19,30 horas

1. *Peyró, El lirio y la azucena, n.º 2*
2. *Anónimo, El secreto a voces*
3. *Anónimo, La exaltación de la cruz, n.º 1* bajada una 2ª
4. *Anónimo, Los Primeros y Segundo Haac, n.º 5* bajada una 2ª
5. *Anónimo, Los tres afectos de amor, n.º 6* bajada una 2ª
6. *Anónimo, Voces hay que parecen cuerdos* bajada una 2ª
7. *Anónimo, Los símbolos de oriente, n.º 5* bajada una 4ª
8. *Peyró, El lirio y la azucena, n.º 12* bajada una 4ª
9. *Peyró, Los esclavos de sus esclavos*
10. *Peyró, Los sueños de Joseph, n.º 5*
11. *Peyró, El amante mudo, n.º 5* bajada una 5ª
12. *Anónimo, El Tetrarca* bajada una 4ª

Habiendo oído en una fiesta un villancico con ecos, cuya música vuestra merced compuso con tanto artificio, que la novedad admiró la envidia y la dulzura suspendió el entendimiento... Bien pudiera dar a vuestra merced mayores alabanzas por la celestial música que compuso en las honras de la Reina nuestra señora, celebradas en la Encarnación, de cuya insigne Capilla es vuestra merced Maestro, pues fue tan admirable y única, que la pudieran envidiar Guido, Andrea y Franchino... y pues ios *poetas* llaman cantar al escribir, óigame a mí estos *versos*:

Gabriel, tu música humana,
assí imita la diuina,
que el alma en éxtasi inclina
a la inmortal soberana.
Toda la demás es llana,
que en los ecos de aquel día,
mostró bien la melodía
con que a todos te adelantan,
que son ecos, cuantos cantan,
de tu divina armonía.

Lope de Vega

Dedicatoria a Gabriel Díaz

de su comedia *Carlos V en Francia*.

PROGRAMA

CUARTO CONCIERTO

I

FRANCISCO GUTIÉRREZ

Tenga yo salud

MATEO ROMERO, «CAPITÁN»

Entre dos mansos arroyos

JUAN DE TORRES

Lucinda tus cabellos

FRANCISCO NAVARRO

Enojado está el Abril

MANUEL CORREA

Con las mozas de Vallecas

CARLOS PATIÑO

Pastorcillo triste

GABRIEL DÍAZ

Barquilla pobre de remos

PEDRO RUIMONTE

Has visto

ANÓNIMO (J. HIDALGO)

Ni amor se libra de amor

JUAN ARAÑÉS

Chacona

PROGRAMA

CUARTO CONCIERTO

II

JUAN BAUTISTA CABANILLES

Mortales que amáis (Tono al Stmo. Sacramento)

PEDRO RUIMONTE

Gil pues al cantar del gallo

TOMÁS CIRERA

¿A qué nos combidas, Bras?

(A ocho)

FRANCISCO VIÑAS

Lamentación 3.^a del Miércoles

(Tenor-Violín-Bajo y Clave)

JOSÉ PEYRÓ

Auto del Lirio y la Azucena

(Solistas-Coro-2 Violines-Bajo y Clave)

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

Tenga yo salud (Góngora)

Tenga yo salud,
qué comer y quietud
y dineros que gastar
y ándese la gaita por el lugar.
Para cuando haga el son
la gaita murmuradora
y, más dulce que sonora,
cantará mi condición,
sepan que es de mi opinión
vivir lo largo por ancho,
que si al callar llaman Sancho
yo llamo Santo al callar.
Y ándese la gaita por el lugar.

Entre dos mansos arroyos

Entre dos mansos arroyos
que de blanca nieve el sol
a ruego de un verde valle,
en agua los transformó.
Como no saben de celos
ni de passiones de amor,
riéense los arroyuelos
de ver cómo lloro yo.

Lucinda, tus cabellos

Lucinda, tus cabellos
son doradas prisiones,
donde los corazones,
presos de amor, el sol se mira en ellos,
y con su rayos dora
la primavera, embidia de la Aurora.

Enojado está el Abril

Enojado está el Abril
con los rigores de Enero
porque a un arroyo de plata
prendió con grillos de hielo.
Arroyuelo triste que correr no puedes,
ten paciencia un rato, no desesperes.

Porque cuando el sol salga
que aguardando estás,
correrás, saltarás, bullirás
y aún lisongero
te reirás con tus dichas,
te reirás del mismo Enero.

Con las mozas de Vallecas

Con las mozas de Vallecas
al corro salió Pascual,
menos fino que lo menos,
máspreciado que lo más.
Muchas bailan y bailarán,
con el són del recién venido
muchas bailan y bailarán,
el pandero del marido
y al cascabel del galán.

Pastorcillo triste

Pastorcillo triste,
¿quién te aconsejó
que amante y celoso
llamases al sol?
Pastorcillo de nuestra aldea,
que llamas, cantando,
los rayos del sol,
¿qué tienes? Amor,
pues si quieres y penas,
llamar a la noche
y llorar es mejor.

Barquilla pobre de remos (Góngora)

Barquilla pobre de remos,
rica al menos de hermosura.
por llevar a Galatea,
rompe del Tajo la espuma.
Favor tiniebla
oscura, silencio,
aguas del Tajo,
callad, remos,
que, si el cielo nos oye,
nos perderemos.

Has visto

¿Has visto al despuntar del alba hermosa,
abierta apenas la encarnada rosa,
cuando en piezas cortadas

del descortés arado no ves nada?
 pues a Jacinta viste
 y la ocasión que a Celio tiene triste.
 Huve, huésped, ligero,
 si no quieres morir del mal que muero.

Si la ocasión no envidias de mi pena
 y el triste premio que el dolor ordena
 no te mueve á ser curioso,
 procurando, sin dicha, ser dichoso
 en tan acerbo caso,
 alarga, si el dolor te deja, el paso.
 Huye, huésped, ligero,
 si no quieres morir del mal que muero.

Ni amor se libra de amor (Calderón)

Jornada I

1

Coro 1.º Venid, hermosuras felices, venid
 a hacer sacrificio hoy
 a la diosa de la hermosura
 que es hija de nieve y madre de ardoz.
 Venid, venid con planta veloz
 a templo divino de Venus y Amor.

2

Pues que Venus envidia
 la beldad suya
 ¡Siquis es la diosa
 de la hermosura!

Jornada II

3

Coro 1.º ¿Quién nos busca?
 Coro 2.º ¿Quién nos llama?
 Coro 1.º ¡Hola, ahu, ah del monte!
 Coro 2.º ¡Ah del monte!
 Coro 1.º ¡Hola, ahu, ah de la selva!
 Coro 2.º ¡Ah de la selva!
 Coro 1.º Albricias, albricias.
 Coro 2.º ¿De qué alegres nuevas?
 Coro 1.º De que viene Siquis
 a ser deidad nuestra.
 Coro 2.º Sea bien venida,
 bien venida sea.

Ninfa: De quien en tanta tragedia
 compadecido de tí,
 vencer sus hados intenta,
 como antes que desemboce
 de las pálidas tinieblas,
 que temerosas se ofrecen,
 su estrella Venus, te atrevas
 (porque le importa el secreto,
 y ella donde está no sepa)
 a seguirme, penetrando
 las entrañas desta cueva
 donde, guardaba a sus iras,
 tan grande dicha te espera
 como esas voces publican,
 diciendo al verte en su esfera.
 Albricias, albricias.

Los dos coros:

¿De qué alegre nuevas?

Ninfa: De que viene Siquis
 a ser deidad nuestra.

Todos: Sea bien venida,
 bien venida sea.

5

Coro 1.º El sol destes montes
 el alba destas sierras,
 deidad destes valles,
 ninfas destas selvas.

Todos: Se bien venida,
 bien venida sea.

Coro 2.º La más bella rosa
 de la primavera,
 que amanece a ser
 de este alcázar reina.

Todos: Se bien venida,
 bien venida sea.

6

Toda, bella Siquis, es
 de tu divina belleza...
 para que te albergue a tí...
 Su dueño lo sabe todo.

10 y 11

Venus bella
 no procures
 que este asombro
 de mi triunfe.
 Aunque el mal podrá huyendo,
 que su riesgo se excuse:
 que no huye de Amor quien
 de Amor a ciegas huye.

Jornada III

12

Cuatro eses ha de tener
Amor para ser perfecto:
sabio, solo, solícito y secreto.

13

A las bodas felices de cuatro
amantes perfectos,
con dobladas antorchas de tea
ven, Himeneo.

14

En hora dichosa venga
a estas incultas montañas
el gran atamas de Gnido,
donde sus dichas le aguardan.

15

Todos: Y en fin en sus espacios
la que es reina feliz de estos palacios.

16

Quedito pasito,
que duerme mi dueño:
quedito pasito,
que duerme mi amor.
Si cantais dulces querellas,
en matizados primores
que siendo del cielo flores,
también sois del campo estrellas,
no le desperteis con ellas
al alma que adora;
quedito el rumor,
la vida que estimo,
pasito el clamor.
Y ya que le dais
este alivio pequeño,
quedito, pasito,
que duerme mi dueño;
quedito, pasito,
que duerme mi amor.

Chacona

Un sarao de la chacona
se hizo el més de las rosas,
hubo millares de cosas
y la fama lo pregona.

A la vida vidita bona,
 vida, vémonos a Chacona,
 vida, vémonos a Chacona.

Porque se casó Almadén,
 se hizo un bravo sarao,
 dangaron hijas de Anao
 con los nietos de Milán.

Un suegro de D. Beltrán
 y una cuñada de Orfeo
 comengaron un guineo
 y acabólo una amagona
 y la fama lo pregona.

A la vida vidita...

Mortales que amáis (Tono al Stmo. Sacramento)

Mortales que amáis,
 a un Dios inmortal,
 llorad su pasión,
 si hay en vuestros ojos
 pasión de llorar,
 el Sol está triste,
 su aurora en afán
 en golfos de penas,
 toda se ve un mar.

¡Ay! que se anega,
 ¡socorro, piedad!
 que el llanto es crecido,
 copioso el raudal
 y repite con ansias:
 no, no hay dolor igual
 a vuestra querida,
 que falta la vida,
 si vos le faltais.

No, no puede más gemir,
 sentir y penar,
 que, sentir y penar.
 ¡Oh, recompensa infinita!
 que fenezca lo inmortal
 y deuda del primer hombre
 hoy la paga el nuevo Adán.
 Su amor que lo quiere
 obra esta fineza;
 tú tener la culpa
 y Él pagar la pena.

