



FUNDACION JUAN MARCH

CICLO

MUSICA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO

Noviembre-Diciembre 1981

CICLO  
MUSICA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO

*Cubierta:*

Juan Correa de Vivar, *Natividad* (detalle)  
Museo del Prado. Madrid

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

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

Dep. Legal: M-36818-1981

# FUNDACION JUAN MARCH

## CICLO

### MUSICA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO

Handwritten musical score for four voices: Tiple, Alto, Tenor, and Bass. The score includes a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. Below the staves is a figured bass line with numerical figures for each instrument.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Tiple.	5	2	4	3	4	2	2	1	2	
Alto.	p	7	2	4	6	4	6	7	5	6
Tenor.	p	3	5	2	3	4	5	6	4	6
Bass.	p	7	2	6	1	7	6	2		

## INDICE

	Página
<b>Primer concierto (4-XI-1981)</b> . . . . .	9
Programa . . . . .	13
Textos de las obras cantadas . . . . .	14
Notas al programa . . . . .	22
<b>Segundo concierto (11-XI-1981)</b> . . . . .	33
Programa . . . . .	36
Textos de las obras cantadas . . . . .	38
Notas al programa . . . . .	
<b>Tercer concierto (18-XI-1981)</b> . . . . .	57
Programa . . . . .	61
Notas al programa . . . . .	62
<b>Cuarto concierto (25-XI-1981)</b> . . . . .	69
Programa . . . . .	72
Notas al programa . . . . .	74
<b>Quinto concierto (2-XII-1981)</b> . . . . .	81
Programa . . . . .	84
Textos de las obras cantadas . . . . .	86
Notas al programa . . . . .	90
<b>Participantes</b> . . . . .	97
Intérpretes . . . . .	98
Autores de las notas al programa . . . . .	104

*Hace justamente un año celebrábamos en la Fundación Juan March un ciclo dedicado a la música española medieval. En el empeño de dotar a nuestros conciertos de una equilibrada coherencia, hemos programado en esta ocasión un ciclo que puede considerarse como exacta continuación de aquél: partimos allí donde el año pasado nos quedamos.*

*Por otra parte, tampoco necesita mayor justificación dedicar una serie de conciertos a la música española del siglo XVI, la época tal vez más gloriosa de nuestro pasado musical. Aunque se trata, como hace un año, de una antología que no pretende abarcar todas la facetas de tan rico tema, hemos procurado que estén presentes los compositores más importantes, los cancioneros y códices más ricos, así como el trasfondo social en que estas músicas nacieron: la Corte de Juana y Felipe, Carlos V y Felipe II, los grandes centros religiosos, las casas aristocráticas más atentas a la creación artística (Calabria, Alba, Medina-celi...), los ambientes culturales de ciudades castellanas, andaluzas, del reino de Valencia y del de Aragón, sin olvidar la proyección hispana hacia Flandes o Italia. Solamente el tema americano, más importante en el XVII pero ya de mucha calidad en el XVI, ha quedado fuera a pesar de nuestros esfuerzos.*

*Igual que el año pasado, pedimos generosidad para nuestro empleo del término «Renacimiento». En realidad se trata de un ciclo dedicado a la música del siglo XVI, y pensamos que algunas de las músicas que oiremos son ya claramente manieristas o prebarrocas. Por último, hemos tomado de los libros y tratados de la época no solamente los grabados que ilustran los programas de mano, sino también una pequeña antología de poesías dedicadas a las músicas y músicos de aquel tiempo, lo que demuestra, una vez más, la íntima vinculación de poetas y compositores y no solamente cuando colaboraban estrechamente en las «letras para cantar».*



## **A Francisco Salinas**

El aire se serena,  
y viste de hermosura y luz no usada,  
Salinas, cuando suena  
la música extremada  
por vuestra sabia mano gobernada.

A cuyo son divino  
el alma, que en olvido está sumida,  
torna a cobrar el tino  
y memoria perdida  
de su origen primero esclarecida.

Y como se conoce,  
en suerte y pensamiento se mejora:  
el oro desconoce  
que el vulgo vil adora,  
la belleza caduca engañadora.

Traspasa el aire todo  
hasta llegar a la más alta esfera;  
y oye allí otro modo  
de no perecedera  
música, que es la fuente y la primera.

Ve como el maestro  
a aquella inmensa cítara aplicado,  
con movimiento diestro  
produce el son sagrado  
que con este eterno templo es sustentado.

Y como está compuesta  
de números concordes, luego envía  
consonante respuesta,  
y entre ambos a porfía  
se mezcla una dulcísima armonía.

Aquí la alma navega  
por un mar de dulzura, y finalmente  
en él así se anega,  
que ningún accidente  
extraño y peregrino oye y siente.

¡Oh desmayo dichoso!  
¡Oh muerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!  
durase en tu reposo  
sin ser restituido  
jamás aqúeste bajo y vil sentido.

A este bien os llamo,  
Gloria del Apolíneo sacro coro,  
amigo, a quien amo  
sobre todo tesoro,  
que todo lo visible es triste lloro.

¡Oh! suene de contino  
Salinas, vuestro son en mis oídos,  
por quien al bien divino  
despiertan los sentidos,  
quedando a lo demás adormecidos.

*Fray Luis de León*

CICLO  
MUSICA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO

**1**

**GRUPO DE MUSICA E INVESTIGACION  
ALFONSO X EL SABIO**

Director

*LUIS LOZANO VIRUMBRALES*

Organo

*JOSE RADA*

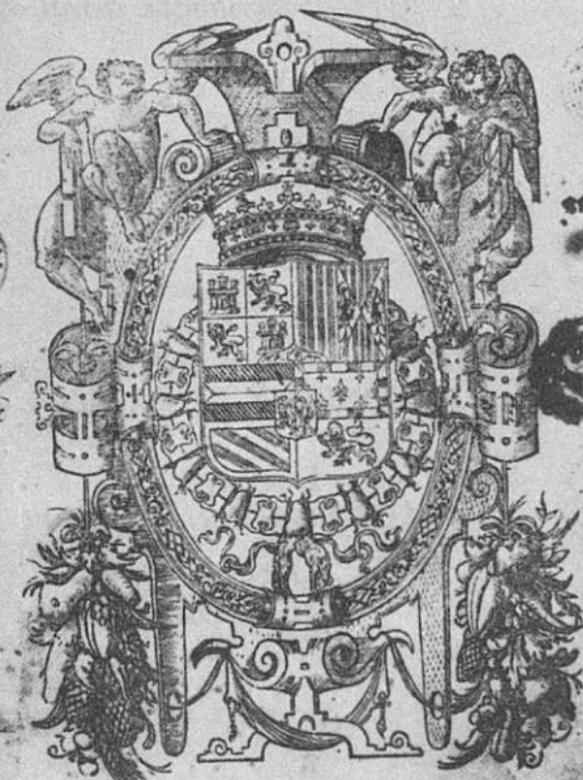
Miércoles, 4 de noviembre de 1981. 19,30 horas

OBRAS DE MUSICA  
PARA TECLA ARPA Y

vihuela, de Antonio de Cabeçon, Musico de  
la camara y capilla del Rey Don Phi-  
lippe nuestro Señor.

RECOPILADAS Y PUESTAS EN CIFRA POR HERNANDO  
de Cabeçon su hijo, Antio mefimo Musico de camara y capilla de su Mageftad.

DIRIGIDAS A LA S. C. R. M. DEL REY DON  
Philippe nuestro Señor.



CON PRIVILEGIO.

Impresas en Madrid en casa de Francisco Sanchez. Año de M. D. LXXVIII.

*Francisco Sanchez*

## **A Antonio Cabezón**

Ya que sin lumbre del corpóreo velo  
Saliste, alma divina, al siglo humano,  
No sin acuerdo nuevo, soberano,  
De que no te impidiese luz del suelo,

Al coro que a Dios canta aleaste el buelo.  
De allí cogiste el punto, el canto llano,  
Pues que tu diestra, milagrosa mano,  
Clara señal nos descubrió del Cielo,

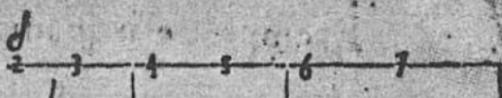
Que mortal vista, Antonio, jamás pudo  
Lo que sin ella tú, que así dexaste  
De gente en gente eterna tu memoria.

Mas según lo que fuyste y lo que obraste,  
Que Dios te aya enseñado, no lo dudo,  
Porque quanto supiste, sabe a gloria.

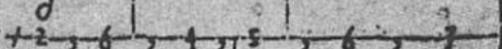
*El licenciado Juan de Vergara*

## de la cifra

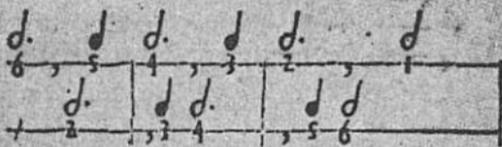
Minimas.



Minimas sin compas.

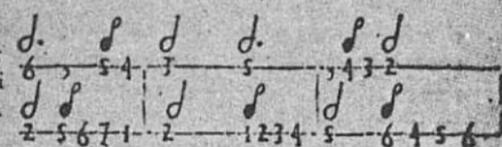


Minimas con puntillo quando se toman al principio de compas.



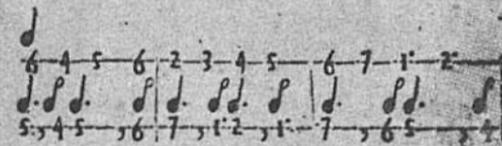
Minimas quando se tomã al alçar del compas.

Minimas con puntillo y corcheas, quando se tomã al principio del compas, y al medio compas.



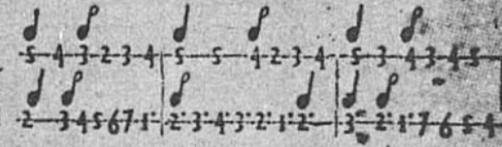
Minimas con corcheas.

Seminimas.



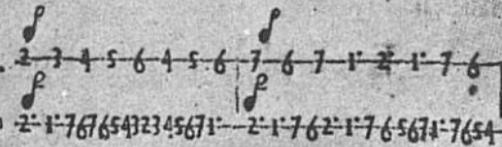
Seminimas con puntillo y corchea.

Dos seminimas y corcheas.



Seys corcheas con vna seminima,

Ocho corcheas en vno compas.



Semicorcheas, diez y seys en vn compas.

PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

**La Música Litúrgica en Antonio de Cabezón**

MISA DE PENTECOSTES

*(Canto llano, «Manuale Chori», 1564)*

Tiento del primer tono (*òrgano*)

**Introito** *Spiritus Domini* (*coro*)

**Kyrie** *Rex Virginum* (*òrgano y coro*)

Versos del segundo tono para el **Gloria** (*òrgano y coro*)

**Alleluia** *Veni Sánete Spiritus* (*coro*)

Versos del primer tono para la **Prosa** *Veni Sánete Spiritus*  
(*òrgano y coro*)

**Credo Hispánico** (*coro acompañado de òrgano*)

Tiento del cuarto tono (*òrgano*)

Versos del cuarto tono para el **Sanctus** (*òrgano y coro*)

*Pange lingua* (*òrgano*)

Versos del sexto tono para el **Agnus Dei** (*òrgano y coro*)

*Sacris solemnis* (*òrgano*)

**Ite Missa est** (*coro*)

Tiento del sexto tono (*òrgano*)

## TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

### **MISA DE PENTECOSTES** (Manuale Chori, 1564)

**Introitos:** «*Spiritus Domini*»

*Spiritus Domini replevit orbem terrarum, alleluia:  
et hoc quod continet omnia scientiam habet vocis, alleluia.*

**Kyrie:** «*Rex virginum*»

*Kyrie eleison  
Kyrie eleison  
Kyrie eleison  
Chris te eleison  
Chris te eleison  
Chris te eleison  
Kyrie eleison  
Kyrie eleison  
Kyrie eleison*

**Gloria in excelsis Deo**

*Et in terra pax hominibus bone voluntatis.  
Laudamus te.  
Benedicimus te.  
Adoramus te.  
Glorificamus te.  
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.  
Domine Deus, rex celestis, Deus Pater omnipotens.  
Domine Filii unigenite, Jesu Christe.  
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patri.  
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.  
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.  
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.  
Quoniam Tu solus sanctus.  
Tu solus Dominus.  
Tu solus altissimus, Jesu Christe.  
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.  
Amen.*

**Alleluia:** «*Veni Sancte Spiritus*»

*Veni Sancte Spiritus, reple tuorum corda fidelium: et tui amoris in eis ignem accende.*

**MISA DE PENTECOSTES** (Manual de Coro, 1564)**Introito:** «El Espíritu del Señor» (Libro de la Sabiduría 1-7).

El Espíritu del Señor inundó el orbe terrestre. Aleluya.  
 Y quien tiene la sabiduría de la palabra lo abarca todo.  
 Aleluya.

**Kyrie:** «Rey de las vírgenes» (Siglo IV. Origen oriental).

Señor ten piedad  
 Señor ten piedad  
 Señor ten piedad  
 Cristo ten piedad  
 Cristo ten piedad  
 Cristo ten piedad  
 Señor ten piedad  
 Señor ten piedad  
 Señor ten piedad

**Gloria a Dios en las alturas**

(Salterio del abad Wolfcoz. San Gall, siglo IX).

Y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad.  
 Te alabamos.  
 Te bendecimos.  
 Te adoramos.  
 Te glorificamos.  
 Te damos gracias por tu gran gloria.  
 Señor Dios Rey del cielo, Dios Padre Omnipotente.  
 Señor Jesucristo, Hijo unigénito.  
 Señor Dios Cordero de Dios, Hijo del Padre.  
 Tú que quitas los pecados del mundo, ten misericordia  
 de nosotros.  
 Tú que quitas los pecados del mundo, recibe nuestra súplica.  
 Tú que estás sentado a la derecha del Padre, ten misericordia  
 de nosotros.  
 Porque Tú solo eres el Santo.  
 Tú solo el Señor  
 Tú solo el Altísimo, ¡Oh, Jesucristo!  
 Con el Espíritu Santo en la Gloria de Dios Padre.  
 Así sea.

**Aleluya:** «Ven Espíritu Santo» (Profeta Ezequiel, 37-9).

Ven Espíritu Santo, llena los corazones de los que te son fieles  
 y enciende en ellos el fuego de tu amor.

**Sequentia:** «*Veni Sancte Spiritus*»

*Veni Sancte Spiritus (coro),  
et emite caelitus  
lucis tuae radium.  
Veni pater pauperum (recitado),  
veni dator munerum,  
veni lumen cordium.  
Consolator optime (coro)  
dulcis hospes animae,  
dulce refrigerium.  
In labore requies (recitado),  
in aestu remperies,  
in fletu solatium.  
O lux beatissima (coro),  
reple cordis intima  
tuorum fidelium.  
Sine tuo numine (recitado),  
nihil est in homine,  
nihil est innoxium.  
Lava quod est sordidum (coro),  
riga quod est aridum,  
sana quod est saucium.  
Flecte quod est rigidum (recitado),  
fove quod est frigidum,  
rege quod est devium.  
Da tuis fidelibus (coro),  
in te confidentibus,  
sacrum septenarium.  
Da virtutis meritum (recitado),  
da salutis exitum,  
da peremne gaudium.  
Amen (coro).*

**Secuencia:** «Ven, Espíritu Santo»

(E. Langton, siglo XIII)

Ven, Espíritu Santo (coro),  
y derrama desde lo alto  
un rayo de tu luz.  
Ven, Padre de los pobres (recitado),  
ven, dispensador de los dones,  
ven, luz de los corazones.  
Consolador óptimo (coro),  
huésped dulce del alma,  
dulce refrigerio.  
En el trabajo eres descanso (recitado),  
en el ardor, sosiego,  
en la tristeza, consuelo.  
¡Oh, luz dichosísima! (coro)  
inunda lo más íntimo  
del corazón de tus fieles.  
Sin tu ayuda (recitado),  
nada es el hombre,  
y todo le atormenta.  
Limpia lo que está manchado (coro),  
riega cuanto es árido,  
cura lo que está enfermo.  
Doblega cuanto está erguido (recitado),  
calienta cuanto está frío,  
endereza cuanto está torcido.  
Da a tus fieles (coro),  
que confían en Ti,  
los siete sagrados dones.  
Danos el mérito de la virtud (recitado),  
danos la gracia de la salvación,  
danos una alegría eterna.  
Así sea (coro).

**Credo**

*Credo in unum Deum.  
Patrem omnipotentem,  
factorem caeli et terrae,  
visibilium omnium et invisibilium.  
Et in unum Dominum Jesum Christum,  
Filium Dei unigenitum.  
Et ex Patre natum ante omnia saecula.  
Deum de Deo, lumen de lumine,  
Deum verum de Deo vero.  
Genitum, non factum,  
consubstantialem Patri:  
per quem omnia facta sunt.  
Qui propter nos homines,  
et propter nostram salutem descendit de caelis.  
Et incarnatus est de Spiritu Sancto,  
ex Maria Virgine,  
et homo factus est.  
Crucifixus etiam pro nobis:  
sub Pontio Pilato passus et sepultus est.  
Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.  
Et ascendit in caelum:  
sedet ad dexteram Patris.  
Et iterum venturus est cum gloria,  
judicare vivos et mortuos:  
cujus regni non erit finis.  
Et in Spiritum Sanctum,  
Dominum et vivificantem:  
qui ex Patre Filioque procedit.  
Qui cum Patre et Filio simul adoratur,  
et conglorificatur:  
qui locutus est per Prophetas.  
Et unam sanctam catholicam  
et apostolicam Ecclesiam.  
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.  
Et expecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi.  
Amen.*

**Credo** (Concilio Niceno Constantinopolitano. Siglo IV)

Creo en un solo Dios,  
Padre Todopoderoso,  
Creador de Cielo y Tierra,  
de todo lo visible e invisible.  
Y en un solo Señor Jesucristo,  
hijo unigénito de Dios.  
Y nacido del Padre antes que todos los siglos.  
Dios de Dios, luz de luz,  
Dios verdadero de Dios verdadero.  
Engendrado, no hecho,  
consustancial con el Padre:  
por quien fueron hechas todas las cosas.  
Quien por nosotros los hombres,  
y por nuestra salvación bajó de los cielos.  
Y se encarnó, por el Espíritu Santo,  
de María Virgen,  
y se hizo hombre.  
Fue crucificado, también por nosotros:  
bajo Poncio Pilatos  
padeció y fue sepultado.  
Y resucitó al tercer día, según las escrituras.  
Y subió al cielo:  
está sentado a la derecha del Padre.  
Y de nuevo vendrá con Gloria,  
para juzgar a los vivos y a los muertos:  
su reino no tendrá fin.  
Y en el Espíritu Santo,  
Señor y dador de vida:  
que procede del Padre y del Hijo.  
Que es adorado, junto con el Padre y el Hijo,  
y glorificado;  
que habló por los profetas.  
Y en una Iglesia Santa,  
Católica y Apostólica.  
Confieso un solo Bautismo para la remisión de los pecados.  
Y espero la resurrección de los muertos.  
Y la vida del mundo futuro.  
Así sea.

### ***Sanctus***

*Sanctus, sanctus.*

*Sanctus Dominus Deus Sabaoth.*

*Pieni sunt caeli et terra gloria tua.*

*Hosanna in excelsis.*

*Benedictus qui venit in nomine Domini.*

*Hosanna in excelsis.*

### ***Agnus Dei***

*Agnus Dei qui tollis peccata mundi: miserere nobis.*

*Agnus Dei qui tollis peccata mundi: miserere nobis.*

*Agnus Dei qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem.*

### ***Ite missa est***

## Santo (Profeta Isaías, 6-3)

Santo, santo;

Santo es el Señor Dios de los ejércitos.

Llenos están los cielos y la tierra de tu gloria.

Hosanna en las alturas.

Bendito el que viene en nombre del Señor.

Hosanna en las alturas.

**Cordero de Dios** (siglo VII. Origen oriental)

Cordero de Dios, tú que quitas los pecados del mundo:

Ten misericordia de nosotros.

Cordero de Dios, tú que quitas los pecados del mundo:

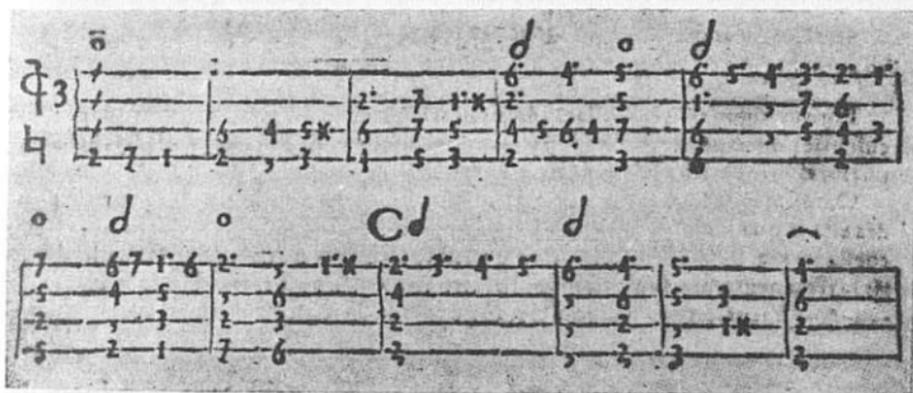
Ten misericordia de nosotros.

Cordero de Dios, tú que quitas los pecados del mundo:

danos la paz.

**Id, la Misa ha concluido** (siglo IV. Origen oriental)

*Traducción y fuentes de los textos:  
Felipe López Pérez*



## NOTAS AL PROGRAMA

*La Cifra impresa de Antonio de Cabezón tiene Dúos y Tercios para principiantes y obras de primor para hazer consumados organistas. Importaría mucho al servicio de Dios que la hubiese en todos los Monasterios.*

El capítulo intermedio de la Congregación Cisterciense de los Reinos de Castilla-León, reunido en el año de 1649, decretaba que el tratado anónimo de *Cantollano, órgano y cifra*, en que aparece la cita que encabeza el comentario, sea considerado como *Methodo doctrinal para enseñanza de sus hijos*, y con tal decreto el capítulo cisterciense consagraba la figura de Cabezón como organista litúrgico por excelencia. Tributo que, ya en vida, le habían rendido los más sólidos y afamados músicos del momento, los cronistas de la Corte y, doce años después de muerto, su hijo Hernando.

Juan Bermudo, cuando escribe *El Arte Tripharia*, esa pequeña joya que regala a la Abadesa del Monasterio de Santa Clara de Montilla para que doña Teresa, hija del Conde Osorno, que va a ser monja, *en breve tiempo supiese cantar para el servicio del oficio divino y tañer para su sancto exercicio*, propone como modelo las obras de Cabezón, músico de su Majestad.

Luys Venegas de Henestrosa, músico del Cardenal Tabera, Arzobispo, primero de Santiago y más tarde de la Primada de Toledo, publica en 1557 la Antología para Organo más bella del Renacimiento español: *Libro de Cifra nueva*. Sus palabras, al ofrecer la colección, son tan diáfanas que no admiten comentarios: *porque es un medio muy conueniente para la oración y para leuantar el espíritu a aquel componedor, que todo lo criado ordenó en concordia y música; Y assi por esto y por seruicio del sanctissimo Sacramento de la Eucharistia y culto divino, pues ay tanta falta de tañedores de Tecla con que se quiere solemnizar; y por el escrúpulo de no enterrar este poco talento que Dios me dió de música, me pareció publicar esta manera de cantar y tañer, recogiendo muchas obras de diversos autores.*

Entre los diversos autores, el papel más importante en obras y tratamiento se lo reserva a «Antonio», con todo el bagaje de popularidad que supone la supresión del apellido.

Si el tributo de más transcendencia se lo debemos a su hijo Hernando, el de más expansión fuera de nuestras fronteras es del cronista del viaje de Felipe II a Italia, Flandes y Alemania, Juan Cristóbal Calvete, quien en la jornada de Génova escribe: *Llegando el principe a la Yglesia maior fue recibido con una solemne procesión de la Clerecía. Celebróse una Missa de Pontifical, oficiáronla los Cantores y Capilla del Principe, con*

*gran admiración de todo el pueblo, de ver la solemnidad con que se hacía, y con tan divina música y de tan escogidas voces y de oyr la gran suavidad y extrañeza con que tocaba el Organó el único en este genero de música, Antonio de Cabeqón, otro Orfeo de nuestros tiempos.*

En 1578, Hernando de Cabezón dará a la luz las obras de Antonio de Cabezón, con el título de *Obras de Música para Tecla, Arpa y Vihuela*, obra en la que nos dejará, de una parte, el retrato más bello que existe de su padre, y de otra, unas ideas estéticas sobre la música entroncadas, a través de la Edad Media, en la Antigüedad. Ideas estéticas que posiblemente fueran dictadas por el propio Cabezón. Aparte de que tales ideas comulgan con la sustancia de la música que nos legó, la Licencia Real de impresión lo apunta:

*El Rey. Por quanto por parte de vos, Hernando de Cabeqón, músico de nuestra Camara y Capilla, nos fue hecha relación diziendo que Antonio de Caheqón, vuestro padre, músico que asimismo fue de nuestra Camara y Capilla, avia hecho y ordenado un libro intitulado «Compendio de Música» y vos la haviades recopilado y puesto en Cifra...*

Era norma, en esta época, que a título de introducción, el autor escribiera un prólogo que versara sobre la esencia filosófica de la música. Este podría ser el caso del «proemio» que trató como obra de Antonio, proemio al que Hernando añadiría al final un retrato de la figura de su padre, acompañado de los poemas que famosos escritores le dedicaran, tales como Galberini, Laynez, Vergara, o Alonso Morales. Y el retrato que nos dejara Hernando es el más vivo, el más caliente, en el que el color base será la entrega de su música al servicio de Dios, a través del Oficio Divino:

*Antonio de Cabeqón, auctor de este libro, de cuya fama aun queda lleno el mundo y no se perderá jamás entre los que precieren la música, fue natural de la montaña y ciego desde muy niño, y no sin particular providencia de Dios para que acrescentandose la delicadeza del sentido del oyr en lo que faltaba de la vista, y duplicándose en él aquella potencia, quedase tan aventajada y subtil que alcanzasse a lo que su gran ingenio comprehendia y sosegada por otra parte las ymaginativas de las especies visibles que la suelen inquietar, estoviesse atenta a la alta contemplación de su estudio y no estorvasse las maravillosas obras que para gloria y alabanqa de su Criador ordenava y por su mano tañia, con tan gran admiración de cuantos le oyan... ni alabó menos a Dios con su corazón que con sus manos.*

Y en el «proemio», el propio Cabezón nos expondrá su máxima meta, dentro de la música, expresada a través de su instrumento más idóneo, el órgano:

*Y como diximos que era la música un arte dedicado a Dios y al culto divino... assi es el Organó un instrumento no solamente más dedicado al culto divino que los otros, pero el que*

*sólo entre ellos, de tal manera lo es, que no se ocupa ni distrahe en ninguna otra cosa.*

Cabezón va más lejos, en su principal dedicación espiritual, presentando al Organo como rey de los instrumentos:

*Muestrase también la magestad y señorío deste instrumento en el aparato y servicio que sólo él tiene entre todos los demás y no consentir ser tocado de manos rudas y principiantes ni ejercitarse en él la gramática del enseñar ni la molestia del aprender y estudiar, teniendo otros instrumentos menores a quien tiene cometido esto que son los que llaman Monacordio y Clavicordio.*

El ambiente en que Cabezón realizará su obra, siempre al servicio del culto divino, es el de una Corte en la que la adhesión a la Iglesia Católica será una herencia: Carlos I, aquel nieto de los Reyes Católicos cuyos objetivos políticos de restablecer el universalismo de tiempos pasados y la sumisión de toda la cristiandad a la tiara pontificia y a su Corona, juraría en la Catedral de Aquisgrán el día de su coronación, y que buscando su último refugio, tras una corte fastuosa, entre los Monjes Jerónimos, se retiraría a Yuste; Felipe II, el Rey que la Historia llamó «prudente» y que buscando también en sus últimos días la paz de los Monjes Jerónimos, para quienes construiría su mansión espiritual de El Escorial, había tenido que luchar contra las huestes de Paulo IV cuando vio en peligro sus posesiones italianas y que, sin embargo, se había convertido en paladín de la defensa de la fe, baluarte contra la Reforma y espejo del Concilio de Trento.

Pero la Corte de estos dos Monarcas, tan diferenciados en lo psicológico y político, tendrá una realidad común: la música. Una música cuya riqueza permitiría clasificar los diversos grupos de músicos, con una función muy concreta: músicos de «Capilla», con destino al culto divino, y músicos de «Cámara», formada por «ministriles» y «tañedores», cuya labor consistiría en realzar las fiestas cortesanas.

Si la música en la Corte de Carlos I se caracteriza por una rica simbiosis de músicos flamencos y españoles, la de Felipe II será la Corte de promoción del músico español, la sede de los nombres más prestigiosos en la historia de la música española.

En ambas Cortes un mismo nombre aparecerá con la aureola de la primacía: Antonio de Cabezón, y con él todo un panorama de músico práctico, en la línea más perfecta. Primero en 1526, Cantor de la Capilla de música de la Emperatriz Isabel, algo después, y en la misma Capilla, Organista; más tarde simultaneará, en las Cortes de ambos Monarcas, la doble función de Organista de Capilla y de Cámara, y como consecuencia de estas dos facetas, la pedagogía. En su momento la enseñanza musical de las Infantas y del Príncipe Felipe, en la madurez el guía modelo de cuantos se dedican al arte de tañer y el sostén científico de aquellos que plasman la

teoría musical sobre la imprenta, en la línea de lo que hace Tomás de Santa María, quien, cuando quiere *poner en perfección* su «*Arte de tañer Fantasía*», comunicará *cosas con personas diestras y entendidas en esta facultad, especialmente con el eminente músico de su magestad Antonio de Cabezón*.

Dentro de la Corte y fuera de ella, el espíritu humanista sembraba adeptos y detractores, la sombra de la Reforma se cernía sobre los timoratos, y Trento era esperado como tabla de salvación. Pero el tríptico más trascendente del Renacimiento, para alegría de unos y pesadumbre de otros dejaría huella profunda en el futuro, y a la música no le tocaría precisamente la peor parte. A partir de este momento, en que se pone en tela de juicio el pasado, la música tendría que contar tanto con el humanismo y la reforma como con el concilio de Trento y las secuelas de su Contrarreforma.

Revisar la Liturgia de los siglos XIV, XV y parte del XVI es asistir a una representación triste de la historia de la Iglesia, porque desde la Reforma Gregoriana, llevada a cabo en el siglo XI por el cluniacense Gregorio VII, hasta el Concilio de Trento, va a existir una laguna en la que la «libertad» es una constante. Laguna en cuya primera etapa el individuo irá abandonando su dependencia del «más allá», la nueva filosofía pondrá en entredicho la «Escolástica» —teología por la razón—, buscará nuevos caminos, apartándose de la idea medieval de Dios para buscar la del hombre, llegará el misticismo panteísta de Eckhard y será reclamo el «nominalismo» de Ockam —sólo el individuo es objeto de ciencia—. Escasearán los grandes Papas, aunque al mismo tiempo existan dos —uno en Avignon y otro en Roma—, la reforma eclesial será una utopía, se discutirá la supremacía del Papa sobre el Concilio y si Eneas Silvio Piccolomini pasa en diez años de laico, enemigo acérrimo del Pontificado, a Papa, el Papa humanista por excelencia, con el nombre de Pío II, se debe únicamente a que los axiomas de Nicolini, Bracciolini, Poggio o Aretino han llegado muy cerca del rango de dogma.

Al pescante del axioma humanista y a caballo entre la tradición y la novedad, la música litúrgica se va a enrolar en la idea matriz del Tropo: desterrar la sobriedad en la Liturgia, evitar el tedio ante las ceremonias religiosas; y para ello el Tropo no dudará en convertirse, a través del Discantus y del Motete, en Glosa; no cesará su impulso hasta transformarse en auténtica representación teatral, aunque se llame sagrada, donde la parte humana llegará a relegar a segundo plano el misterio sobrenatural. Es el momento en que en la liturgia de la Misa lo único que se percibe es la música; el resto, toda la riqueza textual donde se encierra el misterio, será tan sólo percibida por el presbítero que entre dientes la va desgranando como condición «sine qua non» para que la Eucaristía tenga validez. Pero es que la Liturgia no será sino un exponente más de la corriente humanista que llegaba a la Iglesia, corriente que des-

preciará los textos litúrgicos por considerarlos plagados de barbarismo medieval, movimiento que haría sustituir el sentido eclesial por un sentimiento asociativo con un fuerte impulso hacia el individualismo en la expresión y en el sentimiento, movimiento en que la visión sobrenatural de la vida quedaría desbordada por la natural aunque, eso sí, con el intento de vivirla con arreglo a los preceptos cristianos.

Ya Juan XXII, en 1324, al publicar la Constitución *Docta sanctorum patrum* había previsto este desbordamiento y pretendió poner freno a la corrupción de la música:

*Cortan las melodías y las afeminan con el Discantas, las mezclan a veces con letrillas vulgares (en lengua vulgar), la multitud de sus notas oscurece las deducciones modestas y templadas. Corren y no encuentran descanso, embriagan los oídos y no curan las almas. Por donde la devoción queda olvidada y la molicie que debiera evitarse campa por sus respetos.*

A pesar de toda la diatriba, Juan XXII creyó oportuno abrir las puertas de las Iglesias a la música «moderna»; a partir de esta apertura, la música va a estar al día dentro de la Iglesia, engarzando lo antiguo a lo nuevo, y pese a la represión e intento de supresión del Concilio de Trento de la parte más imaginativa de la música litúrgica, el Tropo, éste seguirá ideológicamente su camino hasta desembocar en el «Stile concertato» del Barroco.

Como la música litúrgica es, al tiempo que oración, arte, surgirá la polémica ante la tradición y la vanguardia, y así vemos que junto a una práctica litúrgica eminentemente festiva, surgirán las voces de los teóricos, voces unas veces en contra, otras a favor de las nuevas corrientes, y mientras un Pedro Ferrer, un Martín Azpilicueta o un Gómez Herrera en España abogan por una depuración de la música en los templos, Sánchez Arévalo, Alfonso de la Torre, Marcos Durán, Francisco Tovar o Juan Bermudo serán partidarios de introducir cualquier «novedad» en el culto, porque *como dice un sancto doctor los cantos e instrumentos musicales induzen a los ornes a devocion e acreáentan el culto e servicio de Dios.*

Cuando se habla de la música religiosa española en el siglo XVI, se reduce ésta a un tipo de polifonía siempre vocal, arquetipo del Concilio de Trento, con visos de descriptivismo dramático, místico o realista según las escuelas y siempre en comparación con la estética de una literatura o pintura de carácter espiritual. Sin embargo, el panorama litúrgico de la época es más variopinto, como lo era el de la literatura o pintura.

La polifonía tridentina tan sólo será una faceta, bella, monumental, dentro del cuadro litúrgico, en el que se mezclarán el Canto Llano, el Organo, la alternancia de ambos, la polifonía vocal y la intervención de Ministriles, conjuntándose con frecuencia todos.

La práctica de la música no iba a ser distinta en las celebra-

ciones sagradas de la Corte. Las ordenaciones de palacio escritas en Bruselas el 15 de octubre de 1515 manifiestan que ésta había captado la onda de imaginación que imperaba en la Iglesia: *la capilla grande que nosotros, el Rey, hemos fundado y ordenado a honor y gloria de Dios y para mayor solemnidad y exaltación de su sancto servicio...*

La palabra solemnidad, con el carácter «more festivo», medieval, será la tónica en las crónicas que relaten actos religiosos. La relación que hace Juan de Osnaya de la ceremonia bautismal de Felipe II, en San Pablo de Valladolid, entra de lleno en esta ideología, ideología que maravillosamente supo recoger un cronista francés de la época:

*Et fait les chantres de la chapelle de l'empereur jilee estans comenzerent a chanter Te Deum Laudamus; et apres trompettes, clarons et plusieurs instruments estans en la dite esglise commencerent a soner et toner.*

El ya citado cronista Calvete nos dejará varias muestras de esta práctica al relatar el viaje de Felipe II a Flandes:

*Hay muchos y muy buenos cantores que celebran con gran arte los oficios divinos, tienen por devoción y constumbre dezir la oración de la Salve cantada con mucha solemnidad y órganos cada día en las Iglesias anocheciendo, y en otra parte: Entra Don Felipe en la Iglesia Mayor, hicieronle en ella las ceremonias que la iglesia en tales casos tiene costumbre, las cuales fueron cantadas con música de voces y Organo.*

Andrés Muñoz, cronista del viaje a Inglaterra, relata una misa celebrada en Santiago de Compostela, en un día de parada camino de la Coruña: *Otro día siguiente que fue Sant Joan fueron a palacio para ir con su Alteza a misa que fue en la Iglesia Mayor de Santiago, en la cual misa hubo muchas maneras de instrumentos de música y voces angelicales que al officiar de la misa se hallaron.*

La Capilla de Corte, el Cabildo Catedralicio, el Coro de Monjes o de Frailes, todos se pondrán de acuerdo a la hora de dar un paso en la avanzadilla de su música; pasos que los tratadistas serán los primeros en recoger, pasos que se convertirán, a pocos años que transcurran, en costumbre, pasos que cristalizarán en norma de ceremoniales, consuetas y usos de coro.

Si la tónica en la música litúrgica renacentista es la variedad, va a ser una forma concreta la que se lleve la palma: el diálogo entre cantores y órgano; si la libertad en el coro renacentista es total, la única forma que va a quedar reglamentada es también el diálogo entre cantares y órgano; si la práctica musical del Renacimiento se va a ir desgranando a través del «Canto Llano» (gregoriano), «Canto de Organo» (polifonía escrita) y «Canto de Contrapunto» (canto de órgano improvisado), será el Canto Llano —y la realidad parece una paradoja— el que con más interés se estudie, el que más tratados produzca (aparte el numeroso bloque de tratados de

Canto Llano, todo tratado de Canto de Organo irá precedido de su correspondiente al Canto Llano incluyéndose en manuales de Coro y Ceremoniales) y también el que con más libertad sería interpretado.

Pero este Canto Llano que tantas páginas dio a la incipiente imprenta estaba demasiado lejos de la Edad de Oro del Canto Gregoriano que Jacques Chailley centra en el siglo VIII; este Gregoriano, que había llegado a su cumbre melismática ya en el siglo IX, se irá simplificando melódicamente a partir del siglo XII y serán las teorías mensuralistas del XIII quienes transformarán su esencia, al amoldar su ritmo, intrínsecamente unido al ritmo de la palabra, a cada nueva corriente mensuralista.

A pesar de todo, el Canto Gregoriano mantendrá el honor supremo de haber sido origen de tantas invenciones trascendentales, sin él no hubiera existido la forma de «discantar», sin él la Tonalidad no hubiera llegado, sin él la forma musical hubiera quedado raquítica, sin él la notación musical hubiera tenido otros derroteros. Y la historia supo comprender todo esto. En cada época el Canto Gregoriano será manipulado por la moda del momento, cada compositor echará mano de él como ficha de archivo, pero el Canto Gregoriano estará siempre ahí.

Y ahí estaba también en el Renacimiento, en el fondo un poco como materia que es imprescindible, aunque no se sepa calibrar su valor auténtico, pero se tiene porque es práctico; y lo práctico va a ser la base del Canto Llano en el Renacimiento: la Liturgia es un esquema que hay que seguir al pie de la letra, tal como quedó establecido por la Iglesia. Si la Edad Media fue capaz de crear todo un repertorio que cubriera musicalmente cuantas partes debían ser cantadas, tanto en la Liturgia de la Misa como en la del Oficio Divino, el resto de las épocas se vieron incapacitadas para tal empresa y de ahí que no les quedara otra solución que echar mano de la herencia del pasado, porque la Liturgia en el siglo XVI ni moría ni era cambiado su esquema. Por esto el Renacimiento, incapaz de crear un repertorio vocal litúrgico para su época, tuvo la pericia de tomar el pasado pero moldeándolo a lo que ellos tenían, la Tonalidad, el Compás, aunque a veces, con ello, se enfrentaran a lo imposible.

Y como solución ante lo imposible, el Canto Llano va a adoptar una característica peculiar: no estar sujeto a una teoría melódica y rítmica fijas, y así vemos que cada tratadista va a tener una visión diferente del tema, incluso a veces contradictoria.

Tras estudiar el Grupo *Alfonso X el Sabio* todos los tratados de Canto Llano de esta época conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, hemos concluido una hipótesis sobre la práctica del Canto Llano en el Renacimiento, que resumo sin argumentos, pues no es este el lugar: en lo melódico, la intro-

ducción de la «semitonía subintelecta»; en lo rítmico, dos sistemas, uno mensural, otro libre.

El criterio que el Grupo *Alfonso X el Sabio* ha aplicado a la hora de introducir la «semitonía» en las obras de este programa ha sido, por una parte, y en las obras que hay alternancia de Coro y Organo, ser fieles a la semitonía que presenta Cabezón en su Cifra; en las que el Coro participa solo, la sobriedad es la norma, sobriedad pasada por el tamiz de las reglas expuestas por los tratadistas.