Gil pues al cantar

- Trío* 1. Gil, pues al cantar del gallo
 Dios Niño llorando está,
 canta, que en mis libros hallo
 que otro gallo nos cantará.

2. Tú estás libre y él vasallo,
tú rico y él pobre está:
canta, que en mis libros hallo
que otro gallo nos cantará.
3. Y pues cuando cante el gallo
nuestro bien tan cerca está,
canta, que en mis libro hallo
que otro gallo nos cantará.

fiespensión (como en trío 1)

- Coplas
1. Bien puedes cantar, zagal,
aunque Dios llore en Belén,
que tu cantas por tu bien
y El llora por nuestro mal.
 2. Si el gallo canta al nacer
de este nuevo rey,
su canto será mayor
al tiempo de padecer.

¿A qué nos combidas, Bras? (Góngora)

Gil: ¿A qué nos combidas, Bras?

Bras: A un cordero que costó
treinta dineros no más,
y luego se arrepintió,
quien lo vendió.

Gil: ¿Bastará a tantos?

Bras: Sí, si,
y es de modo
que lo comerá uno todo
y no lo acabarán mil.

Gil: Toca, toca el tamboril
dirindín, dirindín.
suene el cascabel,
y vamos a comer dél.

Pregunta: ¿A qué venís, niño amado?

Respuesta: A un mandado.

Pregunta: Bien de mala gana vays,
pues lloráys.

Respuesta: Antes lloro de contento
lo que siento.

Pregunta: Pues, ¿cómo llanto tan justo,
es *bien que* risa se nombre?

Respuesta: Porque, en hazer *bien al* hombre
lloro y cumplo con mi gusto.

Pregunta: ¿Quién os manda, pues soys Dios,
y qué contiene el mandado?

Respuesta: De mi Padre es el recado
y vengo a morir por vos.

Pregunta: Pues, ¿cómo llanto *tan justo*,
es *bien que* risa se nombre?

Respuesta: Porque en morir por *el* hombre
lloro y *cumplo* con mi gusto.

Lamentación 3." del Miércoles

Jod, Jod.

Manum suam missit hostis ad omnia desiderabilia eius,
quia vidit gentes ingressas sanctuarium tuum,
de quibus praeceperas ne intrarent in Ecclesiam tuam.
Omnis populus eius gemens et quarens panem:
dederunt pretiosa quae que pro cibo ad refocilandam animam.
Vide, Domine, et considera, quoniam facta sum vilis.
Lamed, Lamed.

O vos omnes qui transitis per viam,
attendite e videte si est dolor sicut dolor meus:
quoniam vindemiavit me ut locutus es Dominus
in die irae furoris sui.

Mem. Mem.

De excelso misit ignem in ossibus meis et erudit me;
ex pandit rete pedibus meis, convertit me retrorsum:
posuit me desolatam, tota die memore confecta.

Num.

Vigilavit jugum iniquitatum mearum:
in manu eius convolutae sunt et impositae eolio meo:
infirmata est virtus mea; dedit me Dominus in manu,
de qua non potero surgere.
Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

Auto del Lirio y la Azucena (Calderón)

I

Angel: Generoso Clodoveo
que altivo y humilde
a un tiempo en la tierra tus pechos ensalzas
y al cielo los mides.
Tú, que en solo una cerviz,
al yugo apacible,
hoy de la Fe sacrificas el resto
de tantas cervices...

II

Músicos: Y espera que en sucesión
dichosa y felice
habrá primavera, que enlace fecunda
azucenas y lices.

III

Músicos: La blanda paz del iris del aurora.

IV

Paz: Feliz Rodulfo, Archiduque
invicto del Austria
a quien le construye la fe de su celo
eternas estatuas.

V

Músicos: Que habrá fértil primavera
que teja guirnaldas,
que a un lazo reduzcan entre lirios de oro
azucenas de plata.

VI

Paz: ¿Ah de la nueva Salén!

Músicos: ¿Quién?

Paz: ¡Ah de la esfera suprema!

Músicos: Sin que tema...

Paz: ¡Ah del sol que al Sol dé Gracia!

Músicos: ¿Desgracia?

Músicos: ¿Quién, sin que tema desgracia...?

Paz: ¡Ah del templo de la fama!

Músicos: Llama...

Paz: Quien de un temor que la espanta.

Músicos: Con tanta...

Paz: En tí sus alivios fía

Músicos: ¿Osadía?

El y Músicos: ¿Llama con tanta osadía?

Paz: Si astro imaginé celeste...

Músicos: A éste...

Paz: Dosel del planeta cuarto.

Músicos: Cuarto.

Paz: ¿De quién otro ser podía?

Músicos: De María.

El y Músicos: A este cuarto de María

Paz: ¿Quién quieres que ser colija?

Músicos: Hija...

Paz: ¿De quién, por si amarla es ley?

Músicos: Del Rey...

Paz: ¿Qué Rey diga tu eficacia?

Músicos: De la gracia.

El y Músicos: Hija del Rey de la Gracia.

VII

Justicia: ¿Quién al soberano espacio,
antes que salga la aurora,
llama y con la voz sonora
el nombre rompe en palacio?

VIII

Músicos: A este Alcázar de María,
Hija del Rey de la Gracia

IX

Paz: En los ojos de Maria
madrugaba un claro sol

que no se atrevió a salir
sin licencia de otros dos

las fuentecillas risueñas
y el prado lleno de olor

la daban la bienvenida
perla a perla y flor a flor.

X

Paz: Si el que allá el candor del campo sutil
sonroseó la mezcla de nieve y carmín.
Allá menos dócil, rayos mil a mil
esparce en diluvios de peinado ofir.

XI

Paz: ¿Ah de la ley de gracia?
¿ah de la ley natural?
Coro 1.^a: ¿Quién viene?
Coro 2.^a: ¿Quién vive?
Coro 1.^a: ¿Quién llama?
Coro 2.^a: ¿Quién va?

Coro 1.^a: Pues Discordia y Guerra la hacen pasar.
Coro 2.^a: Y para que viva, su nombre nos da.
Los 2 coros: Pase la palabra y viva la paz.

XII

- Músicos: Hágase, Señor.
 Paz: La paz en virtud tuya
 y pues bien tan singular
 tu recto consejo fué,
 el cielo la paz nos dé
 que el mundo no puede dar.
 Músicos: Pase la palabra y viva la paz.

XIII

- Coro 1.º: Venid, pasajeros, venid.
 Coro 2.º: Llegad, caminantes, llegad.
 Los 2 coros: Que este nuevo Alcázar
 es el que buscáis.

XIV

- Todos y Músicos: O edad feliz,
 la que a ver llegó
 que en el templo de la Paz
 se unan de nuevo los brazos
 eclesiástico y seglar.

XV

- Fama: Repúblicas de la vida,
 que en vuestros hombros tenéis
 por naturaleza y gracia
 los imperios de la fe,
 ved, escuchad, advertid y atended,
 que hoy es de la Fama el pregón para bien.
 Músicos: Oíd, escuchad, advertid y atended,
 que hoy es de la Fama el pregón para bien.
 Fama: El rey de la ley de gracia
 que heredando desde aquel
 austrial archiduque el celo,
 es hoy católico rey.

XVI

- Coro 1.º | ¡Ah de la tierra!
 Coro 2.º | ¡Ah del mar!
 Coro 1.º | Los que halláis.
 Coro 2.º | Los que vencéis.
 Coro 1.º | De esos montes la aspereza.
 Coro 2.º | De esos golfos el desdén.
 Coro 1.º | Con bien vengáis.
 Coro 2.º | Vengáis con bien.
 Todos: Y repita el eco una y otra vez
 que hoy es de la Fama el pregón para bien.

XVII

Todos: Viva.

Fama: Y en eterna fe,
Azucena y Lirio
corone un Laurel.

Paz (solo) «Laurel que en el quinto

Músicos (a 4) Filippo se ve,
que Daphne de Apolo
ya no hace desdén».
Perdonad las faltas
puestas a esos pies,
que hoy es de la Fama
el pregón para bien.

NOTAS AL PROGRAMA

En los comentarios al 2.º concierto (Tonos Humanos y Danzas con variaciones) hablé de Tonos Polifónicos y Monódicos. Todos los cantados en dicho concierto fueron monódicos, mientras que los de hoy son todos polifónicos. Pero antes de comentar el programa de hoy creo oportuna esta breve introducción: El siglo XVII es el siglo barroco por excelencia y en su música, más que en la de cualquier otro período se encuentran más acentuadas las prerrogativas estéticas de este estilo barroco. Para su comprensión debemos tener en cuenta que en la primera mitad del XVII la música litúrgica en latín llega a su máximo apogeo y perfección con su exuberante producción de música policoral, mientras que la polifonía profana, en esta primera mitad, es sólo barroca a medias, es un barroco de transición. De hecho los doce cancioneros polifónicos que tenemos del siglo XVII no solamente pertenecen a la primera mitad del siglo, sino a sus primeras décadas y sus autores nacieron y se formaron en el siglo XVI, excepto el Libro de Tonos Humanos de la Biblioteca Nacional de Madrid que abarca la primera mitad completa. Se da también el contraste de que estos mismos compositores, barrocos a medias cuando escriben música profana, son completamente barrocos en sus composiciones litúrgicas. Pero además de la polifonía litúrgica y la profana está, formando un mundo aparte, el repertorio de los villancicos religiosos. En mi opinión, es en éstos donde existe lo más original y personal de la música española del XVII, si bien no siempre es fácil de interpretar, precisamente por ser el período más desconocido de nuestra música. En este programa el auténtico espíritu del villancico del XVII está presentado por el Tono villancico de Juan Cabanilles; los de Ruimonte participan más de la estética del siglo XVI que de la del XVII. A partir de 1640 aproximadamente los villancicos, que en un noventa por cien son romances con estribillo, forman un mundo nuevo donde el espíritu libre se mueve en todas las direcciones, creando un clima espiritual, o, si se prefiere, psicológico desconocido hasta entonces, como podrán observar en el villancico de Cabanilles.

Tenga yo salud. Letrilla atribuida a Góngora por J. Mille y dada por indiscutiblemente auténtica por J. Jammes en su edición crítica a las Letrillas de Góngora (París, 1963). La música es de Francisco Gutiérrez, compositor de fines del siglo XVI y principios del XVII. De su biografía solamente se sabe que su nombre aparece en las listas de músicos que sirvieron a la Corte durante los reinados de Felipe III y Felipe IV. En la colección de Tonos Castellanos-B de la antigua Biblioteca de los Duques de Medinaceli se conservan tres obras de este compositor.

Entre dos mansos arroyos. Romance de Lope de Vega que se canta en su novela *La más prudente venganza*. Pieza llena de originalidades, de gran riqueza de modulaciones y cadencias inesperadas que producen la sensación de un «ricercare» vocal, pero dando al mismo tiempo la sensación de seguridad y maestría de un músico de gran altura como es Mateo Romero, más conocido por el apodo de «Capitán». Nació en Liège y murió en 1647 en Madrid. En 1586 entró como niño cantor en la Capilla Real de Felipe II, formándose bajo la dirección de F. Rogier, Maestro de capilla de dicho monarca, siendo admitido como cantor de la misma en 1594. En este mismo año cambió su apellido Rosmarin por su traducción en español, Romero. El apodo Capitán le fue dado por sus compañeros como reconocimiento de su superioridad musical y nada tiene que ver con la fantástica hipótesis según la cual fue llamado así por haber participado en las batallas de Flandes al lado de Felipe II. Muerto éste, su hijo Felipe III le nombró, en 1598, Maestro de la Real Capilla. Cuando Felipe III fijó en 1601 su corte en Valladolid, se llevó también a Romero, que se ordenó sacerdote en 1605. Fue maestro de música y de lengua francesa de Felipe III y Felipe IV. Para disfrutar de ciertos beneficios pidió al Rey que fuese considerado como español. El Rey accedió a ello el 8-XI-1623 y pocos días después fue nombrado Capellán de los Reyes Nuevos de Toledo. El duque de Neubourg, huésped de Felipe IV en Madrid en noviembre de 1624, se entusiasmó tanto con los tonos del Maestro Romero que el Rey le regaló el Cancionero copiado por Claudio de la Sablonara, donde hay 22 piezas de nuestro músico. Ello explica que el Manuscrito original de este Cancionero esté actualmente en Munich. En 1634 Felipe IV le concedió la jubilación. En 1637 estuvo en Portugal invitado por el Príncipe de Braganza, el futuro Rey Juan IV de Portugal, el cual en 1644 le nombró capellán de la corona de Portugal. Murió en Madrid el 10-V-1647. Aunque con el terremoto de Lisboa de 1755 y la quema del Real

Alcázar de Madrid desapareció la mayor parte de su producción son, no obstante, muchísimas las obras conservadas en España, Portugal y Puebla de México, como puede verse en mi artículo «La producción musical de Mateo Romero» publicado en *Renaiss'ance-Muziek*, Donum *Natalicium R. B. Lenaerts* (Lovaina, 1969).

Lucinda tus cabellos. Es una canción madrigalesca. De Juan de Torres, que le puso música, solamente sabemos que en los años 1653-54 estuvo de Maestro de capilla en Zaragoza. Según el Diccionario de la Música Labor había estado antes en Palencia. En la Seo de Zaragoza se conservan de este compositor una *Salve* a 7 voces y dos villancicos del Corpus.

Enojado está el Abril. Romance con estribillo, música de Francisco Navarro. Según J. Climent existieron en la catedral de Valencia dos músicos de este mismo nombre y en la misma época, no estando todavía bien delimitados los datos biográficos de cada uno de ellos. Según Climent nacería hacia 1613 en Valencia, de cuya catedral fue infantillo en 1623. En 1628 se le ofreció el magisterio de la catedral de Albarracín. En 1630 se posesionó de la Maestría de la catedral de Segovia. En 1634 es nombrado contralto de la catedral de Valencia, dirigiendo su capilla durante la enfermedad de J. Bta. Comes, a quien sucedió a la muerte de éste acaecida en 1644. Francisco Navarro murió en 1650. Con el nombre de Francisco Navarro se encuentran obras en las catedrales de Segorbe, Seo y Patriarca de Valencia y Seo de Zaragoza.

Pastorcillo triste. Romance con estribillo, puesto en música por Carlos Patiño. Nació en Santa María del Campo (Madrid) hacia 1600 y murió el 5-IX-1675 en Madrid. En 1628 era capellán del Real Convento de la Encarnación de Madrid. En 1632 Juan IV de Portugal le hizo donación de una importante suma de dinero. Más tarde aparece como capellán de la Real Capilla en Madrid, siendo auxiliar de Mateo Romero en la dirección musical de aquella capilla, y al cual sucedió en 1634. Desde 1648 figura siempre como Maestro de capilla y rector del colegio de cantorcicos. Patiño ha sido uno de los grandes compositores del siglo XVII y como tal fue apreciado en su tiempo y merece serlo en el nuestro. Sus obras se hallan diseminadas por toda España, especialmente en la Biblioteca Nacional de Madrid, en la Biblioteca de Cataluña, en el archivo del Monasterio de Montserrat, en Valladolid y Zaragoza. Escribió música religiosa y tonos.

Barquilla pobre de remos. Romance con estribillo, atribuido a Góngora. Se han conservado dos versiones, una a tres y otra a cuatro voces en la colección de

Tonos Castellanos-B. El compositor, Gabriel Díaz Besón, nació en Alcalá de Henares hacia 1580. En 1606 era teniente de maestro de la Réal Capilla. En 1611 compuso una misa de fiequiem para los funerales de la Reina Doña Margarita de Austria, mujer de Felipe III. Este Oficio de Difuntos causó tal impresión que Lope de Vega alude a ello en el texto que citaré luego. Por el Catálogo de la *Livraria* del Rey Juan IV de Portugal, sabemos que Gabriel Díaz fue Maestro de capilla del Real Convento de las Descalzas en Madrid. En 1626-1631 lo fue de la catedral de Córdoba. Murió en Madrid el 6-XI-1638. En el citado Catálogo de la Biblioteca de Juan IV de Portugal contabilicé a nombre de Gabriel Díaz los títulos de 537 villancicos y 275 obras litúrgicas en latín. Además de estas obras perdidas en el terremoto de Lisboa, existen otras en el Cancionero de Munich, en Tonos Castellanos-B, Seo y Zaragoza, catedrales de Valencia, Valladolid, Burgos y Puebla de México. La fama de este músico fue tal que Lope de Vega le dedicó la comedia *Carlos V en Francia*. Por el mencionado Catálogo del Rey Juan IV sabemos que fue publicado un Compendio de *música para los primeros rudimentos de ios compositores*, libro impreso del que no se conoce hasta la fecha ningún ejemplar.

Has visto el despuntar del alba hermosa. Esta pieza es una canción madrigalesca del compositor Pedro Ruimonte, quien nació en 1565 en Zaragoza. Seguramente se formó con el extraordinario compositor Melchor Robledo a la sazón Maestro de la Seo en Zaragoza. No sabemos en qué fecha se trasladó a Bruselas para servir como mozo de capilla, o sea, cantor, en la corte de su Alteza el Archiduque Alberto. En 1601 es ya Maestro de la capilla y cámara de sus Altezas Serenísmas, cargo que desempeña hasta su vuelta a España en 1614, instalándose en Zaragoza, donde murió en 1627. Gracias a la publicación por P. Calahorra del Parnaso *Español* de Madrigales y *Villancicos* (Amberes, 1614; ed. moderna Zaragoza, 1980) podemos hoy aquilatar los méritos de este gran músico de la Escuela Aragonesa.

Ni amor se libra de amor. Famosa comedia de Calderón con música de Juan Hidalgo. La música fue publicada por F. Pedrell, transcrita de un manuscrito hoy perdido, en el vol. IV de su *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX*. En 1981 fue nuevamente editada por el autor de estos comentarios, habiéndola identificado en el Manuscrito de Nuestra Señora de la Novena, donde figura anónima, fuente mucho más pura que la que conoció Pedrell. De sus varios números sobresalen los coros, el importante recitado «De quién en tanta

licios de Hispano-América. Aunque celeberrimo por haber escrito la primera ópera española, *Celos* aun del aire que matan, ésta, no obstante, tiene, a mi juicio, muchísima más importancia en el aspecto histórico que en el artístico, siendo en este segundo aspecto inferior a sus otras obras.

Chacona de Juan Arañés. En mis comentarios al concierto de Tonos Humanos y Danzas con Variaciones, escribí largamente sobre este baile, por lo que me limité aquí a dar los pocos datos conocidos del compositor. Juan Arañés nació en las últimas décadas del siglo XVI y vivió la primera mitad del XVII. Estudió en la Universidad de Alcalá de Henares, pasando después a Roma, donde en 1624 publicó su *Libro Segundo de Tonos y Villancicos a una, dos, tres y quatro voces, con la zifra de la Guitarra Espagnola a la usanza Romana*. Este libro contiene 12 composiciones. En 1624-1635 Juan Arañés fue Maestro de capilla de La Seo de Urgel, desapareciendo su pista después de esta fecha. Si publicó este Segundo Libro de Tonos, debemos pensar que habría escrito un Primer Libro, pero de éste no hay noticia alguna ni rastro. Otras composiciones de J. Arañés se han conservado en la Biblioteca Casanatense de Roma, recientemente publicadas por M. Querol en *Madrigales Españoles inéditos. Cancionero de la Casanatense* (Barcelona, 1981).

Mortales que amáis. «Tono al Stmo. Sacramento». En 1962, con motivo del 250 aniversario de la muerte de Cabanilles, transcribí sus tres piezas vocales conservadas en la Biblioteca de Cataluña y los comenté en mi artículo «La música vocal de Cabanilles» en *Anuario Musical* t. XVII. Allí escribí de este Tono o villancico religioso: «Es una lección magistral sobre el empleo del retardo y de la disonancia, con pasajes atrevidísimos y con sentido de modernidad, sobre todo para su tiempo. Es también, especialmente en su primer período de 44 compases un modelo de desarrollo temático, puesto que todo el período está construido exclusivamente sobre un único motivo y su contramotivo anexo. Y toda esta técnica al servicio de un sentimiento tan profundo y de tanta intensidad espiritual que iguala, si no supera, al mismo comienzo de la Pasión según San Mateo de Bach, cuyo tema inicial es el mismo. Es una obra de gran envergadura con una extensión de 186 compases, sin contar la repetición del estribillo. Este, como sucede casi siempre en los villancicos y romances de la época barroca, es mucho más extenso que la copla, constando de 159 compases, mientras que la copla, a pesar de que el músico ha utilizado dos estrofas juntas, como si fueran una sola,

lo cual constituye una excepción rarísima, solamente tiene 27 compases. Cabanilles, conocido hace años en todo el mundo por su extensa producción de música para órgano de la más alta calidad, podrá también ser admirado como compositor vocal de gran altura, gracias a la publicación de J. Climet, *Obras vocales de Juan Bautista Cabanilles* (Valencia, 1971).

Gil, pues al cantar del gallo. Villancico a 3 y a 5 voces de P. Ruimonte, de quien ya hemos hablado.