Si la inclusión de la «semitonía» no acarrea mayores problemas, pues simplemente consistía en trasladar el criterio del Canto de Organo a la monodía, la cuestión rítmica conllevaba grandes problemas al enfrentarse con los largos melismas; melismas que por otra parte eran práctica corriente en algunas Iglesias como lo atestigua Gómez Herrera en 1570:

*Recuerdo aver visto una y muchas veces en la Iglesia de Toledo estar cantando una muy larga Pnema con la última sílaba de la postrera Alleluia hasta que el Diácono llegase al público para dezir el Evangelio.*

Y el ritmo de los largos melismas, característicos de la mejor época del canto gregoriano, ante la imposibilidad de mensurar tanta sutileza, va a quedar solucionado con un simple sistema de «valores iguales»: *Para subir y bajar en el canto, dice Bermudo, inventaron los puntos. Aunque con diversas figuras en el Canto Llano sean señalados, todos tienen un mismo valor, excepto el que tiene dos plicas que ha de valer dos compases.* Con este sistema que nosotros llamamos «ritmo de valores iguales» pretendía el cantor renacentista mantener un poco la idea medieval del buen acento del texto; con diáfana claridad lo expone uno de los tratadistas más conservadores del Renacimiento, Gómez Herrera: *Cantar a tono dando a cada sílaba un compás igual. Una de las demostraciones que más fuerza hazen para conocer que en el Canto Llano no se hazen malos acentos es valer cada nota un compás, sin alterar jamas el valor, como se altera en las figuras del Canto de Organo.* Si la igualdad de valor en los puntos es constante en todo tratadista, tan sólo, también, Gómez Herrera va a exponer ciertos detalles de agógica y dejar entrever el ritmo «libre» del canto gregoriano medieval:

*Se ha de cantar ayrosa y agraciadamente; se permite detener y aligerar los puntos como más convenga al buen aire de la narrativa; y en otro lugar: Privilegio particular a la cantoria del Prefacio y Paternóster para que no estén sujetos a la ley ni compás igual de las notas.*

El segundo sistema empleado en el Canto Llano de esta época está basado en el «mensuralismo» del Canto de Organo. Reproduzco, por su claridad, el expuesto por Villafraña en su ya citada «introducción»:

*De tres maneras de compás que ay en la Música. Compás mayor es cuando va un breve al compás, muy de espacio, como*

*se haze en la Misa desde los Kiries hasta el Agnus. Compás menor es quando va un semibreve al compás como en las Comunicandas que todas las breves se han de cantar apriessa como semibreves y llevar dos al compás como se muestra en Beata viscera. Compás de proporción es quando van tres semibreves al compás como en el himno sobredicho Te lucis ante terminum.*

En el programa del concierto que comento se oirán estos dos sistema rítmicos del Canto Llano renacentista. A título de ejemplo orientador, fijense que el Introito «*Spiritus Domini*» está basado en «ritmo de valores iguales»; el *Credo* con sistema mensural, en compás mayor (binario); y la Secuencia «*Veni Sánete Spiritus*», en compás de proporción, es decir, compás ternario.

He apuntado antes que las posibilidades musicales en la Liturgia renacentista eran muy variadas; todas ellas siguiendo la ideología del Tropo medieval, pero el esquema más frecuente, al menos tal como aparece en tratados y ceremoniales, era el diálogo, la alternancia entre el Canto Llano de los Cantores y las Glosas del Organo.

Para esta alternancia de coro y órgano hemos tomado la obra del organista por excelencia, Cabezón; con sus versos se glosará el Canto Llano contenido en un *Manuale Chori* de 1564, editado por Juan Cánova en Salamanca y conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid. La reproducción arqueológica del esquema formal de esta alternancia la hemos basado en las normas de ceremoniales del siglo XVI.

Una idea sustancial a la Liturgia de este período es que la solemnidad musical va pareja con la importancia de la festividad, no sólo en cuanto a cantidad y cualidad, sino también en cuanto a la forma de interpretar la música; un *Manuale Chori* de 1560 lo especifica: *Iten ha de aver diferencia de dias solemnes y fiestas a los dias feriales, esto se entiende en el compás que vaya más de espacio ó apriessa según el dia que fuere.* Otro matiz de esta Liturgia radica en el hecho de que con frecuencia el organo suple al texto litúrgico, texto que, sin embargo, nunca se suprimirá verbalmente; un *Ceremonial* de la Congregación de San Benito el Real de Valladolid nos lo confirma: *Si tañe el Organo el Conuento lo rega a choros mirando al libro.*

Es en las fiestas que los ceremoniales llaman de «cuatro capas», es decir, las fiestas en que por su solemnidad el Coro es presidido por cuatro cantores revestidos de lujosas capas, cuando el organo campa por sus respetos, prácticamente durante toda la Misa, unas veces alternando con el Coro, otras como solista; un *Ceremonial de los oficios divinos* impreso en Toledo en 1591 nos va a servir de guía-base:

*En las Missas se ha de tañer a los Kyries siempre, a la Gloria raras veces y solamente en las fiestas muy principales, al Gradual y quando hubiesse dos Alleluia tañase, quando hay ser-*

*món tañerse ha desde que se acaba el Evangelio hasta que el predicador comience a predicar. Ha de también tañer desde el Offertorio hasta el per omnia del Prefacio. Desde que se acaban los Sanctus hasta el per omnia del Paternóster y desde entonces no se ha de tañer hasta los Agnus. Desde el último Agnus se ha de tañer el Organo hasta que se aya de cantar la Postcomunicaçda, despues de la comunión no se tañe hasta que se aya dicho el Ite Missa est al qual responderá el Organo...*

Como se ve, la intervención del Organo es constante; la alternancia Coro-Organo no va a ser menos. Esta alternancia se centrará en las partes fijas de la Misa —Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus—; las partes propias —Introito, Alleluia, Ofertorio, Comunión— las interpretará el Coro sin la intervención del órgano.

*Los Kyries comienza el Organo y dizelos con el Choro alternativamente y el fin del último Kyrie todo el choro lo ha de acabar; otro «Ceremonial» apostilla que en los Kyries dice el choro el último que cantará algo apriessa para que se entienda ser el último.*

*El órgano ha de dezir el primer verso de la GLORIA, el segundo el choro y así los demás alternativamente entre el choro y el órgano.*

*Adviértase qué en las festividades que traen PROSA no se repite el Alleluia hasta acabada la Prosa y entonces podra dezirla el órgano o los cantores, según la disposición del vicario de choro. Las Prosas pueden ser dezir a versos con el órgano, siempre ha de comenzar el choro y despues de aver cantado un pedazo dellas, taña el órgano lo demás y mientras el órgano tañe digan los cantores lo que resta de la Prosa en voz inteligible. Otro «Ceremonial» propone una formula distinta para las Prosas: Las Prosas muy largas se podrán tañer a versos, de tal manera que los comiencen los cantores y los prosiga el organo alternativamente con el choro.*

*El CREDO de ninguna manera se taña con el órgano aunque sea en fiestas muy solenes, más todo se diga con voz humana como lo pide la confesión que en él se haze.*

Se impone una aclaración sobre el Credo que se interpreta en el presente Concierto y que el «Manuale Chori» denomina «Credo Hispanus» para diferenciarlo de los demás, que denomina «Romanus». Higinio Anglés escribía sobre este Credo en 1949: *melodía desconocida, en notación mensural, con el Amén a tres voces. El «et homo factus est» se repite tres veces. (Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid, pág. 45).* Las palabras «et homo factus est» no se repiten tres veces como certifica Higinio Anglés, sino que las tres melodías, con el mismo texto, escritas una detrás de otra, corresponden a cada una de las tres voces que forman un todo en Canto de Organo y que para este Concierto, así como el Amén, también, a tres voces, ha transcrito Luis Robledo, componente de nuestro Grupo. Subsano el error del eminente musicólogo

catalán, hay que decir que se trata de un Credo cuya melodía no aparece ni en la paleografía gregoriana ni en los manuscritos hispanos de la Edad Media; sin duda se trata de un Credo de tradición popular en España —su estética así lo confirma— en la línea del «Pange lingua» que todos los compositores de la época denominan' «español». A esta melodía, de tradición hispánica, *el reverendo Padre Fray Alonso de Taragona, vicario de choro del Monasterio de Sant Francisco de Salamanca*, por quien es *corregido y añadido* el *Manuale Chori*, introduce un canto de organo a tres voces, en compás binario, sobre las palabras fundamentales del Credo —«et homo factus est»—, palabras que, por otra parte, era tradición cantar en polifonía, y crea un ambiente de alegría, en compás ternario, sobre la palabra final —Amén—. Todo ello a capricho de su invención; invención de un canto de organo, escrito en la más elemental de las técnicas y con un gusto que cae en lo chabacano.

Respecto del SANCTUS, el «Ceremonial» que nos guía en esta reproducción arqueológica dice: *El choro dize el segundo Sanctus y Dominus Deo Sabbaoth y Osanna in excelsis y todo lo demás dize el Organo.*

*A los AGNUS DEI en cantando una vez el Agnus Dei tañerá el Organo breve, porque se ha de cantar tercera vez Agnus Dei.*

*Dicho ITE MISSA EST, el Organo ha de responder Deo gratias y se tañe hasta el fin de la Missa.*

He aquí condensada una faceta de toda una época musical, en cuyo transcurso la Liturgia fue libre y en la que, sin embargo, la libertad llegaría a ser un privilegio; parte de esa época, tan compleja, va a temer la llegada de Trento, parte va a sufrir sus consecuencias, pero la época está, como retazo de historia, a mano para que a través de unas simples citas de «Ceremoniales» o «Consuetas» de Catedrales, Monasterios o Conventos, podamos recrear, arqueológicamente, en el siglo XX, una Misa del siglo XVI, una Misa en la que el diálogo, siempre brillante, siempre extrovertido, siempre triunfalista, entre la voz humana y el Organo, marcará la pauta de un auténtico Renacimiento.

**Luis Lozano**

CICLO  
MUSICA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO

2

**CUARTETO DE MADRIGALISTAS DE MADRID**

Dirección artística  
*LOLA RODRIGUEZ DE ARAGON*

Miércoles, 11 de noviembre de 1981. 19,30 horas

ALTO.



RECOPILACION DE

Sonetos y villancicos a quatro y a  
cinco de Juan Vasquez.

M. D. LX.

**Soneto en loor de la música  
y de Juan Vasquez, músico**

sabemos que los ángeles del cielo  
Alaban siempre a Dios, con acordada  
Música, y armonía concertada,  
En eterno contento, y gran consuelo.

Muestr'alma rastreando deste velo  
Mortal cubierta, bien ymaginada  
La tiene acá, y en puntos dibuxada  
Haze contento angélico en el suelo.

¡ de este ymaginar, y concertalla,  
Juan Vasquez tanta parte y tal alcanza,  
Qual muestran muchos libros que á compuesto.

^ue oyéndolos, nuestr'alma dexa aquesto  
Del suelo, y toma aliento, y esperanza  
De yr al reyno del cielo allá a gozalla.

*Licenciado Alonso de la Barrera*

PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

**El mundo de la polifonía**

I

**Cancionero de Uppsala** (*Venecia, 1556*)

MATEO FLECHA

Teresica hermana  
Verbum caro factum est

CARCERES

E la don don, Verges Maria

ANONIMO

Yo me soy la morenica  
¡Ay, luna que reluzes!

MATEO FLECHA

Riu riu chiù  
Que farem del pobre Joan

**Cancionero musical de la Casa de Medinaceli**

ANONIMO

Di, perra mora  
Cavaliere, si a Francia ides

ORTEGA

Pues que me tienes, Miguel

ANONIMO

Puse mis amores en Fernandillo

JUAN VASQUEZ

**Recopilación de Sonetos y Villancicos  
a quatro y a cinco** (*Sevilla, 1560*)

Quien amores tiene  
¡A, hermosa!  
En la fuente del rosei

PROGRAMA  
SEGUNDO CONCIERTO

**El mundo de la polifonía**

II

CRISTOBAL DE MORALES

Salve Regina

FRANCISCO GUERRERO

**Canciones y Villanescas espirituales** (*Veneáa, 1589*)

Todo cuanto pudo dar  
¡O, celestial medicina!  
¡O, venturoso día!  
Pan divino, gracioso  
¡O, qué mesa y qué manjar!

DOMAS LUIS DE VICTORIA

Unus ex discipulis  
Caligaverunt  
Animam meam  
O vos omnes  
O magnum mysterium

## TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

### CANCIONERO DE UPPSALA

#### **Teresica hermana**

Teresica hermana,  
De la fararira!  
Hermana Teresa,  
Si a ti te pluguiesse,  
Una noche sola  
Contigo durmiesse.  
Teresica hermana,  
De la fararira!  
Una noche sola  
Yo bien dormiría  
Mas tengo gran miedo  
Que m'empreñaría.  
Teresica hermana,  
De la fararira!  
Hermana Teresa!

#### **Verbum caro factum est**

Verbum caro factum est,  
Porque todos os salueys.  
Y la uirgen le dezia  
Vida de la uida mia,  
Hijo mió que os haria,  
Que no tengo en que os hecheys.  
Por riquezas terrenales,  
No dareys unos pañales,  
A Jesús que entre animales,  
Es nasçido según ueys.

#### **E la don don, Verges Maria**

E la don don, Verges Maria,  
E la don don, peu cap de sang  
    Que nos densaron  
    E la don don.  
O garçons aquesta nit  
Una verge n'a parit,  
Un filio qu'es tro (1) polit (2),  
Que non au (3) tan en lo mon.  
    E la don don.  
Digas nos qui te l'a dit,  
Que Verges n'a ya parit,

Que nos may (4) auem ausit (5)  
Lo que tu diu (6) girán ton.

E la don don.

A eo (7) dian (8) los argeus (9).  
Que cantauan alta neus  
La grolla (10) n'exelsis Deus,  
Qu'en Belen lo trobaron.

E la don don.

Per señaü (11) nos an birat (12),  
Que uerete (13) embolicat  
De drapets, molt mal faxat,  
Lo uer Diu petit garçon.

E la don don.

Vin Perot y á Diu (14) ueray (15),  
Y a la uerge s'a may (16)  
Un sorrón (17) li porteray  
Que será pie de coucon (18).

E la don don.

Ara canta tu Beltran,  
Per amor deu San Infan,  
Y après cantarà Joan,  
Y donar nos an coucon (18).

E la don don.

Ube cantarà sus dich,  
Per Jesús mon bon amich,  
Que nos saunara (19) la nit  
De têt mal qu'an hom fedorn.

E la don don.

1: tro=como el très francés, muy.

2: polit=también se decía poulit (lat. politus), bonito, amable, encantador, fino.

3: au=hay. Que non au tan en lo mon = Que no hay otro igual en el mundo.

4: may=nunca.

5: ausit=oído. De ausire=oír.

6: diu=dices.

7: eo=él.

8: diant=dicen.

9: argeus=ángeles?

10: grolla=gloria.

11: señaü=señor.

12: birat=concedido?

13: uerets=veréis?

14: Diu=Dios.

15: ueray=verás.

16: may=madre. No hay que confundirlo con el may (4), nunca.

17: sorrón=zurrón.

18: coucon=también se decía coucoun y significa dátil.

19: saunara=literalmente sangrará, pero es probable que esté aquí empleada en el sentido de aliviará, acortará.

Notemos, por fin, los galicismos garçon, petit garçon y après.

(De la edición de Leopoldo Querol Rosso)

**Yo me soy la morenica**

Yo me soy la morenica,  
 Yo me soy la morena.  
 Lo moreno bien mirado  
 Fue la culpa del pecado,  
 Que en mí nunca fue hallado,  
 Ni jamás se hallará.  
 Soy la sin espina rosa,  
 Que Salomon canta y glosa,  
 Nigra sum sed formosa,  
 Y por mí se cantará.  
 Yo soy la manta inflamada  
 Ardiendo sin ser quemada,  
 Ni del aquel fuego tocada  
 Que a los otros tocará.

**Ay, luna que reluzes**

Ay, luna que reluzes  
 Toda la noche m'alumbres.  
 Ay luna tan bella  
 Alúmbresme a la sierra;  
 Por do uaya y uenga.  
 Ay luna que reluzes  
 Toda la noche m'alumbres.

**Riu, riu, chiu**

Riu, riu, chiu,  
 La guarda libera.  
 Dios guarde el lobo  
 De nuestra cordera.  
 El lobo rabioso  
 La quiso morder,  
 Mas Dios poderoso  
 La supo defender,  
 Quizóle hazer que  
 No pudiesse pecar (sic)  
 Ni aun original  
 Esta uirgen no tuuiera.  
 Riu, riu, chiu,  
 La guarda ribera,  
 Dios guarde el lobo  
 De nuestra cordera.  
 Este qu'es nasgido  
 Es el gran monarcha,  
 Christo patriarcha  
 De carne uestido.

Hanos redimido  
Con ser hazer chiquito,  
Aunque era infinito,  
Finito se hiziera.  
Riu, riu, chiu,  
La guarda ribera,  
Dios guarde el lobo  
De nuestra cordera.  
Este uiene á dar (\*)

|A los muertos uida,  
Y uiene á reparar  
De todos la cayda;  
Es la luz del día  
Aqueste moyuelo,  
Este es el cordero  
Que San Juan dixera.  
Riu, riu, chiu,  
La guarda ribera,  
Dios guarde el lobo  
De nuestra cordera.  
Muchas profecías  
Lo han profetizado,  
Y aun en nuestros días,  
Lo hemos alcanzado,  
A Dios humanado  
Vemos en el suelo,  
Y al hombre en el cielo  
Porque él lo quisiera.  
Riu, riu, chiu,  
La guarda ribera,  
Dios guarde el lobo  
De nuestra cordera.  
Mira bien que os cuadre  
Que ansina lo oyera,  
Que Dios no pudiera  
Hazerla mas que madre;  
El qu'era su Padre,  
Oy d'ella nasfió,  
Y el que la crió  
Su hijo se dixera.  
Riu, riu, chiu,  
La guarda ribera,  
Dios guarde el lobo  
De nuestra cordera.  
Yo ui mil garlones  
Que andauan cantando,  
Por aquí volando

(\*) No se cantan los versos entre corchetes.

Haziendo mil sones,  
 Diciendo á gascones,  
 Gloria sea en el cielo,  
 Y paz en el suelo  
 Pues Jesús nasgiera.  
 Riu, riu, chiu,  
 La guarda ribera,  
 Dios guarde el lobo  
 De nuestra cordera]

Pues que ya tenemos  
 Lo que deseamos,  
 Todos juntos uamos  
 Presentes lleuemos;  
 Todos le daremos  
 Nuestra uoluntad,  
 Pues á se igualar  
 Con nosotros uiniera (sic)  
 Riu, riu, chiu,  
 La guarda ribera,  
 Dios guarde el lobo  
 De nuestra cordera.

### **Que farem del pobre Joan**

Que farem del pobre Joan,  
 De la fararirunfan.  
 Sa muller se n'es añada,  
 Lloat sia Deu!  
 A hont la n'irem secar.  
 De la fararirunfan.  
 Al ostal de la uehina.  
 Lloat sia Deu!  
 Y digau lo meu uehi,  
 De la fararirunfi,  
 Ma muller si l'aueu uista?  
 Lloat sia Deu!  
 Per ma fe lo meu uehi,  
 De la fararirunfi,  
 Tres jorns ha que no la uista.  
 Lloat sia Deu!  
 (Esta nit ab mi sopá)  
 De la fararirunfan.  
 Y en tant ses transfigurada,  
 Lloat sia Deu!  
 Ell sen torna á son hostal.  
 De la fararirunfan.  
 Troba sos infans que ploran,  
 Lloat sia Deu!

Non ploreu los meus infans.  
 De la fararirunfan.  
 O mala dona, reprouada!  
 Lloat sia Deu!

## **CANCIONERO MUSICAL DE LA CASA DE MEDINACELI**

### **Di, perra mora**

Di, perra mora,  
 di, matadora,  
 ¿Por qué me matas  
 y, siendo tuyo, tan mal me tratas?

### **Cavallero, si a Francia ides**

Cavallero, si a Francia ides,  
 por Gayferos preguntad  
 y decilde que su esposa  
 se l'enbía a encomendar.

### **Pues que me tienes, Miguel**

Pues que me tienes,  
 Miguel, por esposa,  
 mírame, Miguel,  
 cómo soy hermosa.

¡Mira qué extremada  
 me hizo natural!  
 ¡Cuánta hermosura  
 en mí está encerrada!  
 Tan aventajada  
 quan vella y graciosa,  
 mírame, Miguel,  
 cómo soy hermosa.

### **Puse mis amores en Fernandillo**

Puse mis amores  
 en Fernandillo.  
 ¡Ay, que era casado,  
 mal me ha mentido!

Dígame el barquero,  
 barquero garrido,  
 en qual de aquellas barcas  
 va Fernandillo.

El traydor era casado,  
mal me ha mentido.  
¡Ay, que era casado,  
mal me ha mentido!

## RECOPILACION DE SONETOS Y VILLANCICOS A QUATRO Y A CINCO.

### Quien amores tiene

Quien amores tiene ¿cómo duerme?  
Duerme cada qual como puede.

Quien amores tiene de la casada,  
¿Cómo duerme la noche ni el alva?  
Duerme cada qual como puede.  
Quien amores tiene ¿cómo duerme?  
Duerme cada qual como puede.

### ¡A, hermosa!

¡A, hermosa,  
Abrime, cara de rosa!  
¿Quién soys vos?  
—Soy un hombre.  
—Pues dezidme vuestro nombre.  
—No puede ser;  
Ni me aveys de conocer.  
—Nunca y no  
Que yo en mi casa m'estó.  
¡Ay, os puede amanecer!  
—Acaba ya,  
Baxa una lumbre acá.  
—No ay candelas.  
—Si fuera mojo d'espuelas,  
Voto a nos,  
Que luego abriérades vos.  
—Si abriera o no,  
Dentro en mi casa m'estó.  
¡Ay, os puede amanecer!

### En la fuente del rosel

En la fuente del rosel  
Lavan la niña y el donzel.

En la fuente de agua clara  
 Con sus manos lavan la cara  
 El a ella y ella a él,  
 Lavan la niña y el donzel.  
 En la fuente del rosel  
 Lavan la niña y el donzel.

## CRISTOBAL DE MORALES

### Salve Regina

Salve, Regina, mater misericordia:  
 Vita, dulcedo, et spes nostra, salve.  
 Ad te clamamus, exsules, filii Hevae.  
 Ad te suspiramus, gementes et flentes  
 in hac lacrimarum valle.  
 Eia ergo, Advocata nostra,  
 illos tuos misericordes oculos and nos converte.  
 Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,  
 nobis post hoc exsilium ostende.  
 O clemens: O pia: O dulcis Virgo Maria.