¿A qué nos combidas, Bras? Villancico navideño texto de Góngora y música de Tomás Cirera, compositor catalán de finales del siglo XVI y primera mitad del XVII. Desconocido de todos los diccionarios, sabemos de su vida los siguientes datos: de 1628 a 1630 fue Maestro de capilla de la Iglesia Parroquial de San Justo y Pastor de Barcelona. En 1630 opositó al magisterio de la catedral de Gerona, ganando el cargo. En 1631 pide licencia para ir unos días a Barcelona a recoger a su madre. El 2-X-1635 es amonestado por el Cabildo por negligencia en su cargo que desempeñó hasta mediados de 1642. Se supone que murió poco antes del 17-VI-1642, ya que en esta fecha se reunió el Cabildo para buscar un músico que ocupase su vacante. Además de la obra que aquí se canta existen en la Biblioteca de Cataluña las obras «¿Qué vienes de ver, Teresa?» (1634) a 4 y 8 voces y «Tened a la Justicia» (1632) a 8 y solo.

Lamentación 3.^a del Miércoles. Un hecho curioso y bastante generalizado en la música litúrgica española de la segunda mitad del s. XVII, y mucho más en la primera mitad del XVIII, es el canto de las Lamentaciones de Jeremías con voz solista, instrumentos (generalmente violines y bajo) con acompañamiento de clavicordio, harpa, clave o archilaúd. Ello se explica porque la Iglesia en señal de luto y de tristeza prohibía tocar el órgano en Semana Santa. Entonces los músicos se inclinaron por escribir Lamentaciones monódicas con instrumentos. En el vol. V de *Música Barroca Española* publiqué una Lamentación de José Ruiz Samaniego para 2 violines, solo de Tenor y acompañamiento de Archilaúd, de mediados del siglo XVII y ésta que hoy tén; 26 villancicos, de ellos 14 «A mi Patrona Santa la fecha de 1723. Francisco Viñas es uno de los muchos y buenos compositores españoles tan desconocidos, que ni siquiera su nombre figura en diccionario alguno. La cantidad y calidad de su producción conservada merece que algún Licenciado le dedique su tesis doctoral. Lo único que puede decirse de su biografía es que perteneció a la orden franciscana reformada de San Pedro de Alcántara, puesto que algunas de sus compo-

siciones llevan este título en la portada: «Coplas a mi padre San Pedro de Alcántara», o bien, «Villancico a mi padre San Pedro de Alcántara». Con toda seguridad fue maestro de capilla de la catedral de Jaca desde el año 1716 a 1730, ya que el centenar de obras suyas que en esta catedral se conserva están fechadas entre los citados años. Se comprueba también su magisterio en la catedral de Jaca, porque muchas de sus obras están dedicadas «A mi Señora Santa Orosia», patrona de la ciudad de Jaca. Resumiendo su producción conservada en el archivo de la catedral de Jaca hay 8 Misas, 13 Salmos, 5 Lamentaciones, 5 Domine *ad adjuvandum*, 4 Magníficat y otras 10 obras de música litúrgica en latín; 26 villancicos, de ellos 14 «A mi Patrona Santa Orosia», 5 Cantatas, 4 Coplas, 2 dúos y un cuatro. En el archivo catedralicio de Calahorra hay otras 20 obras de F. Viñas, entre ellas 7 Motetes. En la catedral de Pamplona 2 Misas de Difuntos a 8 voces.

Auto del Lirio y la Azucena. Se trata de un auto de Calderón puesto en música por José Peyró. Este músico, nacido en Cataluña o Mallorca, según J. Subirá se hallaba en Madrid en 1701 como «segundo músico de la compañía de Josep Andrés... y en 1719 lo colocaron como músico primero en una compañía teatral». Pero si en 1701 ya va de músico de una compañía (ir de músico significa aquí encargado de la música de la compañía, no un instrumentista o cantor) es razonable pensar que nacería alrededor de 1680. Ahora bien, *El Lirio y la Azucena*, escrito por Calderón en 1660, tuvo una solemne reposición en 1701, con motivo de la subida al trono de Felipe V. En esta ocasión algún poeta recibió el encargo de añadir al texto calderoniano algunas coplas alusivas a dicha solemnidad. Como sea que la última copla de las que fueron añadidas, «Laurel que en el Quinto Felipe se ve» fue recogida por Peyró y puesta en música en su partitura de dicho Auto conservada en el citado manuscrito de Nuestra Señora de la Novena, podemos pensar o bien que Peyró escribió la música de este auto en 1701 con motivo de la entronización de Felipe V, o bien la tenía escrita algunos años antes, añadiéndole después la citada copla. En realidad la estética coral de los cuatros de las obras de Peyró pertenece a la estética coral y técnica del siglo XVII. Las armonías que emplea Peyró no van en ningún momento más lejos de las utilizadas ya por compositores del período 1640-1680, como puede verse en el análisis que hago de la armonía de esta época en *Música Barroca Española*, vol. I, págs. 39-41 de la Introducción.

Violone, ò Cembalo.
TRATTENIMENTI
Armonici da Camera

A Trè. Due Violini, Violoncello, ò Cembalo

D E D I C A T I

All' Illustrissimo Signor Conte

GAETANO GIOVANELLI

Nobile Veneto, Barone del S. R. I. &c. Principe dell' Accademia
de FORMATI eretta nel Collegio de Nobili di S. Antonio in
Brescia, diretto da P. P. della Compagnia di Giesù

**DA D. FRANCESCO GIOVSEPPE
DE CASTRO SPAGNVOLO**

Coniuttore dello stesso Collegio, ed Accademico Formato.

OPERA PRIMA.



In Bologna, per Pier-maria Monti. 1695. Con licenza de' Superiori.
Si vendono da Marino Silvani sotto le Volte de' Pollaroli nella Stamparia
del Monti con Privilegio.

CICLO

*Música barroca
española*

5

Violín barroco,
ISABEL SERPANO

Flauta de pico,
ÁLVARO MARÍAS

Fagot,
WILLIAM WATERHOUSE

Clave,
GENOVEVA GÁLVEZ

Si yo tuviera veinte mil ducados,
tiplones convocara de Castilla,
de Portugal bajetes mermelados.
Y a fe que la pagísima capilla,
tiorbas de cristal, vuestras corrientes
prestaran dulces en su verde orilla.
Pájaros, suplan, pues, faltas de gentes,
que en voces, si no métricas, süaves,
consonancias desaten diferentes;
si ya no es que de las simples aves
contiene la república volante
poetas, o burlescos sean o graves;
y cualque madrigal sea elegante
(librándome el lenguaje en el conuento)
el que algún culto rui señor me cante;
prodigio dulce que corona el viento,
en unas mismas plumas escondido
el músico, la música, el instrumento.

Góngora

PROGRAMA

QUINTO CONCIERTO

I

BARTOLOMÉ DE SELMA Y SALAVERDE

- Canzona* a tres (2 Sopranos e Basso)
- Dos Correntes *a tres* (2 Sopranos e Basso)
- Canzona* a dos (Soprano e Basso)
- Fantasia* (Fagotto Solo)
- Corrente e *Balletto a dos* (Soprano e Basso)
- Canzona a dos* (Soprano e Basso)
- Dos Correntes a tres (2 Sopranos e Basso)

II

FRANCISCO TOSÉ DE CASTRO

Sonata-Trio, n.º 6, en Do mayor

- Preludio* (Adagio)
- Allemanda* (Presto. Adagio)
- Tempo di *Borrea* (Presto)

ANÓNIMO (A. MARTÍN Y COLL)

Tonos de Palacio

- Chacona*
- Villano*
- Españoleta*
- Xácara*

FRANCISCO JOSÉ DE CASTRO

Sonata-Trío, n.º 3, en Si bemol mayor

- Preludio* (Adagio)
- Allemanda* (Presto)
- Tempo di Sarabanda (Allegro)
- Tempo di *Gavotta* (Presto)

Sonata-Trío, n.º 5, en Sol menor

- Preludio* (Adagio)
- Allemanda* (Largo)
- Giga* (Allegro)

NOTAS AL PROGRAMA

Tres versiones musicales del s. XVII español

Bartolomé de Selma y Salaverde

Poco, muy poco sabemos de la vida de Selma y Salaverde; apenas nada que no se nos diga en las páginas preliminares de su única obra conocida, sus *Canzoni, Fantasie et Correnti*, publicadas por el impresor Bartolomeo Magni en Venecia en 1638.

El único dato que conocemos aportado por la musicología vierte bien poca luz sobre nuestro personaje: la noticia necrológica (recogida por Subirá en sus *Necrologías musicales madrileñas (1611-1808)* de un Bartolomé de Selma, Maestro de Instrumentos de la Capilla Real, que vivía en la «calle de Relox, última casa de Mano Izquierda», que nombró testamentarios a sus hijos Antonio de Selma y Onofre de Selma y a don Alfonso de Vergara, clérigo presbítero. La coincidencia de nombre y apellido de este músico, fallecido el 28 de agosto de 1616, hace pensar que se trate del padre de nuestro personaje o de un pariente próximo; tal vez la ausencia de España del ilustre fagotista justifique el que su nombre no aparezca en el testamento.

La portada y prólogo de su obra nos permite extraer algunos sucintos datos biográficos: que Bartolomé de Selma y Salaverde nació (S. Kastner aventura que entre 1580 y 1590) y se educó en España, que era agustino, que se trasladó a Centroeuropa y que fue músico y «suonator di fagotto» en la corte del archiduque Leopoldo de Austria, en Innsbruck (Kastner puntualiza que lo fue entre 1628 y 1630) y más tarde en otras cortes principescas. De la dedicatoria al príncipe Juan Carlos de Polonia y Suecia, obispo de Wroclaw (o Breslau, en Polonia), se deduce su aspiración al puesto de fagotista de su capilla, siguiendo el consejo de sus amigos Giovanni Valentini y Giacomo Porro. El hecho de que Valentini (+ 1649) fuera veneciano —de Porro confieso no saber nada—, y la publicación en Venecia de las obras de Selma pueden sugerir que pasara algún tiempo en la ciudad de los canales, si bien pudo conocer a Valentini en Austria, e ignoro si esta estancia en Venecia está documentada. Respecto a la fecha de su muerte lo único seguro es que fue posterior a 1638.

Tanto de la música de Selma como del soneto incluido en los preliminares se puede deducir su condi-

ción de gran virtuoso del fagot. Ya en 1920 Rafael Mitjana en su espléndida colaboración a la enciclopedia de Lavignac y de la Laurencie señalaba cómo casi un siglo después F. E. Niedt (*Musicalisches A, B, C, Hamburgo 1708*) declara que la mayor parte de los fagotistas de su tiempo eran incapaces de tocar pasajes de agilidad y que él había conocido a más de uno, que no habían visto nunca pasajes en fusas escritos para su instrumento, mientras que esto es algo perfectamente habitual en la escritura de Selma. Por cierto, que el mismo autor señala que después de residir mucho tiempo en la corte del emperador Rodolfo II se retiró a Roma hacia 1625.

No es extraño que la formación como fagotista de Selma fuera de primera fila, puesto que este instrumento jugó en la España del XVII y del XVIII un papel muy destacado. El propio Mitjana recoge la presencia de este instrumento en la Capilla de la Catedral de Toledo, así como en un reglamento de la Capilla Real de 1601. La importancia del fagot dentro de la enseñanza musical del Monasterio de Montserrat era asimismo muy destacada, como lo atestigua la presencia de fagotistas tan ilustres como Anselmo Viola. Y lo debió ser en muchos otros centros religiosos, como el Convento abulense de la Encarnación donde se conserva un bajón, al parecer del siglo XVII(H

Dado lo poco que podemos sacar en claro de la vida de Selma y Salaverde hemos de centrarnos en su obra y en lo que ella significa. Sus *Canzoni, Fantasie et Correnti*²¹ constituyen la única obra conocida de Selma. Esta obra está publicada en cinco cuadernos independientes que se corresponden con las diferentes voces y que son titulados *Primo Libro, Secondo Libro, Terzo Libro, Quarto Libro* y *Basso Continuo*. Esto ha dado lugar a un error del que no ha escapado casi ningún estudioso, que titulan la obra como *Primo Libro de Canzoni...* El segundo cuaderno ha sufrido bastantes daños y buen número de canciones han quedado incompletas y su reconstrucción es más o menos difícil³¹. Por el contrario, y contra lo que a menudo se ha afirmado, la parte de bajo continuo se conserva íntegra. La obra se compone de 57 piezas diferentes, a una, a dos, a tres y a cuatro voces, siempre con bajo continuo, dentro de las cuales podemos distinguir *canzoni, fantasie, correnti, balletti, gagliarde*, aparte de madrigales o canciones *paseggiatti*, es decir, canciones célebres en la época, variadas o glosadas.

Desde el punto de vista instrumental Selma aporta pocos datos. Se limita a nombrar la tesitura de cada parte (soprano, alto, tenor, bajo y bajo continuo) de-

jando por tanto libertad completa en la elección de instrumentos, según el hábito —que comenzaba a ser menos común— de escribir per ogni soríe di strumenti. Esto es así salvo en tres interesantísimas ocasiones: la canzon 10 «Per Fagotto solo», la canzon 12 «Per Violino e Basso» y la canzon 16 «Basso e Violino». Se ha dicho en alguna ocasión que los Trattenimenti de Castro constituyen la primera música escrita para violín por un español: he aquí dos ejemplos más de medio siglo anteriores. Parece así mismo que la canzona 10 es la primera página impresa dedicada al fagot y sólo la riqueza impresionante de este primer vagido habría merecido sin duda que el instrumento hubiera sido honrado con un literatura más importante en los siglos posteriores, ya que se trata de una inspiradísima página de enorme exigencia técnica, de auténtico virtuosismo y honda musicalidad en la que el fagot ha de descender hasta un si bemol.

Se han señalado como características de la «modernidad» de Selma el empleo de indicaciones de piano y *forte*, lo cual no es en modo alguno extraordinario (ahí están las canzonas de Giovanni Battista Riccio —de 1620— o de Frescobaldi —de 1628—, por citar sólo dos ejemplos). Asimismo, hay otras indicaciones como «schieto» ('sencillo, liso') con el mismo sentido de «come stá», es decir, sin ornamentación, y de «affetti» (canzon 3), con el sentido contrario de 'afectado, modificado'. Hay también indicaciones de cambio de movimiento, aunque posiblemente no todas las que la interpretación práctica aconseja.

Atención especial merecen los madrigales o *canzoni passeggiati*, es decir, las obras compuestas a partir de canciones o motivos célebres en la época, que eran ornamentados y desarrollados por numerosos compositores, según una técnica que poseyó una extraordinaria importancia en la gestación de la música instrumental del renacimiento y primer barroco. Así, los hits del momento aportaban a los compositores el punto de partida de muchas de sus obras. Marcello Castellani ve en esto un rasgo arcaizante de Selma, aunque no podemos olvidar que muchos contemporáneos suyos (como Frescobaldi, por citar uno poco sospechoso de anticuado) o incluso muy posteriores (como Cabanilles) siguieron este método. Tres son las piezas de este tipo que aparecen en el libro de Selma: los números 6 (Vestiva i *colli* passeggiato, para bajo solo y bajo continuo), 7 (Susana passeggiata, para bajo y bajo continuo) y 15 (Vestiva i *colli*, para bajo, soprano y bajo continuo).

Aparte de éstas parece que se han identificado (aunque no lo rece el título) una canzona (la número 17)

sobre «La Monaca», y otra sobre el «Canto del Caballero» (número 9, según J. Savall), el mismo que encontramos en Diego Pisador y en Antonio Cabezón.

Nos falta aún referirnos al estilo de Selma y Salaverde y al lugar que ocupa dentro de la música del siglo XVII. Dentro de la música española, sin duda su importancia es enorme, ya que como escribe Kastner «juntamente con los Trattenimenti... de Francisco José de Castro... las obras de Selma y Salaverde constituyen prácticamente los únicos modelos de música instrumental de cámara que nos han quedado de autores de aquel siglo». Dentro del panorama europeo, sin duda, la gran importancia de Selma estriba en su calidad como fagotista y en el hecho de haber escrito la primera página publicada para este instrumento solo. Hemos visto ya cómo unos autores señalan el carácter arcaico de su música mientras otros hablan de su modernidad. Robert Stevenson afirma con razón que «aunque sus piezas para varias voces son armónicamente conservadoras, contienen atractivos giros cromáticos, tal como el del final de la canzona para dos instrumentos sin especificar, en clave de tenor, una clave de bajo y continuo».

Desde un punto de vista estilístico creo que la música de Selma y Salaverde debe ser encuadrada entre los últimos coletazos del manierismo musical: poco o nada hay en ella del naturalismo melódico del barroco; su arte por el contrario conserva — no en toda su violencia pero sí en buena medida— la complejidad rítmica, antinatural y erudita de la música manierista; sus repentinos cambios de tempo, de compás, de acentuación; el arrebatado de las disminuciones enloquecidas, que exigen un virtuosismo de articulación apenas superado en épocas posteriores; los fuertes contrastes dinámicos, las ambivalencias rítmicas, los grandes saltos interválicos, etc... En este sentido, el estilo —digo estilo, no la calidad— es comparable al de Frescobaldi, Fontana, Castelló (M. Castellani ha subrayado la proximidad con éste último y con la escuela veneciana de la época), Riccio, Cima, etc. Algunos rasgos lo unen más con el pasado que con el futuro —la falta de definición instrumental, el empleo de términos como «fantasía» o «canzon» en vez de «sonata»; la técnica de *passaggi*, etc... Al fin y al cabo pertenece al mismo mundo que premonitoriamente había anunciado Diego Ortiz, al mundo de los Dalla Casa, Bassano, Virgiliano... Prueba de ello es que sus leyes interpretativas siguen estando vigentes. Dentro de este panorama, no es la de Selma una de las personalidades más arrebatadoras de su época, si bien su arte puede alcanzar momentos de una

serenidad y una belleza más arrebatadora aún que la fuerza de sus más enérgicos pasajes de virtuosismo instrumental, cuya brillantez compensa a veces su falta de lógica. ¿Qué queda de español en medio de todo esto? Kastner concluye que «una tendencia acentuada hacia la derivación motivica de un tema base y la elaboración de una cantidad de elementos propios de la diferencia o variación». Habría que preguntarse hasta qué punto es ésto exclusivo de la música española y hasta qué punto es la fantasía la que trae a nuestra mente los ecos musicales del Adriático.

Antonio Martín y Coll

El franciscano Antonio Martín y Coll (h. 1660-h. 1740) es sin duda una de las figuras más importantes de la música española de su época en su triple condición de teórico, recopilador y compositor. De origen catalán fue, según el mismo afirma, discípulo de «uno de los más excelentes Maestros que conoció nuestro siglo», don Andrés Lorente. Como anota Anglés, Andrés Lorente fue el autor de *El porqué de música* (Alcalá de Henares, 1672), era graduado en la Facultad de Artes de la Universidad de Salamanca y organista de San Justo y Pastor en Alcalá de Henares en 1672. Parece probable que fuera Lorente quien pusiera al alcance de su discípulo buena parte de la ingente cantidad de música para tecla española que Martín y Coll iba a recopilar y salvar así del olvido. Al parecer Lorente fue autor de una *Práctica de órgano y del Arpa* al que en otro lugar alude como «mi Libro de *Zyfra*, cuyo título es *Melodías Músicas*». Supone con razón Anglés que se haya salvado parte de la música para órgano de Lorente entre las obras recopiladas por Martín y Coll, aunque todavía no hayan sido identificadas.

Martín y Coll fue primero organista de la iglesia de San Diego de Alcalá de Henares, y más tarde del madrileño San Francisco *el Grande*, puesto que ocupó hasta su muerte. Como tantos compositores españoles de la época fue autor de obras teóricas, como un *Arte de canto llano* (1714); asimismo, dentro de su *Ramillete Oloroso...* (1709), se refiere al «Modo de templar el Organó, Clavicordio y Arpa».

Pero lo que aquí nos interesa son los cinco volúmenes conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid y cuyos títulos no pueden ser más deliciosos:

1. Flores de música, obras y versos de varios organistas, escritas por F. Antonio Martín Coll, Organista de San Diego de Alcalá, 1706.

2. Pensil deleitoso de suabes flores de música... 1707.
3. Huerto ameno de varias flores de música... 1708.
4. Huerto ameno de *varias* flores de música... 1709.
5. Ramillete oloroso. Suabes flores de música para órgano *compuestas por Fray Antonio Martyn, 1709.*

Mientras este quinto volumen contiene las obras originales de Martín y Coll, los cuatro primeros constituyen una colosal e importantísima antología de la música organística española y no española. El propio Martín y Coll señala entre sus varios organistas a músicos como Denis Gaultier (el gran laudista francés), Arcangelo Corelli y Hardel. lo que revela un importante conocimiento de la música europea. Entre las más de 1850 piezas contenidas en los cuatro primeros volúmenes se ha conseguido identificar unas cuantas obras de diferentes autores (Frescobaldi, Aguilera, Pablo Bruna, Bernardo Clavijo del Castillo, Bernabé, Cabanilles, Cabezón, etc...) pero, lógicamente, la mayor parte de ellas permanecerán por mucho tiempo —si no por siempre— en el anonimato. En cualquier caso, lo interesante es la voluntad de Martín y Coll —como los también catalanes Elias y Soler, apunta Anglés— para conservar y mantener la espléndida tradición organística española, justamente en la época en que las influencias exteriores —fundamentalmente la italiana— ponen en peligro la tradición musical hispánica (otro tanto sucedería en casi toda Europa, absorbida por las dos grandes potencias musicales: Francia e Italia).