*Dios te Salve, Reina y Madre de misericordia, vida, dulzura y esperanza nuestra. Dios de Salve. A tí llamamos los desterrados hijos de Eva. A tí suspiramos gimiendo y llorando en este valle de lágrimas. Ea pues, Señora, abogada nuestra, vuelve esos tus ojos misericordiosos y después de este destierro, muéstranos a Jesús, fruto bendito de tu vientre. ¡Oh! clementísima, ¡Oh! piadosa, ¡Oh! dulce Virgen María.*

## CANCIONES Y VILLANESCAS ESPIRITUALES.

### Todo quanto pudo dar

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

Tiene Dios tanto poder,  
 que a todo poder excede,  
 pues, con solo su querer,  
 todo quanto quiere, puede.  
 Puede y quiere que nos quede.  
 Supo dar oy abreviado,  
 Dios y hombre'n un bocado.

Antes que Dios se partió  
 a la tierra de la vida,  
 una celestial comida  
 a sus apóstoles dio,  
 y el manjar que se comió  
 fue su cuerpo consagrado:  
 Dios y hombre'n un bocado.

Re^ebid, compañas mías,  
 este cuerpo y sangre mía,  
 que la sombra di a Elias,  
 por daros mi carne oy día.  
 Es manjar que da alegría,  
 en las almas sin pecado,  
 Dios y hombre'n un bocado.

### **¡O, celestial medicina!**

¡O, celestial medicina!  
 ¡O, sancto y dulce manjar!  
 ¡Sangre benina!  
 ¡Acertado errar!  
 ¡Dichoso enfermar  
 que tuvo tal medio  
 para sanar!

¿Quién pensó que, muerto Adán,  
 tal segundo Adán nasgiese  
 y lo qu'él adoleciese  
 sanase con este pan?  
 ¡O, carne y sangre divina!  
 ¡O sancto y dulce manjar!  
 ¡Sangre benina!  
 ¡Acertado errar!  
 ¡Dichoso enfermar  
 que tuvo tal medio  
 para sanar!

### **¡O, venturoso día!**

¡O, venturoso día!  
 ¡O, felix hora  
 que tan de buena gana  
 Christo me dió su carne soberana!  
 Y díxome: mortal, todo soy tuyo;  
 fenezca ya tu mal.

¡O, muestra d'amor grande y sin medida,  
 que, porque yo biviese,

Christo me dió su sangre que bebiese!  
 Y díxome: mortal, todo soy tuyo,  
 fenezca ya tu mal.

### **Pan divino, gracioso**

Pan divino, gracioso, sacrosanto  
 manjar que da sustento al alma mía:  
 dichoso fue aquel día,  
 punto y hora  
 que'n tales dos especies Christo mora,  
 que, si el alma'stá dura,  
 aquí se ablandará con tal dulzura.

El pan que stás mirando, alma mía,  
 es Dios que'n ti reparte gracia y vida  
 y, pues que tal comida  
 te mejora,  
 no dudes de comerla desde agora,  
 que, aunque stuvieres dura,  
 aquí te ablandarás con tal dulzura.

### **¡O, qué mesa y qué manjar!**

¡O, qué mesa y qué manjar!  
 ¡Qué huésped y qué primor!  
 La mesa d'amor,  
 manjar celestial,  
 el huésped eterno  
 que es luz y gobierno  
 y vida inmortal  
 de vos pecador.

Deste divino manjar  
 entienda'l hombre hospedado  
 que'l huésped está pagado,  
 que de gracia se á de dar.  
 ¡O quan dulce's el manjar!  
 ¡Qué huésped y qué primor!  
 La mesa d'amor,  
 manjar celestial,  
 el huésped eterno  
 que es luz y gobierno  
 y vida inmortal  
 de vos pecador.

## TOMAS LUIS DE VICTORIA

**Unus ex discipulis**

Unus ex discipulis meis tradet me hodie:  
 Vae illi per quem tradar ego:  
 Melius illi erat, si natus non fuisset.

Qui in tingit mecum manum in paropside,  
 hic me traditurus est in manus peccatorum.

*Uno de mis discípulos me traicionará. ¡Ay de aquél que me va a entregar! Mejor le fuera no haber nacido. El que mete conmigo la mano en el plato, ése me va a entregar a manos de los pecadores.*

**Caligaverunt**

Caligaverunt oculi mei a fletu meo:  
 quia elongatus est a me, qui consolabatur me.  
 Videte omnes populi,  
 Si est dolor similis sicut dolor meus.

O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte.  
 Si est dolor similis sicut dolor meus.

*Mis ojos se nublaron con el llanto, porque se alejó de mí el que me daba consuelo. Mirad, ¡pueblos todos!, si existe un dolor comparable al mío. Vosotros, los que pasáis por el camino, poned atención y ved si hay dolor comparable al mío.*

**Animam meam**

Animam meam dilectam tradidi in manus iniquorum,  
 et facta est mihi haereditas mea,  
 sicut leo in silva:  
 dedit contra me voces:  
 adversarius dicens:  
 Congregamini et properate ad devorandum illum  
 posuerunt me in deserto solitudinis  
 et luxit super me omnis terra:  
 Quia non est inventus qui me agnosceret, et faceret bene.

Insurrexerunt in me viri absque misericordia,  
et non pepercerunt animae meae.

*En manos de los injustos he puesto lo que más quería, mi alma, y se me ha convertido en mi herencia. Como un león en la selva, mi enemigo da voces contra mí, diciendo: ¡Venid, daos prisa en devorarlo! Me llevaron a las soledades del desierto y toda la tierra se burló de mí. No se encontró a nadie que me reconociera y quisiera favorecerme. Hombres sin piedad se levantaron contra mí y no perdonaron mi alma.*

### **O vos omnes**

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

*Vosotros, los que pasáis por el camino, poned atención y ved si hay un dolor comparable al mío, ¡pueblos todos!, si existe un dolor comparable al mío.*

### **O magnum mysterium**

O magnum mysterium et admirabile Sacramentum  
ut animalia viderent Dominum natum  
jacentem in proesepio.

O beata virgo  
cujus viscera meruerunt  
portare Dominum Jesum Christum.  
Alleluia.

*¡Oh, misterio grandioso y sacramento admirable, que unos animales puedan ver al Señor, recién nacido, tumbado en un pesebre! ¡Oh, Virgen dichosa, cuyas entrañas merecieron llevar al Señor Jesucristo! ¡Aleluya!*

## NOTAS AL PROGRAMA

Hace tan sólo unas pocas décadas era todavía hasta cierto punto frecuente encontrar en cualquier libro de Historia de la Música editado en el extranjero —y en no pocos de los nacionales— la afirmación de que nuestra música polifónica fue prácticamente inexistente hasta la llegada a España de los músicos flamencos que el Rey Felipe I trajo en su séquito, opinión, por otra parte, consecuente con la que negaba la propia existencia del Renacimiento como fenómeno artístico y literario en nuestra Península.

A ello contribuía tanto la difusión de la historiografía musical belga y alemana (Gevaert, van der Straeten, Ambros, Riemann, Wolf, etc.), como la desidia cultural de nuestra nación que, sobre dejar destruirse o enajenarse una formidable parte de las mejores obras del patrimonio musical, no supo, no pudo, o no quiso estudiar y valorar adecuadamente las que se conservaban. Sólo cuando lentamente pudieron publicarse algunos de nuestros más valiosos códices antiguos, los musicólogos e historiadores de todo el mundo hubieron de admitir lo que hasta entonces se había negado por mera ignorancia o calculado interés: en los diversos reinos de España, al igual que en otras partes de Europa, se había practicado —y mucho— la música polifónica profana, si bien con un sentido harto peculiar, como tantas otras cosas de nuestra historia, mezcla de tradición y progreso, que precisamente vino a constituir lo más característico y personal de nuestra polifonía renacentista.

No obstante, y con todo lo que de anecdótico pueda haber en esa música, conviene señalar la gran influencia que nuestros compositores de finales del siglo XV habían recibido de los procedimientos y técnicas peculiares de la escuela franco-flamenca, la más avanzada a la sazón en el uso virtuosístico del contrapunto, que alcanza con frecuencia un exasperante retorcimiento y complicación, sólo parangonable al de su correlato plástico: el gótico flamígero. Colecciones como el *Cancionero de Segovia*, recopilado en los últimos años del siglo XV, muestran bien a las claras el perfecto conocimiento y familiaridad de nuestros músicos con los franco-neerlandeses, lo que indudablemente les proporcionó una sólida base técnica y un dominio profundo del arte del contrapunto y sus artificios. Por otra parte, el *Canáonero de la hispalense Biblioteca Colombina*, en las lindes entre el siglo XV y el XVI, recoge también una buena porción de obras de claro estilo flamenco, pero ahora ya mucho mejor «asimilado» y con texto castellano.

Con los albores del siglo XVI, se recopila el conjunto más extenso y complejo de música polifónica cortesana que de esa época ha llegado hasta nosotros: el *Cancionero de Palacio*, custodiado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid y que contiene 458 obras, sin contar el casi centenar de ellas que han ido desapareciendo a lo largo del tiempo. Sus compositores son ya españoles en su casi totalidad, bien procedentes de la capilla real de Castilla, de la de Aragón o de la ducal de Alba, para la que tal vez fuera escrita la colección. Si antes hemos hablado del influjo flamenco y sus filigranas contrapuntísticas, hemos ahora de mencionar el estilo italiano, de carácter más popular y melódico, estructura armónica simple y acusada tendencia a la simultaneidad silábica en todas las voces, que entonces empezaba a cobrar auge en géneros como la villanela, la frottola o el estrambote y que los compositores españoles conocían a la perfección gracias al intenso intercambio cultural entre ambas penínsulas.

De este modo llegamos a la última etapa de la evolución que experimenta en España la música del primer Renacimiento y que sienta las bases de la naciente escuela polifónica española. En esa «época-bisagra» que supone el tránsito del siglo XV al XVI en la cultura occidental (descubrimiento de América, difusión de la imprenta, auge del Humanismo...) nuestra música, deudora de los flamencos en la técnica y, aunque menos, de los italianos en las nuevas formas, encuentra su estilo propio de proyección hacia la madurez del Renacimiento merced a la simplicidad (engañosa y difícil sencillez) de las estructuras, renunciando habitualmente a efectismos y con decidida austeridad de recursos, logrando muchas veces resultados de la mayor expresividad.

Un rasgo singular de nuestra música vocal del Renacimiento, si cabe aún más acusado con la madurez de éste, es la afición constante por las canciones y letrillas tradicionales, con su métrica a menudo irregular y su graciosa espontaneidad, cuyo cultivo siguió interesando a los compositores de la primera mitad del siglo XVI, según podemos comprobar en una muy importante recopilación de esa época: el *Cancionero del Duque de Calabria*, también llamado *de Uppsala* por haberse encontrado en la biblioteca universitaria de aquella ciudad sueca el único ejemplar que ha llegado hasta nosotros de la edición impresa en Venecia en 1556. El repertorio de este famoso cancionero, que contiene cincuenta y cuatro canciones, entre ellas tres catalano-valencianas, una gascona y dos gallego-portuguesas, incluye lo más delicado de nuestras formas poético-musicales de tradición popular, en las que ha fraguado ya un proceso de simplificación y precisión técnica que, lejos de restar expresividad, la potencia.

Incluye además este cancionero *ocho tonos de canto llano y ocho tonos de canto de órgano* (polifonía) para que puedan aprovechar los que a cantar comentaren; estos ejercicios, que

han sido incomprensiblemente omitidos en las dos ediciones modernas del cancionero (México, 1944 y Madrid, 1980) pueden darnos nuevas luces para la comprensión de esta obra. Llama también la atención el sentido didáctico y la calculada disposición de las piezas, que por su orden original son: doce dúos, doce a tres voces, doce a cuatro, doce de tema específicamente navideño (las únicas, además, de tema religioso que hay en la colección) también a cuatro voces, excepto las dos últimas que son a tres, y finalmente otras seis a cinco voces, las cuales, iniciadas con la única obra no anónima (*Dezilde al cavallero*, de Nicolás Gombert), sirven a manera de resumen y corolario de las anteriores, que constituyen una auténtica escuela de contrapunto de todas las especies. Así visto, este cancionero adquiere una dimensión del mayor interés que, sin duda, sugiere la revisión de algunas de las premisas sobre las que descansa nuestro conocimiento de la polifonía en la primera mitad del siglo XVI.

El repertorio es de carácter netamente hispano, ausentes las formas literarias de corte italiano y curiosamente reducidas al mínimo las muestras del tópico pastoril. Contrariamente, y salvo las obras de tema navideño, las preferencias se polarizan en torno a la elegante poesía cortesana y a la utilización y recreación de materiales de tradición popular, algunos de los cuales logra su más feliz expresión con un tratamiento musical de impresionante eficacia expresiva, como puede ser el caso de *¡Ay, luna que reluzes!* Fue éste un tema de enorme popularidad, todavía operante en el siglo siguiente, como nos lo demuestra su inclusión en el *Vocabulario de Refranes* de Gonzalo Correas, y que en nuestro cancionero aparece encomendado a la voz superior solista que pronto se ve arropada por el resto de una estructura melódico-armónica de honda raigambre hispánica, la «folia».

También la soprano enuncia en solitario el inicio de *Yo me soy la morenica*, que trata de la Inmaculada Concepción de María, con más que probables alusiones a la Virgen de Montserrat. Semejante procedimiento, pero protagonizado por el bajo, es el que se utiliza en otras piezas, como *E la don don* y la muy conocida *Riu, riu, chiu*, que, al igual que *Verbum caro*, abundan en la temática de la Navidad. Otra disposición característica, la de la alternancia ocasional de las voces por parejas, puede apreciarse en *Que farem*, de asunto escabroso pero tratado (musical y literariamente) con evidente sentido humorístico. No menos subido de tono es el tema de que trata *Teresica, hermana*, pues, aunque el texto se mantiene en una deliberada ambigüedad, realmente la única opción que su lectura nos ofrece está entre el sacrilegio o el incesto.

La forma absolutamente predominante en el *Cancionero de Uppsala* es la del tradicional villancico, pero junto a él y entre glosolalias y onomatopeyas encontramos seguras trazas de la canción y el madrigal, e incluso evidentes rasgos de des-

criptivismo madrigalista, como en *¡Ah, Pelayo*, cuyo *desmayo* cae literalmente hasta una octava por debajo de la nota inicial.

Desde los propios orígenes del Renacimiento se percibe una voluntad de subrayar el contenido de los textos que se cantaban, dando a la música un sentido capaz de potenciarlo; la influencia del Humanismo favorecerá esa tendencia que llegará a supeditar la propia música a la expresividad del texto, según constata Cetina con precisión en su célebre soneto:

*No es sabrosa la música ni es buena  
aunque se cante bien, señora mía,  
si de la letra el punto se desvía;  
antes causa disgusto, enfado y pena...*

El triunfo de esta estética hacia la mitad del siglo XVI se plasma entre nosotros en el *Cancionero de la Casa de Medina-celi*, después del *Cancionero de Palacio* la mejor colección de polifonía profana, con sus ciento una obras de los géneros más variados, cuyos autores son los hermanos Guerrero, Ortega, Cevallos, Navarro, Chacón, Morata y algunos otros de primera línea, sin contar los muchos anónimos.

Madrigales, villancicos, canciones y romances conservan en algún caso estructuras semejantes a las del *Cancionero de Palacio* (con el de Uppsala como puente), pero con un espíritu por completo distinto, orientado cada vez más a esa penetración expresiva de música y texto, destacando algunas partes de éste mediante oportunos recursos melódicos, armónicos o rítmicos, es decir, *vistiendo el espíritu de la letra del cuerpo y música que más le conviene*, según las palabras de Juan Vázquez, de quien luego volveremos a ocuparnos.

Como el villancico, el viejo romance permanece en el repertorio formal del Renacimiento maduro, manteniendo su estructura sobria y progresiva, sin vueltas a versos anteriores o estribillos (lo que sí ocurrirá en la siguiente centuria), aunque repitiendo el texto, que no la música, del último verso de la estrofa, lo que aligera su severidad y le proporciona mayor fuerza conclusiva. Una muestra excelente de ello es el bellissimo *Cavallero, si a Francia ides*, sobre el tema carolingio de Gaiferos y Melisendra. También en el *Cancionero de Medina-celi* se recoge una canción, *Di, perra mora*, que parece ser una danza cantada, según se desprende de las citas que de la misma encontramos en Cervantes, Lope de Vega, Quiñones de Benavente y otros.

De origen popular parece ser el estribillo del villancico *Puse mis amores en Femandillo*, si bien su hechura musical está muy lejos de cualquier popularismo, tratándose en cambio de una muy elaborada serie de imitaciones para cada verso del mismo. Otro villancico, *Pues que me tienes, Miguel*, muestra

un nítido contraste entre las vivaces imitaciones del estribillo y la verticalidad casi isométrica de la copla; pero lo más notable de él es que acentúa nuestras sospechas de que, al igual que determinadas canciones y villancicos eran especialmente aptos para la danza, otros lo eran para la representación o, cuando menos, la gesticulación corporal, y no deja de ser curioso (y muy ilustrativo) que se prefieran en esos hipotéticos casos los de tema erótico, si no rotundamente procaz. Otros ejemplos hay en el mismo Cancionero que pudieran pertenecer a este grupo de canciones, como *Gasajoso está Carillo*, *Parlera soys y Ay*, *Jesús*, amén de los que con semejantes características hallamos en los Cancioneros de Palacio y de la Colombina. Obviamente, no es ésta ocasión para discernir si *Pues que me tienes*, *Miguel* es un remoto antecedente del strip-tease, sino sólo apuntar una posibilidad en la que nuestros musicólogos nunca habían reparado y de la que esperamos poder ofrecer en otro momento más reposadas y convincentes argumentaciones.

Otro importante hito en la evolución de la polifonía española del Renacimiento es la obra del extremeño Juan Vásquez, quien en su *Recopilación de Sonetos y Villancicos* (Sevilla, 1560) nos muestra ya la transición del villancico hacia el madrigal descriptivo, tal como se hacía en Italia por esas fechas. Si, por una parte, se produce una «adaptación» de las formas tradicionales españolas a las corrientes en boga de procedencia italiana, no es menos cierto que ocurre un paralelo proceso de «españolización» de ese nuevo estilo que no es sino el lenguaje madrigalesco, magistralmente aplicado a los temas y formas de procedencia popular, tanto en el aspecto musical como en el literario. Su éxito y general aceptación lo prueba el que sus versiones de villancicos, canciones, romances, etc., fueran inmediatamente recogidos y adaptados por los vihuelistas en sus respectivos libros.

Tanto en manos de Juan Vásquez como en el Cancionero de Medinaceli, el villancico sigue siendo la forma literario-musical más abundante, por ser también la más tradicional y de más profundo arraigo entre nosotros, pero su música evoluciona según el sentir de la época, que desde mediados del siglo XVI sufre un apreciable cambio que se manifiesta en una mayor abundancia de los fragmentos a solo (que desembocará en el recitativo), dramatización de pases dialogadas, emparentadas con bloques prefigurando los rasgos básicos que más adelante habrán de servir de punto de arranque a la estética del Barroco. En realidad, bajo la denominación de «villancico», y aun manteniendo lo básico de su estructura recurrente, empezarán a albergarse composiciones de índole varia que pocos rasgos comunes tienen con sus homónimas de la época de los Reyes Católicos.

Todo lo que hasta ahora se ha dicho al hablar de la música profana encuentra también eco en la obra de nuestros compositores, se orienta principalmente a lo religioso. Con poco más

de veinte años de distancia entre las fechas de nacimiento de cada uno de ellos, tres polifonistas españoles descuellan a lo largo del siglo XVI y se ponen a la altura, que a veces superan, de los más insignes europeos.

El más joven de ellos, el sevillano Cristóbal de Morales, cantor en la capilla Pontificia romana desde 1535, posee una personalidad inconfundible, tanto desde el punto de vista técnico como por el vigor de su inspiración; él es quien aplica las enseñanzas del estilo flamenco al servicio de la música litúrgica con un estilo austero y recogido, sobrio en el empleo de recursos técnicos y claro y conciso en la forma, anticipándose a la práctica de la escuela romana en la que bien pudo haber influido por medio de su principal representante, Palestrina, quien demostradamente conoció, estudió y admiró la obra de Morales, reputada en su tiempo como modelo de expresión, contención y equilibrio, fiel al lema del propio Morales: *Toda música que no sirve para honrar a Dios o para enaltecer los pensamientos y sentimientos de los hombres, falta completamente a su verdadero fin.*

Paisano suyo, Francisco Guerrero se distingue por la gracia de su lenguaje y su estilo diáfano y colorista, muy acorde con lo que debía ser la Sevilla de su tiempo, cuya capilla catedralicia dirigió hasta 1599, año de su muerte, y en cuyo ambiente renacentista debió participar intensa y activamente, según cuentan testimonios de su tiempo.

Entre su abundante obra, apreciadísima por sus contemporáneos, son especialmente celebradas las *Villanescas*, cuya forma oscila entre el villancico tradicional y el madrigal expresivo, y que seguramente compuso en su juventud sobre poesías amorosas y pastoriles, trocando luego los textos «a lo divino», o sea, cambiando algunas palabras para que el sentido pudiera aplicarse a aspectos religiosos, práctica nada infrecuente en la época, cuya más conocida aplicación sea la del *Prado verde y florido*, sobre un asunto de quejas pastoriles por el desdén de la amada, y que en nuestro concierto se canta con el texto *a lo divino de Pan divino y gracioso*, convertido en un canto a la Eucaristía.