Sin duda entre este colosal acervo de música española no son lo menos importante las numerosas danzas cortesanas, que Genoveva Gálvez gusta denominar con el propio Martín y Coll —aunque éste no utilice esta expresión en ninguno de los títulos de sus cinco volúmenes— con el delicioso nombre de «Tonos de Palacio», denominación tan exacta como hermosa cuya aceptación es cada vez mayor.

Estas piezas son generalmente muy breves y sencillas, de un carácter ligero nada frecuente en la música española de la época, tan a menudo teñida de austeridad, introversión y misticismo. Pero nuestro seiscientos no es sólo eso: ahí esta la picaresca, el teatro barroco y la poesía de arte menor, tan hondamente populares; ahí está el arte cortesano también, no tan negro ni tan sombrío como tantas veces se pretende, y menos aún durante el reinado —en tantos sentidos frívolo— de los últimos Austrias. Acaso la llegada del primer Borbón, la creciente influencia del exterior, la conciencia de la gestación de una nueva España, incitaron a Martín y

Coll] a salvar este tesoro. A su celo debemos en buena medida conocer un tipo de música española no por ligera y desenfadada menos hispánica.

Las cuatro encantadoras miniaturas de nuestra velada pertenecen al primer volumen de Martín y Coll y son auténticas Flores de *Música*. Quizá merezca la pena recoger algunas referencias españolas sobre los cuatro españolísimos aires de nuestro programa.

Define el Diccionario de Autoridades la *chacona* como «son, o tañido que se toca en varios instrumentos, al cual se baila una danza de cuenta con las castañetas, muy airosa y vistosa, que no sólo se baila en España en los festines, sino que de ella la han tomado otras Naciones» —dato que Coraminas confirma—. Efectivamente, la palabra es española de la misma raíz que *chacota*, y está documentada por primera vez en 1606, usada por Góngora en el sentido de «bailarina descocada»; Cervantes (1613) marca su origen americano al identificarla como una «india amulatada, de quien la fama pregona que ha hecho más sacrilegios e insultos que hizo Araba». Lope de Vega (1632) escribe: «Ya se van olvidando los instrumentos nobles, como las danzas antiguas, con estas acciones gesticulares y movimientos lascivos de las chaconas, en tanta ofensa de la virtud, de la castidad y el decoroso silencio de las damas».

El Villano es un «tañido de danza española, llamado así, porque sus movimientos son a semejanza de los bailes de los Aldeanos». Ya en la festividad de Nuestra Señora de Agosto del año 1554 se bailó en Toledo una *danza de los villanos* para la que hubo de alquilarse «aderezos de labradores, sayos y jubones y caperuzas y caballeras y máscaras y cintos» además de «un vestido de serrana». Debió ser un verdadero festín a juzgar por la cena cuyos gastos se detallan a continuación.

No recoge «Autoridades» la *españoleta*, que tanta difusión tuviera fuera de nuestro país. Pero sabemos que el 21 de diciembre de 1647 «celebró la infanta María Teresa, que sólo tenía nueve años, un sarao en palacio, conduciendo una especie de máscara femenina con 17 de sus damas y meninas, todas vestidas de telas de oro aforrada con armiños y con volantes de planta tejidos de los hombros a la espalda». No sabemos qué se bailó en esta ocasión, pero sí que el año siguiente se repitió el sarao y que la infanta y sus damas danzaron «la gallarda, la españoleta, la Madama de Orliens, el Torneo, la Galería de amor, la Alemana y el Pie-de-gibao». Sin embargo, anota Esquivel Navarro en 1642 que la españoleta ya no se usaba, por muy antigua,

excepto «en los saraos y máscaras que se hacen a S. M. y otros príncipes».

No es la *jácara* tema para unas líneas. Digamos tan sólo aquí que es voz de germanía y que según Cotarelo procede del *jaque de ajedrez*, de donde se denominó *jaques* o matantes a los «guapos y valientes de la hampa» que con su aire de reto y facilidad para sacar la espada «parecían estar siempre en actitud de agredir y acosar». De ahí que se llamara *jácara* al conjunto de jaques, rufianes y picaros, a la *picaresca* en lo que tenía de «más alegre, ruidoso y menos criminal» y de aquí el sentido apuntado por Coraminas de «romance o entremés breve, de tono alegre, en que suelen contarse hechos de la vida airada, de donde procede a su vez, el sentido de especie de danza, con la música correspondiente, que acompañaba la representación de una *jácara*». Según el mismo autor «era género popular, que solían pedir los espectadores desde el patio, y lo tenían a punto las compañías, para entretener al público en los intervalos o el fin de sus representaciones; lo que es común a las más de ellas... es la interveción... de rufianes, jayanes, jaques o valientes, y en general de gente de la vida airada».

Francisco José de Castro

Al lado de las obras de Selma y Salaverde, los diez *Trattenimenti Armonici de camera*¹⁴ de Francisco (osé de Castro, publicados en Bolonia en 1695 por Pier-María Monti, constituye la aportación más notable de nuestro XVII al escuálido campo de la música de cámara. Curioso que ambos músicos publicaran en Italia sus obras y que la música italiana desdibujara un tanto en su arte lo que pudieran tener de hispanos, lo mismo que Diego Ortiz, autor del primer gran capítulo de nuestra música camerística.

Ya en 1920, Mitjana (en la *Encyclopédie...* de Lavignac y de la Laurencie) llamó la atención sobre estas obras y sobre una colección de conciertos a cuatro Op. 4 «dall'ACCADEMICO FORMATO» (Bologna, 1708), bajo cuya denominación muy bien se pudo ocultar nuestro personaje, que a la sazón habría vestido el hábito de jesuíta y ocultaría su personalidad con este pseudónimo¹⁵. De ser esto cierto, hay que pensar en dos colecciones más publicadas por Castro como Op. 2 y 3, de las que no sé que haya noticia.

Desde 1920, han tenido que pasar sesenta años hasta poder contar con una edición moderna —y excelente— realizada por Genoveva Gálvez. En 1978 apareció asi-

mismo una edición facsímil editada por el Seminario de Estudios de la Música Antigua.

Muy poco podemos añadir que no figure ya en la edición de Genoveva Gálvez (Madrid, 1980), de cuya presentación cabe entresacar los datos biográficos de Castro que conocemos: «español, hijo de familia noble, enviado a estudiar Humanidades al prestigioso Colegio de San Antonio en Brescia, regido por jesuítas, probablemente con la pretensión de serlo algún día. Siendo aún muy joven escribe y dedica ésta su Op. 1 (previamente había compuesto otras obras más sencillas, que no llegaron a publicarse), al Presidente de dicho centro, o Academia de Formados, el Conde Gaetano Giobanelli, aristócrata véneto, barón del Sacro Romano Imperio, a quien define como su protector y amigo».

No nos resistimos a citar algunas palabras de la dedicatoria escrita por Castro, en la que leemos con fruición que «armónico es el orden que liga entre sí las ciencias, el orden que une a los amigos, a los amos y a los siervos». ¡Felices tiempos aquellos!

«*Estas pocas sonatas* —nos dice el autor— son el resultado del empleo del tiempo, que, en el lugar donde me encuentro, me ha sido concedido para recreación y para interrupción en la fatiga del estudio de las Letras y de la Filosofía. Son fruto de la asistencia, en ese tiempo, del Señor Francisco París Alghisi, mi Maestro de Contrapunto y Maestro de Capilla, bien conocido por su valía en Brescia y en los teatros famosos de Venecia. Al exponerlas al público, he tenido también este motivo de gratitud a quien me enseña, haciendo conocer su habilidad, al conducirme, en pocos años, a la meta que haréis alcanzar cuando las ejecutéis». Así pues, de las palabras de Castro se desprende su condición de joven estudiante, formado musicalmente, al menos en parte, a la vera de un notable Maestro italiano como Alghisi, cuyo ejemplo inmediato seguía, puesto que justamente dos años antes había publicado una colección de sonatas en trío para dos violines y bajo. De él «entre tantos maestros», como dice Castro, aludiendo a la gran boga de tríos-sonatas, entre las cuales las cuatro primeras colecciones de Corelli (Op. 1 a 4, de 1681, 1685, 1689 y 1694) destacaban ya como obras maestras del género, en medio de un auténtico aluvión de compositores italianos que daban suelta a su inventione a través de esta forma musical. Consecuente con la humildad de sus palabras preliminares —en las que desprende ese diletantismo del que los músicos nobles alardeaban, con Albinoni o los Marcello a la cabeza— Castro emplea la fórmula Trattenni-

mentí Armonici da Camera, que acaso sonara a sus oídos más modesta que la de *Sonate de camera*, y que fue utilizada por muchos otros compositores italianos de la época.

Los diez *trattenimenti* siguen una disposición muy irregular de 3, 4 ó 5 movimientos, formados por una serie de danzas con o sin preludeo, en las que generalmente se puntualiza a la perfección el tempo. Entre las danzas empleadas (allemanda, corrente, giga, minuet, sarabanda, gavotta, borrea) no hay una sola que sea específicamente hispana; todas son habituales en los compositores italianos, y el ver —como hace Jesús Bal y Gay en su prólogo a la edición de G. Gálvez— un síntoma de españolismo en el hecho de que la *sarabanda* aparezca como allegro me parece excesivo optimismo, porque, si no tanto como la española, las zarabandas inglesas eran rápidas y las italianas de la época solían ser ligeras, y sólo las francesa y alemana fueron lentas (sobre todo en el XVIII).

Así, a nuestro juicio, el posible hispanismo de Castro está en buena medida eclipsado por un evidente italianismo; en sus manos el estilo sapiente y erudito de su maestro adquiere una ligereza y una sencillez (los pasajes en terceras y los unísonos son muy frecuentes) no exenta de encanto.

Recordemos por último las palabras de G. Gálvez cuando afirma que «aunque originalmente pensadas para dos violines y bajo continuo, los límites entre los que se mueven las dos voces melódicas autorizan, según el uso de la época, a hacer toda clase de combinaciones instrumentales».

Repárese, como conclusión, en la enorme distancia que separa —a pesar de que en el tiempo no se llevan sino algo más de medio siglo— los estilos de Selma y de Castro. Ambos son españoles que trabajan lejos de su tierra, ambos denotan una formación culta y erudita, ambos combinan lo español con lo italiano; sin embargo, Selma posee la artificiosidad, el alambicamiento un tanto exacerbado del arte manierista —aunque alguna vez los ecos del equilibrio renacentista se dejen oír—, mientras en Castro nos topamos con el poderoso claroscuro del naturalismo barroco.

Alvaro Marías

NOTAS:

- (1) No es *fagot*, sino bajón, la palabra española para referirnos en este época al instrumento que nos ocupa. Según Coraminas la palabra *fagot* está documentada por primera vez en el Diccionario de la Academia en 1843, y no en 1817. Naturalmente, el Diccionario de Autoridades, en 1726. no recoge *fagot* y sí baxón y baxoncillo.
- (2) *El título completo* (del primer cuaderno) es:
PRIMO LJBRO/CANZONI/FANTASIE ET CORRENTI/Da suonar ad una 2.3: 4. Con Basso Continuo./DEL P. F. BARTOLOMEO/De Selma e Salaverde Agostiniano Spagnolo. Già/Musico & Suonator di Fagotto DELL'ALTEZZA SER. DI LEOPOLDO/Arciducha d'Austria di Felice/memoria & d'altri Prencipi & c./DEDICATE/ALL ALTEZZA SERENISMA./ DI GIO. CARLO PRENCIPE/Di Polonia e Suetia, Vescouo Di Vratislavia, Amministratore Generale delle Abbatie di Tiniec/& Cernouia & c./Novamente Stampate con Privilegio/IN VENETIA MDCXXXVIII Appreso Bartolomeo Magni.
- (3) Como recoge Marcelo Castellani, las piezas no dañadas son las 1 a 10, 13, 18, 21, 22 a 27, 29, 30, 33, 39, 40, 41, 43, 44, 49, 53, 56, 57 y las 11 y 17 han sufrido muy leves daños.
- (4) La portada dice así:
TRATTENIMENTI/Amonici da Camera/A Tré, Due Violini, Violoncello, ò Cembalo/DEDICATI/All'Illustrissimo Signor Conte/GAETANO GIOVANELLI/Nobile Veneto, Barone del S. R. I. & C. Prencipe dell'Accademia de FORMATI eretta nel Collegio de Nobili di S. Antonio in Brescia, diretto da PP della Compagnia di Giesú/DA. D. FRANCESCO GIVSEPPE DE CASTRO SPAGNUOLO/Conuittore dello stesso Collegio, ed Accademico Formato/OPERA PRIMA/In Bologna, per Pier-Maria Monti. 1695. Con licenza de'Superiori./Si vendono da Marino Siluani sotto le volte de'Pollaroli nella Stamparia/del Monti con Privilegio.
- (5) El título de esta obras es: «Concerti Accademici à quattro, cioè un'Oboe, due Violini e Violone, con la parte per il Cembalo, consecrati all'Illustrissimo Signore Carlo da Persico dall'Accademico Formato. Opera Quarta. In Bologna, all'insegna dell'Angelo Custode, per li Peri, 1708».

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Miguel del Barco

Natural de Llerena, Badajoz. Estudia Organo y Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Primer Premio de Organo con Diploma de Primera Clase del Real Conservatorio.

En 1968 obtiene en concurso-oposición las cátedras de Organo y Armonio, Repentización, Transposición instrumental y Acompañamiento al Piano del Conservatorio Superior de Música de Sevilla.

Ha actuado como solista con la Orquesta de RTV y es colaborador de la Orquesta Nacional y de la Orquesta de Cámara Española.

Dentro del IV Ciclo de Música de Cámara y Polifonía, el recital de Organo que Miguel del Barco ofreció en el Teatro Real de Madrid constituyó un éxito rotundo según la crítica madrileña.

Miguel del Barco ha dado recitales en Alemania, Estados Unidos, Hungría, etc., realizando numerosas grabaciones para la radio y la televisión española y americana.

Recientemente ha grabado un disco sobre la obra del organista y compositor zaragozano del siglo XVII, Sebastián Aguilera de Heredia. Este disco, ha obtenido el premio nacional que anualmente concede el Ministerio de Cultura.

En la actualidad, Miguel del Barco es Catedrático de Organo y Director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Montserrat Figueras

Nació en Barcelona donde estudió canto (Jordi Albarreda) y arte dramático. Sus primeras actividades con la música antigua las realizó con el «Coro Alleluia» y con el conjunto «Ars Musicae» (Dr. Enric Gispert), ampliando desde 1968 hasta 1971 sus estudios de música y canto (Kurt Widmer) en la Schola Cantorum Basiliensis y en la Musik-Akademie de Basilea.

Desde 1966 ha estudiado las técnicas antiguas del canto (desde los trovadores hasta el final del siglo XVIII) desarrollando una concepción personal de la interpretación de la música de estas épocas, a través de las técnicas vocales anteriores al modelo post-romántico y su relación con los antiguos ideales del «Rezitar cantando».

Actualmente enseña en la Schola Cantorum Basiliensis y en diferentes cursos internacionales de perfeccionamiento (Alemania, Austria, Italia, Portugal, Francia y también en España). Como solista y como miembro del Hesperion XX (del cual ha sido uno de los miembros fundadores) ha dado numerosos conciertos en la mayor parte de los países europeos. Ha grabado para la radio y para la televisión y ha realizado una serie de grabaciones con programas inéditos (Romances Sefardíes, Tonos Humanos, Arie Musicale de Frescobaldi, Nuove Musicae de Caccini, etc.) para EMI-Electrola, Astree, Philips, D. G./Archiv, etc.

Jordi Savall

Nace en Igualada en 1941. Reside actualmente en Suiza, donde es profesor de viola de gamba y conjuntos instrumentales en la Schola Cantorum Basiliensis.

Después de finalizar sus estudios de violoncello en 1965 en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona, se especializó en el estudio de la música antigua (siendo becario de la Fundación Juan March en 1967 y 1969). Trabajó con W. Kujken en Bruselas (1967) y con A. Wenziger en Basilea (1968-70). Desde entonces, y además de sus actividades pedagógicas y de investigación, desarrolla una intensa labor como concertista y

ha realizado hasta la fecha más de 40 grabaciones discográficas para distintas casas.

En 1974 funda con la cantante Montserrat Figueras y otros músicos el grupo Hesperion XX, especialmente dedicado al estudio e interpretación del repertorio hispánico.

Hopkinson Smith

Nació en Nueva York. Viaja por el medio Oriente y la India antes de dedicarse a la música occidental. Terminó estudios de música en la Universidad de Harvard, con distinción, en 1972 y después se trasladó a Europa donde ha trabajado como solista y con Hesperion XX y otros conjuntos. Ha participado en numerosas grabaciones de discos de música medieval, renacentista y barroca (los primeros discos grabados con laúdes originales de los siglos XVII y XVIII). Ha grabado la obra de Bach para laúd con la casa francesa Astrée. Actualmente vive en Basilea (Suiza) donde enseña laúd e improvisación y realización del bajo continuo en los instrumentos antiguos de cuerdas pulsadas en la Schola Cantorum Basiliensis.

Ton Koopman

Nace en Zwolle (Holanda) en 1944. Estudió clavicémbalo con G. Leonhard (Prix d'Excellence), órganos con Simon C. Jonsas (Prix d'Excellence) y musicología en la Universidad de Amsterdam. Actualmente es director de la Amsterdam's Barroc Orchestra (con instrumentos originales) y miembro del conjunto Hesperion XX.

Ha grabado numerosos discos como solista y su intensa actividad como concertista le ha llevado a todos los países del mundo.

TERCER CONCIERTO

Jorge Fresno

Es uno de los primeros intérpretes españoles que ha difundido la música española y europea de los siglos XVI-XVII-XVIII con los instrumentos originales (vihuela, laúd, tiorba, guitarra barroca y guitarra romántica) a través de conciertos y cursos internacionales de interpretación en diferentes países de Europa y América.

Como intérprete, fue invitado a participar en los principales festivales internacionales de música como Amsterdam, Berlín, Weilburger, Frankfurt, Siena, Milán, Florencia, Belgrado, Saintes, Estella, Madrid, Barcelona, Santander.

Ha grabado discos para las casas Philips, EMI-Odeón, R.C.A., Hispavox (primera antología de los vihuelistas españoles y la obra integral para vihuela y canto y vihuela de Alonso Mudarra, Premio Nacional del Disco). «Canti Amorososi-Roma 1620» (Albicastro-Ensemble-Suisse), grupo del que es director desde 1978.

Desde su fundación es profesor del «Curso Internacional de Música Antigua de Daroca».

CUARTO CONCIERTO

Coral «Villa de Madrid»

La Asociación Cultural «Villa de Madrid», nace como idea de su actual director que rodeado de un grupo de entusiastas de la música intentan difundir el mundo del Barroco, particularmente el español, a través de su Coro y Orquesta de Cámara.

Sus componentes han sido seleccionados entre los alumnos de la Escuela Superior de Canto y del Real Conservatorio Superior de Música.

Entre sus actuaciones cabe destacar una gira por varias ciudades de Austria y su participación en la Asamblea Mundial de Corales celebrada en Israel. Fue invitada a representar a «Pueri Cantores» de España en las 21.^a «Rasegna Internazionali di Capelle musicali» de Loreto (Italia).

Por otra parte, la Orquesta ha colaborado con el Ayuntamiento de Madrid y otras Entidades privadas dando una serie de conciertos por diversos centros de la ciudad, consiguiendo una excelente acogida.

Málaga, Antequera, Zamora, Valencia, Soria, Cuenca, Santander... son ciudades españolas que han recibido con muy buena crítica el hacer musical de la Coral y Orquesta de Cámara «Villa de Madrid».

En Diciembre del 81 y por invitación expresa del Gobierno holandés realiza una gira por los Países Bajos dentro del intercambio cultural entre Holanda y España. Las actuaciones de la Coral fueron muy aplaudidas y elogiadas por la crítica.

En junio del 82 participa en el estreno de la ópera barroca española «La Guerra de los Gigantes» de Sebastián Durón, dentro de los Encuentros Internacionales de Opera de Cámara Juvenil celebrado en Cuenca.

Posteriormente el Ministerio de Cultura encarga a su director José María Barquín, la grabación de dicha ópera, para lo que cuenta con la colaboración especial de diez profesores de la Orquesta de la RTVE y de cuatro prestigiosos solistas.