Del tercer personaje, aunque sin duda el primero en importancia, el abulense Tomás Luis de Victoria, no se puede hablar mirando solamente hacia atrás y al entorno, sino hacia delante. Pecaríamos de inexactos inscribiendo sin más la música de Victoria entre las producciones del Renacimiento sin matizar aspectos clave de su estética: la profunda interiorización, el potentísimo impulso interno de su armonía, la depuración y el adelgazamiento de su estilo, la dramática expresividad de su técnica admirablemente sobria, la desnudez esencial y el disciplinado patetismo de su música son algo completamente ajeno al equilibrio y la medida clásicos y que sólo podemos equiparar a la fuerza mística de un San Juan de la Cruz o la arrebatada dinámica de un Greco. No por repetida la comparación

deja de ser exacta, y la obra de Victoria, máximo representante de la forma tridentina, reproduce el vértigo manierista de esa huida hacia adelante que conduce del Renacimiento al Barroco.

Jacinto Torres

CICLO  
MUSICA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO

3

Clave  
*GENOVEVA GÁLVEZ*

Miércoles, 18 de noviembre de 1981. 19,30 horas



Página del *Libro de cifra nueva*, de Venegas de Henestrosa (Alcalá, 1557).

**En alavanga del author** (*Cabezón*)

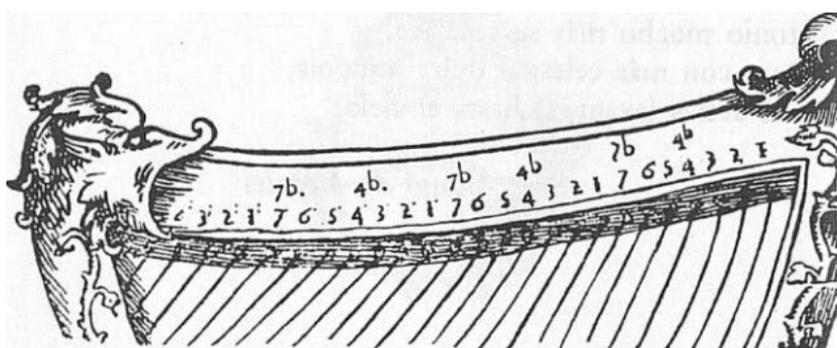
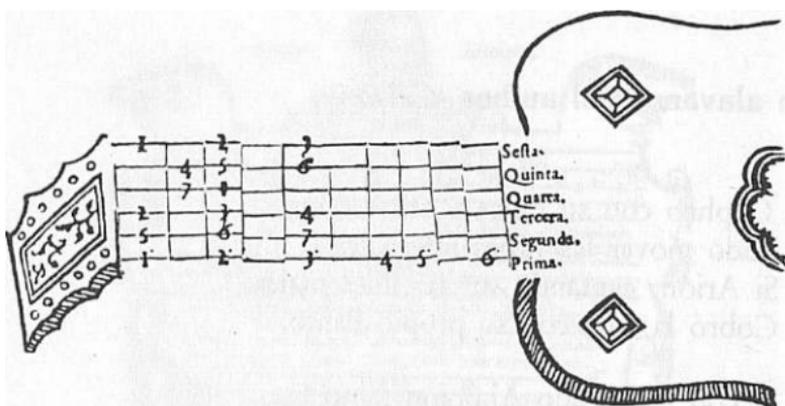
Si Orpheo con su dulce y triste canto  
Pudo mover las furias infernales,  
Si Arión, cantando sus terribles males,  
Cobró la vida con su propio llanto,

Y si con Iyra pudo Anphión tanto  
Que edificó de Thebas muros tales,  
Quien ha excedido a todos los mortales,  
¿A quién no causará mayor espanto?

Que si el canto de aquéllos ablandava  
Las piedras y los árboles movía  
Y el abismo sintió su desconsuelo,

Antonio mucho más se señalava,  
Pues con más celestial dulce armonía,  
Las almas levantava hasta el cielo.

*Alonso de Morales*



Grabado del *Libro de afra nueva*, de Venegas de Henestrosa (Alcalá, 1557).

## PROGRAMA

### TERCER CONCIERTO

#### La música para tecla

#### I

FRANCISCO FERNANDEZ PALERO

Paseábase el rey moro, *romance (Venegas)*

Mira Nero, de Tarpeya, *romance (Venegas)*

ANONIMO

Conde Claros, *romance (Venegas)*

LUYS DE NARVAEZ

Fantasia de quinto tono, de consonancia (*Venegas, 12*)

Quatre différences sobre *Guárdame las vacas (El Delfín)*

Fantasia de cuarto tono (*Venegas, 8*)

TH. CRECQUILLON

Je vous (*Venegas*)

Alix avoit aux dens (*Venegas*)

ANTONIO VALENTE

Romanesca, con 5 mutance (*Intavolatura de Címbalo*)

Baile de las Hachas (*Intavolatura de Címbalo*)

#### II

ANTONIO DE CABEZON

Pavana con su glosa

Para quién crié yo cabellos, *romance*

Différences sobre el canto *La Dama le demanda*

Différences sobre el *Canto Llano del Caballero*

Différences sobre la *Gallarda Milanesa*

Discante sobre la *Pavana Italiana*

## NOTAS AL PROGRAMA

Dos fechas fundamentales, y al mismo tiempo únicas, jalonan la publicación de música española para tecla durante el Renacimiento: 1557 y 1578, ligadas a las villas de Alcalá de Henares y de Madrid, respectivamente. En la primera ve la luz el *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*, de Venegas de Henestrosa; Hernando de Cabezón imprime en la segunda las *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, de su padre Antonio. Dos colecciones en las que concurren la mar de afinidades de las que es necesario señalar tres al menos: el título, especificando los instrumentos destinatarios, en ambos casos idénticos; la cifra o sistema de escritura, igualmente idéntica, salvo en pequeños detalles, y, por último, la similitud y hasta identidad del contenido, ya que en el primero, si bien con la sola especificación del nombre, se insertan bastantes obras de Cabezón.

Sería ilógico deducir de esta tardía aportación española a la música de tecla, si se la considera con las manifestaciones que se dan en Alemania ya desde 1425, aproximadamente, con el manuscrito de Breslau, los posteriores de Berlín, Munich e Ileborg; los nombres de Pauman, Kotter, Kleber, Schlick, Isaac y Hofhaimer, en continua línea y evolución ascendente a lo largo del siglo XVI y primera mitad del XVII; las ediciones de Andrea Antico, en Italia, a partir de 1517, y las de Attaignant, en Francia, desde 1531; sería ilógico deducir, repetimos, una indiferencia, más que indiferencia inhibición, española respecto al órgano, su práctica y su música con anterioridad al libro de Venegas.

Una cosa es que la desidia o la poca suerte nos haya jugado la mala pasada de la pérdida de nuestra música organística de aquellos años; otra, muy distinta, la falta de interés por la misma. Son innumerables, de hecho, las fuentes indirectas que nos avalan la irrecusable necesidad de su existencia. Si elocuentes son los documentos de las cancillerías, los testamentos, los legados, las actas capitulares, los inventarios, las crónicas en las que se habla y recuerda la existencia de órganos, de su construcción o reparación, de su participación en los actos del culto o en las audiciones de cámara, lo son todavía más cuando nos recuerdan con deleite y admiración los nombres de ciertos tañedores aureolados de gran fama y sobre cuya posesión discutían los más poderosos magnates de uno y otro estamento: el religioso y el civil o secular. Son significativas, por encima de todo, las escuelas catedralicias donde se impartían las enseñanzas sobre el arte de «tañer» el órgano, ya como instrumento acompañante nada más, ya como instrumento solista, una de las cuales, donde con toda seguridad se

formó Cabezón, ha ilustrado Santiago Kastner: *Palencia, encrucijada de los organistas españoles del siglo XVI* («Anuario Musical», vol. XIV. Barcelona, 1959).

Es argumento apodíctico y decisivo, finalmente, la aparición de un Venegas y de un Cabezón, corona y cima imposibles de concebir y de existir sin una base larga y ancha edificada y sostenida sobre piedras anónimas pero firmes que se han sumado, superpuesto y engranado a modo de robustos cimientos.

Aunque más teóricos que prácticos o de repertorio, son piedras angulares de este edificio fray Tomás de Santa María, organista vallisoletano, y fray Juan Bermudo, natural de Ecija pero afincado en Osuna, dominico, aquél, franciscano, éste; ambos pasaron su vida consagrados por entero al arte de la tecla, dejándonos sendos tratados, muy diversos por la temática, pero en estrecha vinculación con el órgano, ya que sus ejemplos, de finalidad más bien didáctica, sobre todo los de Santa María, han pasado hoy, debido a su gran calidad musical, al repertorio antológico del órgano, desde el ángulo de la evolución histórica sobre todo.

A la pluma de Bermudo debemos su obra titulada *Declaración de instrumentos musicales*, cuyo primer libro fue publicado en 1549, y éste mismo, con muy pocas variantes, más los restantes cuatro que lo integran, en 1555, en ambos casos en Osuna. Fray Tomás de Santa María, amigo de Cabezón, de quien, según confesión propia, se aconseja con frecuencia en sus dudas musicales, edita en Valladolid, diez años más tarde, el *Arte de tañer fantasía, así para tecla como para vihuela*, en cuyo título se percibe el eco del de Venegas, aunque solo por el destino instrumental.

No se practicaba en el siglo XVI, ni aún muchos años después, una distinción tan neta como hoy en relación con el destino específicamente instrumental de una obra. A nadie se le ocurre, por ejemplo, tocar en nuestros días en el órgano una pieza de Villalobos para guitarra, no obstante tratarse de dos instrumentos polifónicos; incluso, sin acudir a términos tan dispares, se puede decir otro tanto de obras escritas para piano, salvo contadas excepciones. Esto se debe a que la música de cada instrumento está pensada y supeditada a las características técnicas, dinámicas y expresivas propias del mismo. ¿Cómo podría ejecutarse en el órgano, vamos a suponer, el tercer movimiento de la *Sonata* 14, Op. 27, n.º 2, en do sostenido menor (*Claro de luna*), de Beethoven?

Pero en el Renacimiento era otra cosa. Toda obra a varias voces podía ser ejecutada y parafraseada indistintamente en cualquier clase de instrumento polifónico, es decir: capaz de reproducir varios sonidos a la vez, como eran los de teclado, la vihuela y el arpa; para decirlo con palabras de Santa María, *todo instrumento en que se pudiere tañer a tres, y a cuatro voces, y a más.*

Esto explica la mezcla de música, religiosa y profana, que se incluye en las colecciones editadas en aquel siglo, lo mismo en las de Venegas y Cabezón, como en la de cualquiera de los siguientes vihuelistas: Narváez, Mudarra, Valderrábano, Pisador, Fuenllana o Daza. Únicamente Milán, el primero por orden cronológico, se abstuvo de hacer transcripciones ni glosas de piezas polifónico-litúrgicas, caracterizándose su libro por la más pura trayectoria instrumental, específicamente vihuelística, y por la mayor riqueza de invención personal.

Si prescindimos de ciertos géneros, por ejemplo el «tiento» y la «fantasía» de difícil filiación, ya que igualmente puede convenirles el templo que una cámara palaciega, un público que va a rezar como uno que va simplemente a deleitarse con la audición de una buena y bella música, hay que reconocer, porque los números así lo cantan, que tanto en Venegas como en Cabezón vence el número de piezas con temas de procedencia litúrgica sobre las que se basan en melodías profanas, o sea: las pensadas y escritas para el culto exceden con mucho a las pensadas y escritas para la mera diversión. Es suficiente observar que de los 138 números que comprende la antología de Venegas, 57, entre «himnos», «salmos», «motetes», «versos» y «fabordones», proceden del repertorio sacro, contra 24, más o menos, cuyo desarrollo se inspira o se basa en melodías profanas, tales como «canciones», «romances», una «pavana» y un «villancico».

Mayor es todavía el contraste que patentiza el estudio de la obra de Cabezón, integrada por 242 números, de los cuales sólo la pequeña cifra de 35 son piezas profanas; entre éstas se cuenta el tiento *Qui la dirá*, 24 canciones y 10 composiciones con el título de «Diferencias» sobre igual número de temas.

En resumidas cuentas: no obstante el destino paritario de estas dos antologías para instrumentos entre los que se destacan dos por su dedicación profana, como es el caso de la vihuela y del arpa, el carácter sagrado prevalece con enorme, casi aplastante, ventaja sobre su opuesto.

Es debido, sin duda, al predominio de la música religiosa; al grandísimo consumo que de ella se hacía casi a diario en los templos; a que los maestros de capilla eran los principales creadores y a que la música instrumental no había logrado emanciparse de la vocal, en la que tuvo su origen, ni técnica, ni estilística ni formalmente, antes seguía siendo su esclava y «casi» humilde imitadora, aunque luchando tenazmente por la independencia.

Por otro lado, resulta chocante que los temas profanos presentes en las dos antologías a las que nos venimos refiriendo, son en su mayoría de procedencia extranjera, como si España careciera de ellos o como si Venegas y Cabezón los ignoraran. Así, de las 24 piezas estrictamente profanas que recoge el primero, 14 vienen del otro lado de nuestras fronteras, principalmente de la escuela franco-flamenca, generosamente repre-

sentada por la media docena de Crecquillon, cinco anónimas y una de Clemens non Papa. Mientras, a España se la recuerda con un tema de la «Alta», cuatro «romances», una «pavana», una «canción» y un «villancico», las «diferencias sobre las vacas» y, tal vez, el «tiento super Philomena», de Francisco Fernández Palero; 10, en total.

Más sorprendente es todavía el predominio del extranje-rismo en la obra de Cabezón, predominio que afecta a la temática litúrgica con destacada presencia de Josquin des Prez, y en menor medida por Gombert, Verdelot, Jaquet, Clemens non Papa y Richafort. No obstante, en este capítulo quedan casi oscurecidos todos estos autores ante la abrumadora creatividad cabezoniana, ilustrada por sus monolíticos bloques de «versos», «fabordones», «himnos», «kyries» y «tientos», más los capítulos preparatorios de «dúos» y «tríos» destinados a los principiantes.

Es casi nula, por el contrario, la presencia de la temática española en el apartado de la música profana. De sus 35 piezas sólo ocho les sirvieron a los dos Cabezón para jugar con ellas sobre el teclado: *Dulce memoria*, de Hernando; *Pues a mi, desconsolado*, de Juan; *Quién llamó al partir, partir*; tres juegos de *Diferencias sobre las vacas*; *Diferencias sobre el canto del caballero*; *Diferencias sobre el canto «la dama le demanda»* y *Diferencias sobre quién te me enojó*, de Antonio.

El resto lo acaparan Crecquillon, con 7; Verdelot, con 3; Gombert, Willaert y Orlando, con 2 cada uno; Clemens non Papa y Lupus, con una. Por último, dos juegos de *Diferencias sobre la pavana italiana*, y uno *sobre la gallarda milanese* completan este apartado cabezoniano de música profana para tecla.

Mucho más atentos y generosos con la música profana española se muestran los vihuelistas; en ellos encontramos enorme profusión de «pavanas», «vacas», «romances», «endechas», «sonetos», «villancicos», «estrambotes», unas veces de evidente sabor y procedencia populares; tomados de compositores concretos, como los Guerrero, Vásquez, Flecha, Ravaneda, Bernal, Basurto, Ceballos, Villalar y Navarro, otras.

¿Sería ilícito ver en esta diferencia entre organistas y vihuelistas una como instintiva, o quizá preferente y consciente, orientación de los primeros a lo sagrado, a la música destinada al templo, contemporizando y admitiendo, a modo de excepción, a su lado algunas, pocas, piezas profanas?

¿Podríamos seguir preguntando sobre el presunto destino más bien litúrgico que profano de los tientos y fantasías, carentes de tema indicativo, que incluyen en sus colecciones antológicas y que son lo más original, lo más personal y subjetivo de todas sus creaciones?

Unos y otros, en cualquier caso, demuestran estar al día, es decir, enterados de la música que se compone, se canta y se

tañe por toda Europa, dejándonos cada uno en su colección un auténtico arsenal o repertorio de lo más selecto de su época, hijo siempre de su numen. Lo mismo cuando son ellos los propios creadores que cuando se limitan a «recrear» la de otros autores, mediante el arte de la «glosa» o de la «diferencia».

Todas las piezas incluidas en este programa son de carácter e inspiración profanos, y, salvo la quinta y las de A. Valente, proceden en su totalidad de las dos magnas antologías que hemos estudiado y descrito anteriormente.

Con muy buen criterio han sido agrupadas por géneros y, dentro de lo posible, por autores.

Pertencen las tres que abren el concierto al tipo del «romance», basadas en leyendas literarias y en melodías populares. La primera, *Paseábase el rey moro*, alude a la conquista de Alhama. Su melodía, severa y triste, como lo pide el argumento, desempeña el papel de *cantus firmus*, encomendado a la voz de tenor, según era de uso común. En torno a ella teje Palero dos contrapuntos: uno de ritmo más animado, que desgrana la mano derecha; otro, más tranquilo, salvo en seis o siete compases, que se oye en la voz más grave. Anteriormente habían utilizado esta misma melodía Luis de Narváez y Diego Pisador.

Al mismo género pertenece la pieza siguiente, tratada por Palero con idénticos procedimientos, salvo que aquí el tema lo canta la segunda voz al comienzo; luego la primera y, por fin, ya casi al final, la segunda de nuevo.

*Conde Claros*, tercer número del programa, fue uno de los temas predilectos. Cuatro vihuelistas: Narváez, Valderrábano, Mudarra y Pisador lo glosaron en sus libros con auténtica profusión, aventajándolos a todos el segundo, que alcanza a escribir sobre este romance 123 diferencias.

Si bien L. de Narváez escribió para la vihuela, no para tecla, vienen a cuento sus obras porque algunas de ellas fueron incluidas en el libro de Venegas, como ocurre con las dos *fantasías*. Se denomina de «consonancias» la primera, calificativo que cuadra con toda propiedad a la otra, por contraposición a *fantasía de redobles*, porque en aquella predomina la sonoridad austera, sin ornamentación melódica, mientras en ésta los pasajes escalísticos y los motivos ornamentales a base de floreos superiores e inferiores dominan el paisaje sonoro.

Tanto o más juego que el romance *Conde Claros* proporcionó el tema conocido por «Las vacas» o «vacas» a secas, que no es sino una alusión al villancico *Guárdame las vacas, Canillejo*. Su quid estriba en el aprovechamiento de una especie de bajo ostinato, patente unas veces, camuflado otras, sobre el que el tañedor despliega toda suerte de fantasía improvisatoria.

Aunque no español, figura Crecquillon en este programa porque, según hemos visto antes, sus canciones tuvieron amplia resonancia en el ambiente musical de nuestro país. La

realización de estas piezas en la tecla no va más allá de una mera audición de las mismas realizada instrumentalmente en lugar de hacerlo por medio de un coro, como sería lo propio.

Antonio Valente (c. 1520-1580), ciego como Cabezón, organista de renombre en Nápoles cuando esta ciudad pertenecía a la Corona de España, conoció el tema de «Las vacas» sin duda porque los españoles lo divulgaron por nuestros dominios en el sur de Italia, aprovechándolo para componer sobre él la *Romanesca in cinque mutance*. Esta pieza y el *Baile de las Hachas* proceden de su *L'Intavolatura di cimbalo* (Nápoles, 1576) que, sorprendentemente en Italia, emplea un sistema de cifrado prácticamente idéntico al que recomienda Juan Bermudo, lo que no hace sino corroborar los puntos de contacto entre los tañedores napolitanos y españoles en el siglo XVI.

Con broche de oro cierra Antonio de Cabezón, el organista de Carlos V, primero, y de Felipe II, después, esta sesión de música española renacentista. Seis de sus obras profanas han sido seleccionadas con acierto y profunda visión de su significado, sobre todo las pertenecientes al arte de la «diferencia» o variación, como son las cuatro últimas, género en el que, sin discutir si fue el primero o no, si sufrió influencias de otros países o no, ocupa un puesto de honor por su consumada maestría.

Si cualquiera de ellas puede ser objeto preferencial a la hora de señalar particularidades técnicas, preciosismos estilísticos o planteamientos formales, son las *Diferencias sobre el canto del caballero*, aquel tema que tentó a Gombert y a Morales, entre otros, la que se tiene hoy día por la obra maestra de Cabezón. Desde su original comienzo y solemne exposición inicial del tema hasta la cuarta «diferencia», que puede ser considerada como la avanzadilla de los tientos de batalla, cada compás, cada paso nuevo, cada nueva «diferencia» aumenta en interés, sosteniendo viva y alerta la atención del oyente hasta la plena extinción del acorde final.

**Samuel Rubio**



DE DIEGO  
ORTIZ  
TOLLE  
DANO  
LIBRO  
PRIMERO

TRATTADO  
de Glosas sobre  
Clasulas y otros  
generos de puntos  
en la Musica de  
Violones nueuas  
mente puestas  
en luz.

CICLO  
MUSICA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO

4

Viola

*JORDI SAVALL*

Clavicémbalo

*TON KOPMAN*

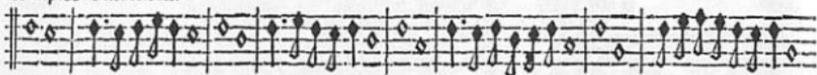
Vihuela de mano

*ROBERT CLANCY*

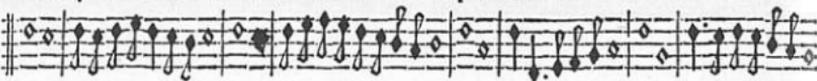
que esto se puede mostrar mas por teorica lo dexo al buen Iuizio del musico , y tratare delas maneras del glosar, las quales son tres.