Al mismo tiempo el Instituto de Música Religiosa de la Exclma. Diputación de Cuenca les encomienda la grabación de unos villancicos del P. A. Soler con la asesoría especial del P. Samuel Rubio.

La Asociación Cultural «Villa de Madrid» beca al

grupo coral al Curso de Música Antigua de Daroca celebrado en el mes de septiembre para estudiar interpretación y técnica vocal con la profesora Rosemarie Meister.

Para el presente año 83 y ante la conmemoración del 2.º centenario de la muerte del P. A. Soler, tienen prevista la grabación de un álbum doble donde se recogerá parte de su obra vocal.

En el mes de abril está concertada una gira por Alemania, invitados por el Conservatorio Superior de Colonia, con un programa de música barroca española.

QUINTO CONCIERTO

Isabel Serrano

Nace en León, donde inicia sus estudios de violín bajo la dirección del maestro Odón Alonso. En Valladolid finaliza sus estudios de violín y cursa los de canto e historia en la Facultad de Letras. En Madrid prosigue sus estudios de canto con Montserrat Alavedra y los de violín durante tres años con Polina Katiarskava.

Empieza a interesarse por la música antigua y realiza cursos de violín barroco en Francia con Lucy Van Dael y Chiara Banchini.

Ingresa en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam, donde trabajó durante dos años con Jaap Schroder, y posteriormente recibe clases de Sigiswald Kuijken.

Es becada por la Fundación Juan March para el curso 1980-81.

Ha colaborado con grupos como «Concerto Amsterdam» que dirige Jaap Schroder, «Capella Amsterdam», «Bartolotti Ensemble», «Chapelle Royale», de París, tanto en conciertos como en grabaciones.

Colabora habitualmente con diversos grupos españoles y extranjeros, y es concertino de la «Camerata de Madrid».

Toca con un violín Gaffino de Castagneri (París 1746).

Alvaro Marías

Nace en Madrid en 1954. Realiza la carrera de flauta travesera en el Conservatorio madrileño. Discípulo de Mariano Martín, cursa la carrera de flauta de pico, obteniendo el premio de honor fin de carrera en 1979. Ha sido becado por Música en Compostela, Forum Musical de Barcelona y Fundación Juan March (para ampliación de estudios en el extranjero). Ha sido alumno de Rafael López del Cid y Philippe Suzanne (travesera barroca). Ha asistido a cursos con Ricardo Kanji, Kees Otten y Alan Curtís.

Ha colaborado con músicos como Odón Alonso, Alberto Blancafort, Antonio Baciero o Montserrat Alave-

dra; ha actuado como solista con la Camerata de Madrid, Orquesta Bocherini de Madrid y Orquestas de Cámara de León y Valladolid. Ha grabado para TVE y Radio Nacional de España. Actúa a menudo como solista con orquesta, en dúo con Inés Fernández Arias o como miembro del grupo «La Stravaganza». En la actualidad es profesor del Conservatorio de Madrid.

William Waterhouse

William Waterhouse, el destacado fagot británico, es bien conocido como solista y maestro y por sus recitales. Es igualmente famoso como destacado estudioso de su instrumento (autor de artículos en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*), mientras su inigualable colección de fagots incluye los dos ingleses más antiguos que se conocen.

Durante la trayectoria de una variada carrera orquestal ha trabajado con directores desde Toscanini y Furtwangler a Karajan y Boulez. Miembro del Melos Ensemble de Londres desde 1959, ha hecho amplias giras con ellos y ha grabado discos. Ha enseñado en el *Royal Northern College of Music* en Manchester desde 1966 y como Profesor invitado en la Universidad de Indiana, USA. en 1972.

Genoveva Gálvez

Nacida en Orihuela, Genoveva Gálvez vive desde la infancia en Madrid, en donde estudia, diplomándose, primero, en piano —Primer Premio— en el Real Conservatorio. Inmediatamente después, en la Musikhochschule de Munich (Alemania) se gradúa, con diploma estatal, en clavicémbalo, clavicordio e interpretación de música barroca, bajo la dirección de la profesora Li Stadelmann. Posteriormente perfecciona su técnica clavecinística con Rafael Puyana, último discípulo de Wanda Landowska. A través de las sugerencias de Santiago Kastner, profundizó sobre la música ibérica del Renacimiento. Es también licenciada en Filología Románica por la Universidad Complutense. Ha dado conciertos en la mayoría de los países europeos, en Estados Unidos, Centro y Sudamérica, Marruecos, etc. Ha grabado hasta el presente 12 discos, que abarcan diferentes épocas de la música hispana, así como obras de J. S. Bach y de sus hijos. Dos de estas grabaciones han sido galardonadas con el Primer Premio del Disco en España, Francia y Argentina. Su labor de investiga-

ción le lleva a publicar obras inéditas, como «Treinta Sonatas para clavicordio», de Sebastián Albero (siglo XVIII), y «Diez Sonatas para dos violines y bajo», de Francisco José de Castro (siglo XVII), realizando el bajo continuo en estas últimas. Interesada asimismo por la música actual, ilustres compositores le han dedicado obras, algunas de las cuales han sido grabadas en un disco de reciente aparición. Desde 1966 ha enseñado anualmente en el Curso Internacional de Verano de «Música en Compostela», y desde 1972, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde actualmente es catedrática numeraria.

NOTAS AL PROGRAMA

Louis Jambou

Louis Jambou nació en 1936. Simultaneó o alternó estudios musicales y universitarios. En el campo musical cursó estudios en el Conservatorio de Nantes entre 1954 y 1959, ganando el primer premio de órgano en 1959, bajo la dirección de Jean Costa. Ha sido organista del Gran Organo de Saint-Vincent-de-Paul de París. En 1963 estudió estética musical en el Conservatorio Nacional de París, en la clase de Marcel Beaufils, obteniendo el primer premio en 1965. Sus estudios universitarios están enfocados al mundo hispánico: En 1961-63 estudió Cultura hispánica en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid; en Francia se licencia en Lengua y Literatura española en 1967 y gana la cátedra de esta asignatura en 1969. De esas fechas data también su interés por unir ambas vocaciones orientándose, bajo la dirección de Jacques Chailley, hacia estudios musicológicos; sus primeros trabajos versan sobre la teoría musical de Correa de Arauxo y, en 1974, se doctora en Musicología y Estudios hispánicos con un trabajo sobre los orígenes del Tiento. En 1974 se le nombra miembro de la sección científica de la Casa de Velázquez en calidad de musicólogo y hasta 1977 desarrolla una labor investigadora en los archivos musicales españoles con vistas a un estudio sobre la evolución del tiento entre los siglos XVI y XVIII; orienta su trabajo hacia la evolución de la organería y la música de tecla en la península y publica sobre éste y otros temas musicológicos múltiples ensayos y artículos. En 1982 se publica su tesis sobre *Les origines du Tiento*. Desde 1978 es secretario general de la sección artística de la Casa de Velázquez, en Madrid.

Miguel Querol Gavaldá

Nació en Ulldecona (Tarragona) en 1912 y se formó en el Monasterio de Montserrat en humanidades y en música. Compositor de obra abundante, su trabajo principal ha sido dedicado a la musicología, de la que es hoy uno de los indiscutibles maestros. Ha sido director del Instituto Español de Musicología hasta mayo

de 1982 y es en la actualidad vocal de la Junta directiva de la Sociedad Internacional de Musicología, entre otros muchos cargos y distinciones. Sus publicaciones son numerosísimas, destacando la serie de volúmenes sobre «Música barroca española», o los estudios y transcripciones sobre la música en Cervantes, Góngora y Calderón. En la actualidad trabaja sobre un Cancionero Musical de Lope de Vega con una subvención de la Fundación Juan March, quien le dedicó recientemente un homenaje («Musicología Hispánica. Tres Maestros», enero de 1983) en cuyo programa se traza más ampliamente su biografía y se dió la lista completa de sus publicaciones.

Juan José Rey Marcos

Nace en Madrid el 8 de marzo de 1948. Estudia Psicología en la Universidad Complutense y Musicología en el Conservatorio de Madrid. Miembro fundador del Seminario de Estudios de la Música Antigua, centra su actividad de investigación e interpretación en la vihuela, el laúd y la guitarra barroca.

Es autor de diversos libros y artículos, entre los que enumeramos *Ramillete de flores*. Colección inédita de obras para vihuela, conservada manuscrita en la Biblioteca Nacional de Madrid; *Portus musice*, de Diego de Puerto. Traducción y estudio, y *Danzas cantadas en el Renacimiento Español*.

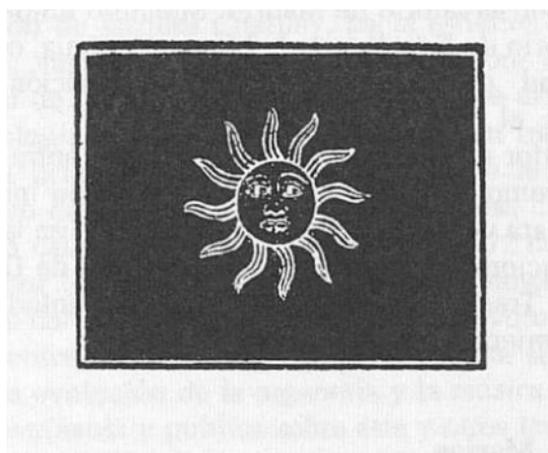
Alvaro Marías

El licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid.

Paralelamente a su actividad como concertista de flauta, Alvaro Marías viene realizando desde 1977 numerosas actividades de índole teórica. Como tal ha dictado cursos y conferencias de iniciación musical, ha realizado crítica musical en el diario «El País» y discográfica en ABC y Radio Nacional. Es autor de diferentes ensayos sobre música barroca y ha comentado infinidad de programas de conciertos para instituciones como la Orquesta Nacional, Orquesta de RTVE, Festival de Granada, Semana de Música de Cámara de Segovia, Fundación Juan March, Ciclo de Música de Cámara y Polifonía, y Festivales de Ibermúsica.

Especializado en música de la era barroca, tanto desde el punto de vista práctico como teórico, ha realizado programas monográficos para Radio Nacional de

España sobre temas como «Los instrumentos barrocos», «El barroco y sus formas musicales», «Antonio Vivaldi», «El padre Soler», «George Philipp Telemann». Asimismo, colabora en la organización del Curso de Música Barroca y Rococó de San Lorenzo de El Escorial.





FUNDACION JUAN MARCH
Salón de Actos. Castelló, 77. Madrid 6
Entrada libre