#### Modo de glosar sobre el Libro.

La primera y mas perfecta es que despues de hauer' hecho el passo, o glosa sobre qualquier punto que se a , y vaya a passar al otro punto que sigue , el postrer punto dela glosa sea e nel mismo que a glosado, como estos exemplos lo muestran.



Como he dicho esta es la mas perfecta manera por que empieza la glosa y acaba e nel mismo punto glosado y la cayda la haze como el mismo canto llano de modo que no puede auer e nello ninguna imperfection, La segunda manera toma vn poco de mas licentia por que al tiempo que se muda de vn punto a otro no es como los puntos llanos fino al contrario como estos exemplos lo muestran.



Esta manera es necesaria por que con esta licentia que se toma se hazen cosas muy buenas y muy lindos flos reos que no se podria hazer con la primera sola y por esto la vso en algunas partes en este libro , y la falta que se le puede poner es que al tiempo de passar devn quarto punto a otro como no haze la misma cayda que hazen los puntos que se glosan pueden las otras bozes venir de manera que con algunadellas de dos cosas sonancias perfectas que es vna cosa que importa poco por que con la prestezza no se pueden entender . La terçeta es fallir dela composition y yr a oydo o a poco mas o menos no llevando certinidad delo que se haze y esto vian algunos que como tiene vn poco de habilidad quierenla executar y salen syn proposito y sin compas dela composition y van a parar en alguna clausula o puntos que tienen ya conocidos y esta es vna cosa reprouada en musica por que como noua conforme ala composition no puede tener perfeccion ninguna.

## **Habla la Música**

En la mente divina colocado  
estuvo eternamente mi conceso.  
Por mí el un cielo y otro y firmamento  
se mueven a compás, tan acordado.

Yo doy vida al Zodiaco y gobernado  
por él, Apolo sube tan contento.  
Faltar jamás podrá solo un momento  
por mí siendo regido y alumbrado.

La tierra, el agua, el aire con el fuego  
van haciendo entre sí dulce armonía,  
los brutos animales y las aves.

Del sueño el Microcosmo vuelve luego,  
contempla al Sumo Bien y en él ponía  
sus nobles conceptos altos y suaves.

*Sancho de Rueda*

PROGRAMA

CUARTO CONCIERTO

**El arte de la glosa**

I

DIEGO ORTIZ

Seis Recercadas sobre canto llano (II re d'España) (*vihuela de arco y órgano*)

LUIS MILAN

Fantasia (*vihuela de mano*)

ANTONIO DE CABEZON

Tiento (*tecla*)

DIEGO ORTIZ

Cuatro Recercadas sobre la canción *Douce memoire*, de Pierre Sandrin (*vihuela de arco y de mano y clave*)

Cuatro Recercadas para *vihuela de arco sola*

**Improvisación sobre «Guárdame las vacas»** (*vihuela de arco y de mano y clave*)

PROGRAMA  
CUARTO CONCIERTO

**El arte de la glosa**

II

**Improvisaciones sobre obras compuestas** (vihuela de arco y de mano y clave u órgano):

JUAN DE LA ENCINA

Triste España

PEDRO DE GUERRERO

O mas dura que el mármol

CARCERES

Soleta So jo agi

ENRIQUE DE VALDERRÁBANO

Tres diferencias sobre la Pavana (*vihuela de mano*)

ANTONIO DE CABEZON

Ung gay bergier, de Crecquillon (*clave*)

DIEGO ORTIZ

**Nueve recercadas sobre tenores italianos** (vihuela de arco acompañada por vihuela de mano y clave u órgano)

Folia VIII

Passamezzo antico I

Folia IV

Passamezzo moderno III

Ruggero IX

Passamezzo moderno IV

Romanesca VII

Passamezzo antico V

Passamezzo moderno II

Vihuela de arco de Pellegrino Zanetto (*Venecia, 1550*)

Vihuela de mano de Peter Biffin

## NOTAS AL PROGRAMA

### DIEGO ORTIZ Y LA MUSICA INSTRUMENTAL EUROPEA DEL SIGLO XVI

El concierto dedicado a la figura y a la obra del toledano Diego Ortiz, constituye un justo homenaje a uno de los más importantes músicos españoles del siglo XVI cuya producción musical, todavía hoy, está reclamando un urgente estudio.

Nació Diego Ortiz en torno a 1510 en Toledo. Fue maestro de capilla del Duque de Alba cuando era éste Virrey de Nápoles en 1553, para pasar cinco años más tarde, en 1558, a ocupar el magisterio de capilla de la Casa Ducal. Nos encontramos así con que la trayectoria profesional de Diego Ortiz se desarrolla al servicio de una de las más importantes casas de la nobleza de España, factor éste que va a condicionar decisivamente su música. Y es que no debemos olvidar que, a pesar de la etiqueta de universalidad que se ha colgado siempre a la música, es ésta la más social de las artes, la más conectada a un lugar y a una época y la que más y mejor se adapta a los perfeccionamientos de la técnica de los instrumentos musicales así como la más dependiente del gusto y posibilidades técnicas de cada momento histórico. Diego Ortiz es un buen ejemplo de ello.

La música europea del siglo XVI tiene dos focos principales de producción que son los que dependen de la Iglesia (Catedrales, Colegiatas, Monasterios, etc.), y los que dependen de la Corte (Capillas Reales, Casas de la Nobleza, etc.), añadiéndose ya en el siglo XVII los teatros. Los reyes, magnates, catedrales y monasterios contaban con sus capillas musicales en las que participaban instrumentistas, compositores y cantores. Así, por ejemplo, en la Capilla Real de los Reyes Católicos había tres organistas y un buen número de ministriles o instrumentistas y cantores. Por su parte, Carlos V trajo un buen número de músicos extranjeros cuando llegó a España, contando con capillas musicales en Madrid, Bruselas y Viena, lo que nos permite comprender el alto grado de internacionalismo existente en la música europea del siglo XVI debido al intercambio de compositores e intérpretes entre España y el resto de Europa, especialmente los Países Bajos. Transcurre, pues, la vida profesional de Diego Ortiz en el mejor ambiente para conocer los últimos avances en el campo de la técnica instrumental y para estar al tanto de las nuevas ideas del Humanismo en torno a la música, que, por una parte, veía en ella el arte ideal para la expresión del contenido poético de los textos, una vez que se desembarazase de las complejidades del contrapunto, y, por otra y paralelamente, comenzaba a revalorizarse la música puramente instrumental, vista siempre con malos ojos desde el ámbito de los círculos eclesiásticos.

Tanto la música religiosa como la música profana del siglo XVI participan de los nuevos ideales aunque, evidentemente, los realizan de manera distinta. Como prueba de esta afirmación, debemos recordar lo que Henry Collet definió como *Misticismo musical* en nuestra música de este siglo, hoy se califica mucho mejor como *Humanismo musical*. También Diego Ortiz compuso música religiosa, como más adelante tendremos ocasión de comprobar, y manifestó en varias ocasiones su admiración por el extraordinario Cristóbal de Morales, si hemos de hacer caso al testimonio de Cerone, según el cual Diego Ortiz afirmaba que era imposible imitar a Morales y, mucho menos, crear algo equiparable a su genio. La obra innovadora de Diego Ortiz nos inclina a pensar que conocía muy bien los principios de Morales para quien *el espíritu de los tiempos requiere constantemente algo nuevo de nosotros*. Los extraordinarios logros en el campo de la variación instrumental conseguidos por Diego Ortiz, son paralelos al formidable desarrollo de las obras *a capella* de Morales. Pero, de igual manera que la obra de Cristóbal de Morales está fuertemente condicionada por su planteamiento religioso, derivado de los puestos que desempeñó, la obra de Diego Ortiz se explica por su conexión con la Casa de Alba.

### Las Capillas musicales de la Casa de Alba

Entre los nobles que protegen y fomentan el cultivo de la música durante el siglo XVI, merece especial mención don Fernando Alvarez de Toledo, III Duque de Alba (1508-1582), Capitán General de los Países Bajos. La abundancia e internacionalidad de los integrantes de su capilla musical ha quedado de manifiesto con la presencia de Juan de Urrede o Urreda a fines del siglo XV, y con más de sesenta nombres de músicos entre cantores e instrumentistas, tanto españoles como franceses y flamencos, que figuran en las nóminas que se han conservado de 1447 a 1574. Entre estos músicos cabe citar a Fierres de Remoratin (cantor en 1488); los organeros Machín y Fray Andrés; cinco organistas; tañedores de vihuela de arco, de arpa y de clavicémbalo; sacabuches, trompetas, contrabajos, atabaleros y ministriles, así como Matías Gast, hermano del pintor Miguel Gast, que también perteneció a la Capilla de la Duquesa de Osuna en 1575. Por su parte, la Capilla del Duque de Bruselas (1572-73) estaba integrada por 27 músicos y 6 niños cantores, con un presupuesto de 3.784 escudos durante 23 meses.

Afortunadamente, toda esta documentación referente al funcionamiento de las capillas musicales de la Casa de Alba tanto en Nápoles (1558) como en Bruselas, fue recogida, transcrita y publicada en 1891 por la Duquesa de Berwick y

de Alba en un volumen, hoy inencontrable, que tituló *Documentos escogidos dei Archivo de la Casa de Alba*. Su reedición en nuestro días contribuiría enormemente a facilitar las investigaciones de nuestra historia musical, hoy, afortunadamente, de nuevo solicitada. En el mencionado libro aparece nuestro Diego Ortiz como maestro de la Capilla de Nápoles con el sueldo de *diez y seis ducados, seis carlines y seis granos*, junto a Francisco de Xaca, Francisco de Bustamante, y otros muchos músicos más entre los que también figura el insigne organista de Salamanca Francisco de Salinas, con un sueldo de cuatro ducados. Comparando la Capilla de Nápoles con la de Bruselas, se constata el hecho de que es mayoritaria la presencia de músicos extranjeros en esta última, especialmente franceses y flamencos, frente a la de Nápoles, de mayoría española.

### Diego Ortiz y el arte de la variación

Estos condicionamientos cortesanos, en los que están aúntes los prejuicios morales en contra de la música instrumental existentes en las capillas religiosas, son los que explican la extraordinaria aportación del insigne músico toledano. Es el gusto por el ingenio, la habilidad, el deleite, el refinamiento, la expresión individual libre de trabas morales o religiosas, el que hace posible que la música de los vihuelistas y de Diego Ortiz se adelante a las innovaciones de los humanistas italianos de finales de siglo.

La obra más importante de Diego Ortiz es su *Trattado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*, impresa en Roma en 1553 y dedicada a D. Pedro de Urríes. El título es bien expresivo del contenido del libro: la palabra *glosa* es sinónimo de *diferencia*, empleada por los vihuelistas y de *recercada*, empleada también por el propio Ortiz, y todas ellas lo son del actual término de *variaciones*. Por otra parte, la palabra *cláusula* es para Ortiz sinónimo de lo que en lenguaje actual conocemos como *tema*, lo que hace que puesto el título del libro en castellano actual nos dé algo así como «Tratado de la manera de hacer variaciones sobre un tema dado en la música para violines». En la dedicatoria del libro indica que la «vihuela de arco» era lo que en castellano se conocía como «violón», mientras que en el *Aviso a los lectores* preliminar escribió que entonces florecía la música *no solamente la que consta de armonía de voces, mas la de instrumentos*.

Efectivamente, la importancia de los instrumentos de arco era realmente grande. Desde mucho tiempo atrás estos instrumentos habían gozado siempre de un favor especial como se ve en la *Scientia Artis musicae*, de Elias Salomonis, o en las alusiones de Hieronymus de Moravia o Johannes de Grocheo,

autores todos que consideran a las violas por su capacidad de expresión como instrumentos superiores a todos los demás instrumentos conocidos en su época. En el siglo XVI cobran una especial importancia en Italia, según recoge Baltasar de Castiglione en *El Cortesano*, al afirmar que existía entonces la costumbre muy arraigada de hacer música en las principales casas de la nobleza con varias violas, de tal manera que toda persona que se preciase de culta debía dominar este instrumento.

Nos encontramos así la justificación del libro de Ortiz destinado a enseñar a realizar variaciones sobre un tema dado, variaciones dedicadas a los instrumentos. Que Diego Ortiz era consciente de la novedad o de lo novedoso de su libro lo encontramos en el hecho de que él mismo se jacta de haber sido el primero que enseñase este arte. En honor a la verdad histórica hay que recordar que el italiano Silvestre Ganassi del Fontego (ésta última denominación hace alusión al lugar de su nacimiento) había publicado en 1535 *La Fontegara, la quale insegna di suonare il flauto* y en 1542 y 1543 las dos partes de un libro de enseñanza para aprender a tocar la viola y el contrabajo de viola, titulado *Regula rubertina*. También hay que mencionar, por otra parte, que el arte de hacer variaciones sobre una melodía dada en la vihuela, había sido inaugurado en España por el granadino Luys de Narváez en su *Delfin de Música* publicado en Valladolid en 1538. En cualquier caso, la obra de Diego Ortiz es de una importancia extraordinaria para el conocimiento histórico sobre la manera de improvisar y de variar una melodía en los instrumentos de arco.

La aportación de Diego Ortiz sobre Narváez consiste en que Ortiz teoriza sobre los principales procedimientos de la variación y los aplica a la viola de gamba y al clave. La función de la viola de gamba, según Diego Ortiz, era doble: o bien se unía con el clave en la fantasía libre, o bien servía para subrayar el «cantus firmus» de una obra coral cuyas partes se apoyan en el clave.

En síntesis, Diego Ortiz trata de tres diferentes maneras de tocar que, sin duda, son el fiel reflejo de la práctica musical de la época:

1. La viola toca una melodía variándola continuamente mientras el clave realiza un acompañamiento sobre un bajo dado.

2. Los instrumentos, viola y clave, o mejor, los dos instrumentistas improvisan en sus respectivos instrumentos.

3. El clave toca la adaptación o transcripción de un madrigal o motete polifónico (práctica también muy frecuente en los vihuelistas) al mismo tiempo que la viola de gamba va haciendo variaciones sobre una de las voces.

De todos estos procedimientos tenemos una buena ejemplificación en el concierto de hoy.

Además de estas indicaciones o explicaciones, el *Tratado de Glosas* es especialmente útil para conocer la técnica de los instrumentos de cuerda y para comprobar el resultado de asociar la voz y los instrumentos según sus indicaciones.

### **Influencia de la obra de Diego Ortiz**

Los procedimientos indicados por Diego Ortiz en su obra para el arte de la variación, ejemplificados musical y teóricamente, no cayeron en el vacío, sino que marcaron el camino a seguir en la música instrumental española y europea. Así, por ejemplo, Fray Tomás de Santa María, en su *Libro llamado arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela y todo instrumento en que se pudiere tañer a tres y a quatro voces y a más*, publicado en Valladolid en 1565, es el primero en seguir las normas indicadas por Ortiz en lo que a las reglas sobre la improvisación a varias voces se refiere.

Por otra parte, otra notable influencia no suficientemente investigada es la que, a no dudar, ejerció sobre el insigne Antonio de Cabezón, una de cuyas obras figuran en el programa. El internacionalismo de Cabezón con sus viajes a Inglaterra y a Italia, permite sostener la hipótesis de que fue Cabezón el que introdujo el arte de la variación en Inglaterra, arte que los virginalistas ingleses supieron adaptar muy bien a su propio temperamento.

En el auge de la práctica de la variación en España en este siglo está la obra de Ortiz como causa fundamental. Las diversas formas en las que la variación presenta un papel importante son practicadas en España abundantemente, como el *tiento*, de gran paralelismo con el *ricercar* italiano y cuya denominación le viene de ser un «intento», una especie de libre preludio que permite al intérprete probar su instrumento y sus dedos. Paralelamente a las *fantasías* y las *tocatas*, el *tiento* se convierte en una de las formas más practicadas y en él se utilizan con profusión las «diferencias», «glosas» o, en lenguaje actual, «variaciones».

Antonio de Cabezón publica en 1578 su importante *Obras de Música para arpa, tecla o vihuela*, que son una temprana introducción en Europa a la técnica del órgano. Por otra parte, es evidente que la mayor parte de la música española del siglo XVI para instrumentos de teclado se concibió por medio de la improvisación, lo que nos explicaría el método de Antonio Cabezón, ciego de nacimiento, para la composición de sus obras. No hay que olvidar la estrecha relación existente entre los no pocos compositores ciegos que ha deparado la historia de la música y la gran facilidad de todos ellos para la improvisación. En este procedimiento la glosa desempeña el papel principal.

## Otras obras de Diego Ortiz

No sería completa esta aproximación al gran músico toledano si no mencionásemos otras obras compuestas por él. De su *Tratado de Glosas*, antes citado, se conoce una edición española y otra italiana: *Il primo libro di Diego Ortiz, Tolle-tano, nel quai si tratta delle glose sopra la cadenza* (Roma, 1553), ambos publicados en el mismo año. Se ha reeditado modernamente por Max Schneider en Leipzig (1913) y en Cassel (1963).

Por lo que respecta a su producción musical religiosa, apenas estudiada, la encontramos en su *Musicae liber primus Hymnos, Magnificat, Salves, Motecta, Psalmos aliaque diversa cantica complectens* publicado en Venecia por A. Gardano en 1565 y en el que se contienen 69 composiciones de 4 a 7 voces, 35 himnos, 8 magnificats, 13 motetes, etc.

Su fama debió ser grande, como se demuestra por el hecho de que encontramos obras manuscritas suyas en la Biblioteca Nacional de Viena (12 himnos a 4 voces y salmos de completas también a 4 voces); en la Biblioteca Vaticana de Roma, Archivo de la Capilla Sixtina (varios motetes); también el vihuelista Valderrábano incluyó varios motetes de Diego Ortiz transcritos para la vihuela en su *Silva de Sirenas* publicada en Valladolid en 1547. Se conoce igualmente su deseo de publicar un volumen de misas del que se ignora hasta el momento la edición, si es que llegó a realizarse.

Esta práctica de la música religiosa por parte de Diego Ortiz nos explica su conocimiento de los grandes compositores de música religiosa del momento y el que tanto Ortiz, como Morales, practiquen las diferencias o variaciones sobre temas de procedencia francesa, como sucede con su *Douce memoire*, aunque también utiliza temas italianos.

## Importancia de la obra de Diego Ortiz

Casi desde su misma época se consideró a nuestro músico en una gran estima. En el siglo XVIII Ortiz es citado como ejemplo por el famoso italiano P. Martini en su *Essempiare o sia Saggio Fondamentale Pratico di Contrapunto sopra il canto fermo* (Bologna, 1774), ejemplos que de nuevo recoge Alexandre Choron en su *Principes de Composition des Ecoles d'Italie adoptés par le Gouvernement Français* (Paris, 1808).

En nuestro siglo ha sido F. T. Arnold quien en su *The Art of accompanying from a Thoroughbass* publicado en Londres en 1931, ha escrito que el tratado de Ortiz demuestra en España que la práctica de improvisar un acompañamiento sobre un bajo dado era conocida cerca de quince años antes de la publicación de los bajos figurados de Peri, Caccino y Cavalieri o los *Canto Concerti de Viadana*.

Efectivamente, en Diego Ortiz vemos constituirse ya el concepto armónico de ordenación vertical de los sonidos que también practican los vihuelistas y que los humanistas italianos inventores de la ópera a fines de siglo pretenden ser los primeros en practicar. En las obras de Ortiz, como en las de los vihuelistas, o en las de Vincenzo Galilei, se puede seguir ya la práctica de la reducción de las cuatro o más voces de la polifonía vocal a una voz solista acompañada por un instrumento o un conjunto de instrumentos que se encargan de las voces restantes.

Por otra parte, la estancia en Nápoles de Diego Ortiz a partir de 1553, sirvió para que nuestro autor contribuyese a difundir el arte de la variación en Italia. Ese mismo año es el de publicación de su obra, lo que prueba que era el resultado de su educación musical española. Finalmente, no podemos olvidar que Diego Ortiz es un de los primeros que habla con bastante extensión y detenimiento de la variación, arte que siglos más tarde será una de las bases del arte sinfónico.

En el concierto de hoy, además de la obras de Diego Ortiz, han sido incluidas algunas otras de vihuelistas y tañedores de tecla con el fin de contrastar su estilo con el de sus contemporáneos. Pero lo más llamativo, tal vez, son las improvisaciones que sobre un tema (el famoso de *Guárdame la vacas*) o sobre obras concretas (Encina, Pedro Guerrero, Cárceres) harán los intérpretes ateniéndose a las reglas que Ortiz, Santa María y otros tratadistas de la época nos han legado. Normas minuciosas pero que dejan al intérprete de hoy la misma libertad creadora que disfrutaban los del siglo XVI, lo que contribuye a convertir el acto del concierto en lo que siempre debería ser: algo vivo, creador e irrepetible.

**Antonio Martín-Moreno**

CICLO  
MUSICA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO

5

Canto

*ROSEMARIE MEISTER*

Vihuelas

*JORGE FRESNO*  
*PAOLO PAOLINI*



El grande Orpheo primero inuento

Que diu ce de todos de todo baxedo.

Por quien la vibuela parece en el mundo

Si el fue primero / no fue sin segundo



Grabado de *El Maestro*, de Luis de Milán (Valencia, 1535)

**En loor del autor y desta excelente obra**

Al son de la vihuela que tañía,  
su dulce voz y versos aplicando  
las piedras, según fama, enternescía  
el músico Anfión con canto blando,  
y a los muros de Tebas las traía  
adonde ellas por sí se iban juntando  
con más arte y primor que las pusiera  
el más sutil artífice que fuera.

Vos, gran músico Tapia, en nuestros días  
no menos que Anfión sois celebrado,  
pues nos mostráis sin falta por qué vías  
en música ser pueda uno extremado;  
que si tú, Anfión, enternecías  
las piedras con tu canto tan loado,  
lo que de ti se dixo antiguamente  
lo enseña agora Tapia a mucha gente.

*Simón de Acuña*

PROGRAMA

QUINTO CONCIERTO

**Los Vihuelistas**

**I**

DIEGO PISADOR

Pavana muy llana para tañer (*vihuela sola*)

ANTONIO DE CABEZÓN

Rugier, glosado (*dos vihuelas*)

ALONSO MUDARRA

**Versos en latín** (*canto y vihuela*)

Beatus ille

Hanc tua Penelope

LUYS VENEGAS DE HENESTROSA

**Libro de cifra nueva** (*dos vihuelas*)

Dos fabordones glosados

ALONSO MUDARRA

**Romances bíblicos** (*canto y vihuela*)

Durmiendo yua el Señor

Triste estaua el rey David

ENRIQUEZ DE VALDERRÁBANO

Dos sonetos (*vihuela sola*)

LUYS VENEGAS DE HENESTROSA

**Libro de cifra nueva** (*dos vihuelas*)

Diferencias sobre *Conde Claros*

PROGRAMA  
QUINTO CONCIERTO

Los Vihuelistas

II

ALONSO MUDARRA

Sonetos en italiano (*canto y vihuela*)

Itene a l'ombra

La vita fugge

O gelosia d'amanti

LUYS DE NARVAEZ

Canción del Emperador (*vihuela sola*)

ALONSO MUDARRA

Fantasia en la manera de Ludovico (*vihuela sola*)

ANTONIO DE CABEZÓN

Fabordón glosado (*dos vihuelas*)

ALONSO MUDARRA

Villancicos en castellano (*canto y vihuela*)

Gentil cauallero

Si uiesse

## TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

### **Beatus ille** (Horacio)

Beatus ille, qui procul negociis  
ut prisca gens mortalium,  
paterna rura bobus exercet suis  
solutus omni fenore.

*Dichoso aquél que, como antaño hacían los hombres, lejos del bullicio se dedica a cultivar las tierras familiares con sus bueyes, libre de todo afán de lucro.*

### **Hanc tua Penelope** (Ovidio)

Hanc tua Penelope lento tibi mittit Vlysses.  
Nil mihi rescribas, attamen ipse veni,  
Troia iacet certe, Danais inuisa puellis:  
Vix Priamus tanti totaque Troia fuit.

*Ulises te envía esta carta a tí que vives cómodamente con tu Penélope. No me contestes, porque llegaré pronto en persona. Troya, tan odiada por las doncellas griegas, ha caído. De poco sirvieron Priamo y todos los troyanos.*

### **Durmiendo yua el Señor**

Durmiendo yua el Señor,  
En una ñaue en la mar,  
Sus discípulos con él,  
Que no lo (o)san recordar,  
El agua con la tormenta,  
Comengose a leuantar  
Las olas cubren la ñaue,  
Que la quieren anegar.

Los discípulos con miedo  
Comentaron de llamar,  
Diziendo Señor, Señor,  
Quiéranos presto librar.  
Y despierto el buen Jesús  
Comentóles de hablar.

**Triste estaua el rey David**

Triste estaua el rey David  
 Triste y con gran pasión,  
 Quando le vinieron nueuas  
 De la muerte de Absalón.  
 Palabras tristes dezía  
 Salidas del corazón.

**Itene a l'ombra (Sannazaro)**

Itene a l'ombra de gli ameni Faggi  
 Pasciute Pecorella, ormai che'l sole  
 Su'l mezzo giorno (in)drizza i caldi raggi

*A la sombra de unas plácidas hayas tiene recogidas a sus ovejas después de pacer, mientras el sol de mediodía lanza sus cálidos rayos.*

**La vita fugge (Petrarca)**

La vita fugge, et non se arresta un hora;  
 Et la morte ven dietro a gran giornate  
 Et le cose presente et le passate  
 Mi danno guerra et le future anchora.  
 El rimembrar, et la aspetar m'acchora;  
 Hor quinci hor quindi si che'n ueritate,  
 Se non chi ho di me stesso pietate,  
 I sarei già di questi pensier fora.  
 Tornami auanti se alcun dolce mai  
 Hebbe'l cor tristo, et poi da l'altra parte  
 Veggio al mio mauigar turbati i venti  
 Veggio fortuna in porto et stancho homai  
 Il mio nocchier, e rotte arbore et sarte  
 E i lumi bei, che m(ir) al soglio, spenti.

*La vida huye sin detenerse un momento y la muerte viene segura a grandes pasos. Las cosas presentes, las pasadas y aun las futuras me asedian. En verdad que, por un lado u otro, si es que tengo piedad de mí mismo, he de escapar de estos pensamientos. Medito también si es que hay alguna dulzura que nunca deje en el corazón un poso de tristeza. Y por otra parte veo mi navegar en medio de vientos turbulentos, veo la Fortuna en el puerto y mi piloto ya cansado y rotos los mástiles y las cuerdas y apagadas las luces bellas que solía mirar.*

**O gelosia d'amanti** (Sannazaro)

O gelosia d'amanti horribil freno,  
 Che in un punto mi tiri et tien si forte;  
 O sorelia di le empia et cruda morte,  
 Che con tua vista turbi il ciel sereno;  
 O serpenti nascosto in dolce seno  
 Che con tue voglie mie eperanze (hai) morte;  
 Tra felice successi adversa sorte;  
 Tra soavi uiuande aspro beneno;  
 ¿Di qual boca infernal nel mondo uscisti,  
 O crudel mostro, O peste de (i) mortali,  
 Per far gli giorni miei si oscuri et tristi?  
 Tornati in giù, non aumentar miei mali;  
 Intelice paura ad quid venisti?  
 Hor non bastaba amor con li suoi strali?

*¡Oh, celos de los enamorados, freno horrible que me empuja y me retiene a un tiempo! ¡Oh, hermanos de la cruel e impía muerte, que con vuestra vista turbáis la serenidad del cielo! ¡Oh, serpientes nacidas en dulce seno, que con vuestros deseos habéis matado mis esperanzas! Entre momentos felices se esconde un destino adverso, entre manjares sabrosos, el cruel veneno. ¿De qué boca infernal salisteis al mundo ¡monstruo cruel, peste de los mortales! para hacer mis días tan oscuros y tristes? Volveos abajo, no aumentéis mis males. Miedo infeliz ¿a qué has venido? ¿No bastaba Amor con sus flechasi*

**Gentil cauallero**

Gentil cauallero  
 Dédasme a hora un beso  
 Siquiera por el daño  
 Que me aueys hecho,  
 Venía el cauallero  
 Venía de Seuilla  
 En huerta de monjas  
 Limones cogía,  
 Y la priorosa,  
 Prenda le pedía.

Si quiera por el daño  
 Que me aueys hecho.

**Si uiesse e me leuasse**

Si uiesse e me leuasse,  
 Por miña vida, que no gridasse;  
 Si uiesse o Domingo,  
 Meo amigo tan garrido.

Si uiesse o Domingo  
 Por miña vida, que no gridasse.

*Traducciones de  
 Juan José Rey Marcos*

•r

««i-

j»S



hV

k\*&gt;

hv

**i**

CVEalibirtupiedad  
 masalroquieninsunaic  
 lignifica majestad  
 yoellacoiformidad  
 eslamuficafuaue.

βierubclciitendimiento  
 [au alto en contemplación  
 queclopoieen vii momento  
 enelDiuinoapofento  
 pojqicallicOtiiprefeccion.

### La vihuela de mano

En la historia de la música existen, como en tantos otros temas, nombres cuyo valor denominativo es tan amplio, que casi puede decirse que carecen de significado específico. En particular la organografía anda continuamente enredada en estas cuestiones semánticas, algunas de ellas casi insolubles. *Vihuela*, en principio y en cualquier época, es simplemente un instrumento de cuerda con clavijero, mástil y caja de resonancia. Por eso ya el Arcipreste de Hita diferencia entre *vihuela de péñola* (es decir, tocada por una pluma o plectro) y *vihuela de arco* (o sea, tañida con un arco). Estos dos fueron durante los siglos XI-XV los únicos modos de tañer los instrumentos de cuerda. Ya poco después de 1400 empezamos a ver en cuadros y miniaturas músicos que tocan directamente con la mano, costumbre que se generalizaba hasta estar completamente estabilizada en el siglo XVI. Esta será sin duda la *vihuela de mano*. Sorprende, sin embargo, que los instrumentos tañidos con la mano respondan a dos tipos organológicos bastante distintos. Uno de ellos, el más abundante en la iconografía, tiene la característica panza del laúd. El otro, menos frecuente, la no menos característica forma de guitarra. En rigor, tan *vihuela de mano* es uno como otro y testimonios cualificados como los de Fray Juan Bermudo o Luis Venegas así nos lo confirman. Los grabados estampados en los libros de Milán, Bermudo, Narváez y otros dan preponderancia al tipo *vihuela-guitarra*, pero el tipo *vihuela-laúd* no puede descartarse en todo caso.

Al pasar la época del apogeo de la *vihuela de mano*, el nombre queda como flotando en el idioma, sin objeto concreto a que referirse. La *guitarra*, como un rico que intenta ganar nobleza, se lo apropia y así vemos como *vihuela* pasa a ser sinónimo culto, elegante, para denominar a la *guitarra* —nombre que siempre tendrá algo de vulgar— sobre todo en la lengua de los poetas, desde *Martín Fierro* hasta Valle Inclán, Alberti o incluso Muñoz Seca.

### Los vihuelistas

Las biografías de los compositores del Renacimiento español suelen ser bastante monótonas. Niños cantores de alguna catedral que con el tiempo pasan a organistas o maestros de capilla, comenzando un peregrinaje de iglesia en iglesia en persecución de puestos más ventajosos económicamente, sin más particular novelable que alguna trifulca con el Cabildo o un escándalo en la iglesia por motivos de escasa monta. Los

vihuelistas constituyen un caso especial (entre paréntesis se diría que los guitarristas conservan todavía secuelas de este carácter diferencial). Bien porque su instrumento no tenía cabida en los grandes centros de actividad musical que eran las *capillas* de las catedrales, o porque la escritura cifrada era un lenguaje que sólo los iniciados entendían y apreciaban, o porque la vihuela es instrumento ideal para la intimidad y lleno de problemas para conjuntarse con los demás, el hecho es que los pocos datos que sabemos de algunos vihuelistas esbozan vidas bastante distintas al caso general expuesto más arriba. Desde nobles caballeros como Don Luis Milán, gran amenizador con Don Juan Fernández de Heredia de las alegres fiestas de la corte del Duque de Calabria en Valencia, o Luis de Guzmán, que moriría en una batalla en Italia, como Garcilaso, o el oscense Andrés de Mendoza que se fue a las Américas en la expedición de Don Luis Ortiz de Zárate, hasta músicos de cámara cuyos *status* jamás serían más que el de criados, como López, músico del Duque de Arcos; Enríquez de Valderrábano, músico de Don Francisco de Zúñiga, o Diego Pisador, *criado y vasallo*, según se titula él mismo, de Felipe II, pasando por casos más particulares como Alonso Mudarra, que consiguió una canonjía en la catedral de Sevilla, lo que le libraría de tener que ganarse la vida con la vihuela; o Luis de Narváez que acompañó al príncipe Felipe en sus viajes por Europa como *maestro de los niños cantorricos*. En unos casos más y en otros menos, puede afirmarse que los compositores de música para vihuela mantienen menos dependencia de la Iglesia que el resto.

### Obras impresas y manuscritas

Imprimir un libro de música en la España del siglo XVI era algo verdaderamente difícil. Morales, Guerrero y Victoria, por citar sólo a los compositores más conocidos, imprimieron casi todas sus obras fuera de nuestro país. La escasez de imprentas, la carestía del papel, la tardanza en la composición, etc., son razones suficientes para explicar que muchas composiciones no traspasaran el estadio de manuscritas y se perdieran en las sucesivas calamidades públicas que registra nuestra historia. Por eso no es de extrañar que apenas conservemos fuentes manuscritas de música para vihuela, pero sorprende, y mucho, la cantidad relativamente grande de libros de vihuela que vieron la luz. Son los siguientes:

Luis Milán. *Libro de Música de vihuela de mano intitulado El Maestro* (Valencia, 1535).

Luis de Narváez. *Los seis libros del Delfín, de música de cifra para tañer vihuela* (Valladolid, 1538).

Alonso Mudarra. *Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, 1546).

Enríquez de Valderrábano. *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas* (Valladolid, 1547).

Diego Pisador. *Libro de música de vihuela* (Salamanca, 1552).

Miguel de Fuenllana. *Libro de música de vihuela intitulado Orfénica Lira* (Sevilla, 1554).

Esteban Daza. *Libro de música de cifras para vihuela intitulado El Parnaso* (Valladolid, 1576).

A esto hay que añadir un, hasta el momento, único manuscrito con obras de Narváez, Fabricio, Andrés de Mendoza y Francisco Paéz, además de algunas anónimas:

*Ramillite de Flores*. Colección inédita de piezas para vihuela (1593) conservada en la Biblioteca Nacional. Transposición y estudio de Juan José Rey (Madrid, 1975).

Otros tres libros nombran a la vihuela en el título, aunque por su contenido se comprueba que son más bien para instrumentos de tecla. Sin duda un inocente señuelo publicitario para aprovechar el auge de las ediciones vihuelísticas:

Luis Venegas de Henestrosa. *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela* (Alcalá de Henares, 1557).

Fray Tomás de Santa María. *Libro llamado Arte de tañer Fantasía, así para tecla como para vihuela, y todo instrumento en que se pudiere tañer a tres y a cuatro voces y a más* (Valladolid, 1565).

Antonio de Cabezón. *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (Madrid, 1578).

Finalmente un libro teórico que suministra interesantísimas noticias sobre el instrumento:

Fray Juan Bermudo. *Comienza el libro Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555).

Cada uno de estos libros constituye una prueba de tesón de sus autores y editores. Tal es el número de dificultades que había que afrontar en aquellos tiempos. Tomás Santa María afirma que gastó en la preparación dieciséis años «de los mejores de mi vida»; Valderrábano más de doce años; Pisador, más de quince. Este último pone el siguiente colofón: «*Fenesce el presente libro... Hecho por Diego Pisador, vecino de Salamanca y impreso en su casa*».

Con sólo reparar las fechas de edición se descubren varios hechos sorprendentes. En menos de veinte años (1535-1554) se publican seis volúmenes, cada uno de considerable valor. Después cesa la actividad editora casi por completo. No parece normal para aquella época un cambio en los comportamientos sociales tan marcado y rápido como el que parece darse aquí. ¿A qué se debe achacar? Sin querer dar por solventado el problema, sí creo conveniente señalar un detalle: el emperador Carlos V cede la corona a su hijo Felipe en 1556. ¿Tiene algo que ver el espíritu de la llamada *democracia frailuna* con el frenazo a la edición de unos libros de música más de esparcimiento que de devoción? ¿Se produce este frenazo

por empobrecimiento económico, por saturación del mercado, por un cese de la actividad compositiva o más bien por un cambio en la orientación de las actividades «prioritarias» del Estado?

Otro detalle llama nuestra atención. Cuando aparece *El Maestro* no se trata de una colección de obras expresadas en un lenguaje balbuciente, que sería lo normal en algo que empieza; se trata por el contrario de un libro en el que no se sabe qué admirar más, la perfección técnica que se supone en el instrumentista que tañía estas obras o la estabilidad y estilística que se percibe tanto en las Fantasías para vihuela sola como en las canciones acompañadas. Sin necesidad de análisis profundos se palpa un estilo instrumental sensiblemente desligado ya de la polifonía vocal y adaptado ajustadamente a las posibilidades de la vihuela. Lo esencial de este estilo es la *glosa*, ese algo tan difícil de definir, pero que está presente tanto en las Diferencias como en las Fantasías o las Canciones acompañadas. Y la *glosa en la vihuela es esencialmente, necesariamente distinta de la que se practica en la tecla o en la vihuela de arco. Y la cuestión es: ¿Inventó Don Luis Milán esta técnica vihuelística y este estilo peculiar? Evidentemente, no. Varios años antes de la publicación de El Maestro había muerto Luis de Guzmán (1528), que utilizaba una vihuela de siete órdenes con la que realizaba habilidades que sólo Fuenllana parece que igualó. Así lo cuenta Juan Bermudo:*

*La segunda manera de tañer destemplada la vihuela es destemplando la una cuerda de las dos que están juntas, quedándose la otra en el temple común. El que tañase por esta vihuela sería de gran habilidad. Dícenme que el estudioso músico Guzmán tenía esta habilidad. Templaba su vihuela en el temple común y luego abaxaba o subía una cuerda de las terceras o de las cuartas y así tañía. Esta habilidad se hace teniendo cuenta con la cuerda templada y algunas veces con ambas. Digo, que comúnmente, cuando habéis de herir este orden de cuerdas, no hallaréis ni heriréis la cuerda destemplada, sino la templada sola. Para hacer dicha habilidad es menester mucha destreza en las manos y grande ejercicio. Algunas veces se hieren ambas, hollando la cuerda destemplada en traste que haga consonancia con la templada en vacío o al contrario.*

Quizá nunca lleguemos a saber cómo fueron los primeros, y aún los segundos pasos de la música para vihuela, pero es claro que antes de los que conocemos hubo muchos que hicieron posible esta eclosión. Aunque esté manido ya, el mejor símil para hacerse un idea cabal de este fenómeno es el del iceberg, del que sólo vemos la parte culminante, pero sabemos todo lo que hay debajo.

## Música para vihuela sola

Las cuatro obras para vihuela sola que se incluyen en el presente programa son de algún modo representativas de los estilos de los cuatro autores a que pertenecen. La *Pavana muy llana para tañer* es de las obras más sencillas del repertorio vihuelístico y está colocada al principio del libro de Pisador destinada a los que empiezan a estudiar el instrumento. Está construida sobre un esquema armónico empleado por Valderrábano y Venegas para construir sobre él series de Diferencias, aunque en el presente caso puede decirse que Pisador nos da el esquema simple, levemente adornado en algún lenguaje. De ahí la denominación: *muy llana*, o sea, sin adornos, muy sencilla. Queda sin aclarar suficientemente todavía por qué la Pavana, que en Europa es una danza más bien lenta y de ritmo binario, aparece en España con ritmo ternario muy frecuentemente. En este caso vuelve a repetirse el fenómeno de un mismo nombre aplicado a cosas distintas. Algo parecido ocurre con los *Sonetos* de Valderrábano que no tienen nada que ver con los Sonetos cantados de Mudarra. En Valderrábano este término es un diminutivo de «son», o sea, equivale a «sonecillo», pieza breve y de forma variable. En realidad detrás del término agrupa Valderrábano algunas obr<sup>^</sup>s que a nuestros ojos pueden parecer plagio. Me refiero al hecho de que algunos *Sonetos* de Valderrábano no son sino trozos de Fantasías y Ricercari de Francesco Da Milano y, sospecho, de otros autores. En aquella época esto no resultaba raro y podríamos multiplicar los ejemplos. La voluntad de algunos autores, que en casos no son sino recopiladores, estaba más en suministrar al aficionado lo mejor que en demostrar una originalidad frente a otros compositores.

La *Canción del Emperador* de Luys de Narváez sí es una obra plenamente suya a pesar de no ser otra cosa que una *glosa* sobre la famosísima canción de Josquin des Prés *Mille regretz de vous abandonner*. Esta canción, una de las favoritas del Emperador junto con *L'bomme armé*, fue retomada por varios compositores para hacer misas, danzas, etc. La canción en su versión original es bellísima, pero en la instrumentalización de Narváez no sólo no desmerece, sino que gana aún más en carga poética. Una de la virtudes de Narváez debió ser precisamente la habilidad en tomar obras de otros y recrearlas en su instrumento. Cuenta Don Luis Zapata en su «Miscelánea» cómo Narváez improvisaba con la vihuela cuatro voces sobre una obra que ya tenía otras cuatro, *cosa a los que no entendían maravillosa y a los que entendían, maravillosísima*.

La *Fantasia que contrahace la harpa en la manera de Ludovico* es única entre las únicas. Parece ser que el tal Ludovico era un arpista de Fernando el Católico que desarrolló una técnica particular para dotar de sonidos cromáticos al arpa, que en aquellos tiempos no los tenía. El resultado debía ser

tan sorprendente como el de la obra que nos ocupa que, según Mudarra, es *difícil hasta ser entendida*. Una indicación no exenta de humor precede a los últimos compases de la Fantasía: *Desde aquí hasta el final hay algunas falsas* (disonancias), *tañéndose bien, no parecen mal*.

### **Música para dos vihuelas**

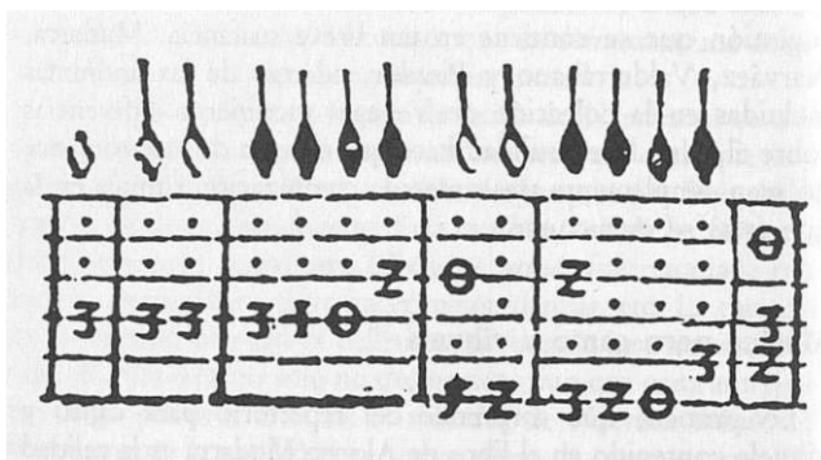
Fray Juan Bermudo dedica algún capítulo de su obra a explicar cómo se pueden combinar dos vihuelas para ensanchar el ámbito del instrumento hasta hacerle capaz de ejecutar obras que serían imposibles para un solo vihuelista. El primero y único conocido que puso en práctica este estilo fue Enríquez de Valderrábano, que ofrece en su libro catorce obras para dos vihuelas de varios tamaños. Desde luego siempre queda' la posibilidad de tomar obras de otras fuentes y adaptarlas al dúo de vihuelas, como se ha hecho en este caso. El mismo Valderrábano da una versión cantada de *Rugier cual siempre fui*, tema que utiliza Cabezón para construir una glosa. El *Rugier* o *Ruggero* es una canción danzada que todavía en el siglo XVII se seguía incluyendo en colecciones de música de danza. También Valderrábano escribe en su *Silva de Sirenas* unas Diferencias sobre *Conde Claros* para dos vihuelas, aunque las que aquí oiremos se encuentran en la colección de Venegas. *Conde Claros* es un romance del ciclo carolingio, con la música más simple que jamás se haya oído, sólo tres sonidos, pero que ha servido para escribir sobre su melodía más de un centenar de diferencias, tal es el poder de sugestión que se contiene en tan breve sustancia. Mudarra, Narváez, Valderrábano y Pisador, además de las anónimas incluidas en la colección de Venegas escribieron diferencias sobre él. Una leve sutilidad hace que el tema de este romance no sean simplemente tres notas: la combinación rítmica en la que éstas se estructuran.

### **Música para canto y vihuela**

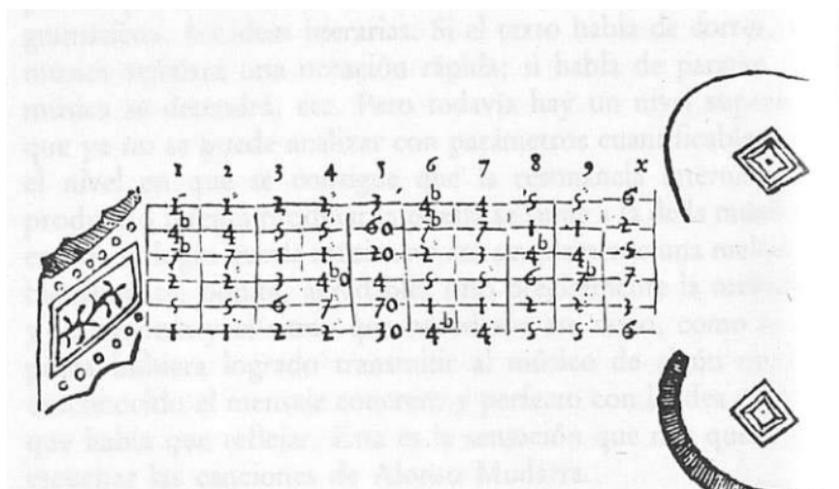
Lo primero que sorprende del repertorio para canto y vihuela contenido en el libro de Alonso Mudarra es la calidad de las firmas de los autores del texto: Horacio, Ovidio, Virgilio, Petrarca, Sannazaro, Jorge Manrique, Boscán y Garcilaso, toda una antología poética. Lo segundo que sorprende, más aún, es la perfección en el tratamiento musical, la perfecta simbiosis entre música y texto, lo que la música añade a la palabra sin quitar ni un ápice de su valor poético. Esta simbiosis se produce a tres niveles. Uno fonético y prosódico, muy importante, por el que se consigue que la acentuación y la métrica interna de ambos elementos discurra por caminos si-

milares. Otro, más elevado, estriba en ese juego madrigalesco por el que la música va reflejando de modo figurativo «programático», las ideas literarias. Si el texto habla de correr, la música señalará una notación rápida; si habla de pararse, la música se detendrá, etc. Pero todavía hay un nivel superior que ya no se puede analizar con parámetros cuantificables: es el nivel en que se consigue que la resonancia interna que produce o intenta producir la poesía se sume a la de la música; en que se logra que la música no sea simplemente una melodía biensonante, bonita, agradable, sino precisamente la melodía y la armonía y el ritmo que necesitaba ese texto, como si el poeta hubiera logrado transmitir al músico de algún modo desconocido el mensaje concreto y perfecto con la idea exacta que había que reflejar. Esta es la sensación que nos queda al escuchar las canciones de Alonso Mudarra.

**Juan José Rey Marcos**



## *Participantes*



## PRIMER CONCIERTO

### GRUPO DE MUSICA E INVESTIGACION ALFONSO X EL SABIO

El Grupo *ALFONSO X EL SABIO* se dedica a la investigación e interpretación de la Música Medieval, con una especial orientación al canto gregoriano.

Desde su fundación ha participado en las Semanas de Música Medieval de Estella y en las de Música Vocal de Ciudad Real y Huesca. Ha actuado en la Universidad de Navarra, Complutense de Madrid, Aula Juan de la Encina de la Universidad salmantina, Facultad de Geografía e Historia de L'Estudi General de Lleida, Ateneo de Madrid, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Casa de la Cultura de Toledo, Delegación de Cultura de la Embajada U.S.A., Instituto Francés de Madrid, Fundación Juan March —dentro del ciclo *Música medieval española*—, Museo Arqueológico Nacional, etc.

Tiene registrados varios discos de canto gregoriano y ha efectuado grabaciones para R.N.E. y T.V.E.

Sus últimas presentaciones en público se han basado en temas monográficos de investigación, con carácter de estrenos absolutos en España: *Las formas musicales en la Edad Media* (1978), *Canto Gregoriano para la Semana Santa* (1979), *Misa tropada para el día de Navidad* (1979), *La música litúrgica en Antonio Martín Coli*, dos programas (1980), *Messe solemnelle de François Couperin* (1980), *Misa de Santiago —Codex Calixtinus—* (1980).

Su último trabajo está dedicado al montaje de *Fiori musicali* de Girolamo Frescobaldi y el integral de la *Música Litúrgica de Antonio de Cabezón*.

## Grupo de música e investigación Alfonso X El Sabio

*Felipe López Pérez.*

*César Martínez Escudero.*

*Ramón de Marcos Sanz.*

*Luis Robledo Estaire.*

*Jesús Aladren González.*

*Jorge Fernández Guerra.*

*Alberto González Lapuente.*

*Fernando Palacios Jorge.*

*Juán Carlos Asensio Palacios.*

*José Luis López Ortega.*

*Miguel Angel Sanz Gallardo.*

*Carlos Soto Chavarría.*

*Daniel Pérez Bueno.*

*Luis Lozano Virumbrales.*

## JOSE RADA

Nace en Madrid, donde realiza estudios de piano, órgano y composición. En 1968 obtiene en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid el Premio de Honor Fin de Carrera en la especialidad de órgano. De 1971 a 1974 cursa estudios en Alemania, becado por la Fundación A. Humboldt. En 1974 obtiene el diploma en la especialidad de cémbalo en la Facultad de Música de Hamburgo. Sigue unos cursos de Música Antigua con Gustav Leonhard y Nicolaus Harnoncourt y realiza varias grabaciones para diversos radios de Alemania. Tras su correspondiente oposición es nombrado Organista-Cantor en la iglesia luterana de la ciudad de Reinbek (Hamburgo), donde reside en la actualidad.

En 1975 comienza su carrera concertística por toda Europa, particularmente por Alemania, Francia, Inglaterra y Países Bajos, no dejando pasar un solo año en el que no realice una gira por España.

Junto al Grupo Alfonso X el Sabio ha realizado los siguientes programas: *La Música Litúrgica en Antonio Martín Coli* "(dos conciertos), *La Messe solemnelle, de François Couperin*, y ha dictado un curso sobre la interpretación de la música de tecla de Antonio de Cabezón. En breve presentará, junto al mismo Grupo, el integral de *Fiori musicali, de Frescobaldi*, y a partir de éste concierto, en la Fundación Juan March, el integral de la *Música Litúrgica de Antonio de Cabezón*.

## SEGUNDO CONCIERTO

### **CUARTETO DE MADRIGALISTAS DE MADRID**

El *Cuarteto de Madrigalistas de Madrid* se formó en el año 1969, por iniciativa y bajo la dirección de Lola Rodríguez de Aragón, con la idea fundamental de interpretar y difundir el repertorio polifónico del Renacimiento Español.

Después de su presentación y de varias actuaciones posteriores en TVE, es requerido el Cuarteto de Madrigalistas para actuar en Festivales de España, Sociedades Filarmónicas, Decenas y Semanas de Música (Sevilla, Toledo, Zaragoza, Salamanca, Santiago, etc), de las que organizaba la Comisaría de la Música, Semana de Música Religiosa de Cuenca, Universidades españolas, etc., así como también en los Ciclos de Intérpretes españoles en España.

Patrocinado por el Ministerio de Asuntos Exteriores, actúa el Cuarteto de Madrigalistas en las celebraciones del Sesquicentenario de la Independencia de los países centroamericanos, en Nicaragua, El Salvador, Guatemala y Costa Rica.

Posteriormente, se presenta en el Festival Internacional de Belgrado y en los Festivales de Sombor y Maribor, también en Yugoslavia.

En el año 1972 y buena parte del 73, la Fundación Juan March patrocinó la presentación del Cuarteto de Madrigalistas en las principales capitales de Europa.

Ha actuado también el Cuarteto de Madrigalistas para diversas cadenas de Televisión y de Radio europeas y de América latina; RAI, Radiotelevisione della Svizzera Italiana, RIAS, Canal 8 de la Televisión Ecuatoriana, Canal 2 de la Televisión Mexicana, Televisión de Dinamarca, Polonia y la U.R.S.S., Radio France, etc.

Ha grabado con Hixpavox para la Colección de Música Antigua y con C.B.S.

### **Cuarteto de Madrigalistas de Madrid**

*Carmen Rodríguez*, soprano

*María Aragón*, mezzo-soprano

*Tomás Cabrera*, tenor

*Manuel Bermúdez*, barítono

*Dirección artística:* Lola Rodríguez de Aragón

## TERCER CONCIERTO

**GENOVEVA GÁLVEZ**

Natural de Orihuela, la clavicembalista Genoveva Gálvez estudió y se diplomó en piano —Primer Premio— en el Real Conservatorio de Madrid. Graduada después con brillante Diploma estatal, en clave, clavicordio e interpretación de la Música Barroca, en la «Musiklochschole», de Munich (Alemania), como discípula de la profesora Li Stadelmann, máxima figura del clave en aquel país. Posteriormente perfecciona su técnica con Rafael Puyana, heredero directo de la Escuela de Wanda Landowska. A las orientaciones del musicólogo Santiago Kastner debe su interés y estudio de la música ibérica del Renacimiento. Es también licenciada en Filología Románica por la Universidad de Madrid. Ha dado conciertos en todos los países europeos, Estados Unidos, Canadá y Norte de Africa, como solista y con distinguidos directores de orquesta. Sus grabaciones discográficas —11 hasta el presente— abarcan diferentes temas de la música ibérica, desde el siglo XVI hasta la actual, así como obras de J. S. Bach y de sus hijos. Dos de estas grabaciones obtuvieron el Primer Premio del Disco, en España, Francia y Argentina. Ha publicado y dado a conocer numerosas obras inéditas del acervo musical español. Entre sus publicaciones cabe citar las *Treinta Sonatas para clavicordio*, de Sebastián Albero y las *Diez Sonatas para dos violines y bajo*, de Francisco José de Castro, en las que ella misma ha realizado el bajo continuo. Desde 1966 enseña en el Curso Internacional de Verano de «Música en Composteia» y a partir de 1972 está también al frente de la cátedra del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

## CUARTO CONCIERTO

### **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. Wenzinger 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 Hespérion XX, especialmente dedicado al estudio e interpretación del repertorio hispánico.

### **Ton Kopman**

Nace en Zwolle (Holanda) en 1944. Estudió clavicémbalo con G. Leonhard (Prix d'Excellence), órgano con Simón 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 Hespérion XX.

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

### **Robert Clancy**

Nace en Sidney (Australia) en 1954. Empieza a estudiar guitarra a los siete y dieciséis años, después completa sus estudios de musicología y de interpretación en la Universidad de Sidney, especializándose en laúd.

En 1979 fue becado por el Gobierno suizo para continuar sus estudios de música antigua con H. Smith y E. Dombois en la Schola Cantorum Basiliensis.

En 1980 conoce a Jordi Savall y empieza a actuar en importantes conciertos y festivales en Europa, como miembro del grupo Hespérion XX, tocando el laúd, la teorba, la guitarra y la vihuela de mano.

Actualmente reside en París.

## QUINTO CONCIERTO

### **ROSMARIE MEISTER**

Nació en Thun (Suiza). Estudió canto y pianoforte en el Conservatorio de Biel, y en Berlín con el maestro Paul Lohmann. Termina sus estudios con Juliette Bise en el Conservatorio Superior de Música de Lausanne, obteniendo el primer premio de virtuosismo.

En los años 1979 y 1980 obtuvo el Primer Premio de interpretación, en el concurso de Ginebra. Como solista fue invitada al Festival delle Nazioni di Música da Camara Città di Castello y al Festival Internacional del Oratorio en Polonia. También fue invitada a participar en algunos de los festivales europeos: Festival Bach de Berlín, Estate Fiesolana de Florencia, Festival Internacional de Santander, Festival Internacional de Weilburger, etc.

Entre sus grabaciones se puede destacar la obra integral para canto y vihuela de Alonso Mudarra. Actualmente, y desde su fundación, es miembro del grupo de música barroca «Albicastro Ensemble Suisse». Además de enseñar en los cursos internacionales de música antigua de Daroca y Florencia, es profesora de canto e interpretación de la música antigua en los Conservatorios de Neuchâtel y Lausanne (Suiza).

### **JORGE FRESNO**

Perfeccionó sus estudios de técnica e interpretación sobre los instrumentos antiguos de los períodos musicales del Renacimiento y el Barroco con el profesor Hopkinson Smith en Basilea (Suiza).

Ha actuado en España y varios países europeos, Africa y América, siendo invitado a diversos festivales internacionales, tales como Estella, Amsterdam, Florencia, Siena, Berlín, Belgrado, Saintes, Santander, Burgos...

Ha grabado once LP. Desde el año 1978 es miembro del grupo barroco suizo «Albicastro Ensemble Suisse» como laudista, tiorbista, etc.

### **PAOLO PAOLINI,**

Nació en Firenze (Italia). Estudió en el Conservatorio de Música L. Cherubini, y Musicología en la Universidad de Firenze. Como concertista colabora con el grupo barroco «Albicastro Ensemble Suisse». Es profesor en su especialidad del Conservatorio Superior de Música de Verona (Italia).

## NOTAS AL PROGRAMA

### PRIMER CONCIERTO

#### **Luis Lozano Virumbrales**

Estudios de Piano, Organo y Musicología en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Premio de Honor Fin de Carrera, segundo de la promoción 1975, en la especialidad de Musicología.

Cursos especiales con Agustín González Acilu, José Luis Ochoa de Olza y Jacques Chailley. -i

En la actualidad es organista titular de la Basílica Pontificia de San Miguel de Madrid y director del Grupo de Música e Investigación «Alfonso X el Sabio», puesto que alterna con la dirección musical del «Aula de Música» del Estudi General de Lleida.

### SEGUNDO CONCIERTO

#### **Jacinto Torres**

Nació en 1950, en Madrid, ciudad donde durante doce años trabajó como empleado en una compañía de seguros, mientras simultaneaba estudios en la Universidad Complutense y en el Conservatorio de Música, licenciándose en Literatura Hispánica y obteniendo Premio de Honor en las ramas de Musicología e Historia de la Música.

Fue miembro del Seminario de Estudios de la Música Antigua, donde, además de desarrollar tareas de investigación, actuó como intérprete por toda la geografía nacional. Reelegido Secretario General de la Sociedad Española de Musicología, es también fundador y Presidente del Instituto de Bibliografía Musical.

Profesor durante varios años en la Universidad Autónoma, actualmente es Profesor Agregado del INB de Lengua y Literatura Españolas, así como Profesor de Historia y Estética de la Música en el Conservatorio de Madrid. A su trabajo en la docencia y en la investigación une su faceta de conferenciante y crítico, siendo también autor de diversas obras de carácter literario y musicológico.

## TERCER CONCIERTO

**Samuel Rubio**

Religioso agustino, es Maestro en Canto Gregoriano y Doctor en Musicología por el Instituto Pontificio de Música Sacra de Roma. Catedrático de Musicología en el Real Conservatorio de Madrid y Primer Presidente de la Sociedad Española de Musicología. En su inmensa bibliografía destacan: *La polifonía clásica*, Real Monasterio de El Escorial, 1956, dos ediciones, traducida al inglés; *Cristóbal de Morales*, estudio crítico de su polifonía, mismo editor, 1969; *Catálogo del Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Instituto de Música Religiosa de Cuenca, 1976; *Officium Haedomadae Sanctae de Tomás Luis de Victoria*, Estudio y edición crítica, mismo editor, 1977; *Antología polifónica sacra, autores españoles del siglo XVI*, dos tomos, Ed. Co-cuisa, Madrid, 1956; *Canciones espirituales polifónicas*, autores españoles de los siglos XV, XVI, XVII y XVIII, dos tomos. Unión Musical Española, Madrid 1956; *XXIX Cantica Sacra* en honor de San Agustín, Talleres Ordorica, Bilbao, 1954; *Sonatas para instrumentos de tecla del P. Antonio Soler*, 7 vols., Unión Musical Española, Madrid 1957-1972; *Seis conciertos para dos órganos*, del P. Antonio Soler, mismo editor, 1968; *Organistas de la Real Capilla*, siglo XVIII, mismo editor, 1973; *Agenda defunctorum*, de Juan Vázquez, Sevilla, 1556; mismo editor, 1975; *Tomás Luis de Victoria: Motetes*, edición crítica, 4 vols., mismo editor, 1964.

Estudio y edición crítica de *Psalmi, Hymni ac Magnificat de Juan Navarro*, Roma 1590.

## CUARTO CONCIERTO

### **Antonio Martín-Moreno**

Antonio Martín-Moreno nació en Granada en 1948. Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio de Córdoba, ampliándolos más tarde en el de Madrid. Simultáneamente realizó la licenciatura en Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid. En Barcelona desempeñó durante cinco años una Adjuntía de Historia en la Universidad Autónoma.

En 1975 se doctoró en Arte con una tesis sobre *Las ideas musicales del P. Feijoo y la polémica que suscitaron: orígenes e influencias*. Ese mismo año obtenía también el Primer Premio del Concurso Permanente de Composición e Investigación Musical del Ministerio de Educación y Ciencia en su primera edición. Becado por la Fundación Juan March, realizó un importante trabajo sobre la vida y obras del compositor Sebastián Durón, y la Sociedad Española de Musicología publicó también la zarzuela *Salir el amor del Mundo* del compositor citado.

Vocal de la Junta Directiva de la Sociedad Española de Musicología, es en la actualidad titular de la Cátedra de Estética e Historia de la Música del Conservatorio Superior de Málaga, Profesor Adjunto de Historia de la Música en la Facultad de Filosofía y Letras y fundador y Director del *Aula de Música Rafael Mitjanas* de la Universidad de Málaga.

## QUINTO CONCIERTO

### **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 *Ramilletes 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*.

VILLANCICOS  
De diuersos Autores, a dos,  
Y TRES, Y QUATRO,  
Y A CINCO BOZES,

AGORA NVEVAMENTE

CORREGIDOS. AY MAS

ocho tonos de Canto llano, y ocho tonos de

Canto de Organo para que puedan,

A prouechar los que, A cano

tar comencaren.



VENETIIS,  
Apud Hieronymum Scotum,

---

M D LVI.

LUIS BARAHONA DE SOTO

**A Gregorio Silvestre**

*Si la arpa, si el órgano sabroso,  
si el monacordio, si la dulce lira  
que en vuestras manos, gran Silvestre, admira  
y suspende el ingenio más furioso;*

*si el dulce verso fácil y gracioso,  
con que a los vientos refrenáis la ira,  
algún consuelo, aunque liviano, inspira  
a un seso apasionado y amoroso,*

*¡aquí, señor, que me ha rompido el pecho  
con punta de oro de acerado dardo  
la mano más gentil que el cielo ha hecho!*

*¡Aquí; que huyo el bien y el mal aguardo;  
espero el daño y temo mi provecho;  
he frió en brasas y entre hielos ardo!*

*Luis Barahona de Soto*







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