Fundación Juan March

CICLO

PALESTRINA Y SUS CONTEMPORÁNEOS

Febrero 1994

CICLO

PALESTRINA Y SUS CONTEMPORÁNEOS

Fundación Juan March

CICLO

PALESTRINA Y SUS CONTEMPORÁNEOS

Febrero 1994

ÍNDICE

	Pág.
Presentación	5
Programa general	7
Introducción general: por Juan José Rey	11
Notas al Programa:	
• Primer concierto	20
Texto de las obras cantadas	24
• Segundo concierto	28
Texto de las obras cantadas	33
• Tercer concierto	40
Texto de las obras cantadas	50
Participantes	55

Pocos compositores, en toda la historia de la música, tan prestigiosos como Palestrina, de quien este año conmemoramos el cuarto centenario de su muerte.

No podemos decir que pocos tan desconocidos en la práctica, pues el olvido en que su obra está sumida es similar al que sufren todos sus contemporáneos y la mayor parte de los que le antecedieron: Los creadores, en suma, del lenguaje polifónico que, junto a unos pocos principios teóricos heredados de la antigüedad, constituyen el pilar fundamental de la música europea; todos los que hicieron posible la que hoy conocemos como polifonía clásica", que es para muchos expertos la mejor música que se ha escrito a lo largo de la historia.

En la gestación de este lenguaje hay unos cuantos nombres señeros: Perotin, Machaut, Dufay, fosquin, Morales... Pero la perfección absoluta de Palestrina ha sido alabada sin desmayos a lo largo de más de cuatro siglos, y no hay razón alguna para que hoy variemos de opinión. Con Palestrina y algunos de sus contemporáneos, que también han sido acogidos en este ciclo para una mejor comprensión de su tiempo, la polifonía manejó todas las leyes de la música -laboriosamente ensayadas a lo largo de la Edad Media- con inigualable eficacia. Entre esos contemporáneos, que incluyen a tres de los mejores músicos españoles de todos los tiempos, hemos de resaltar la figura de Orlande de Lassus, de cuya muerte en Munich el 14 de julio de 1594 también conmemoramos el cuarto centenario.

Los compositores posteriores, ante tan rara perfección, hubieron de imaginar nuevas maneras, encontrar nuevos géneros y estilos. El problema se planteó cuando la iglesia católica, a cuyo servicio habían estado la mayor parte de los compositores, intentó a partir de Trento que el modelo palestriniano fuese para la música polifónica lo que el canto gregoriano había sido para la música monódica. Por los siglos de los siglos. Lo cual tuvo dos consecuencias inevitables: La música religiosa, que había sido el crisol donde se había forjado la música europea, dejó de ser el motor que la conducía y quedó poco a poco relegada frente a la música profana. Y el modelo palestriniano, profusamente imitado a lo largo de los tiempos, pero sin su genio y en otros contextos diferentes, adquirió un pátina anticuada que jamás tuvo el original.

Esperemos que estos conciertos, que incluyen algunas de sus obras más famosas, nos permitan recuperar imágenes sonoras tan egregias como olvidadas.

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)
Stabat Mater (doble coro a 8)
2 Motetes: Sicut Cervus (a 4)
Haec dies (a 4)

II

Peter Philips (d. 1628)
Surgens Jesus (a 5)

Jakobus Gallus (1550-1591)
Duo Seraphim (a 8)

William Byrd (1543-1623)
Ave Verum Corpus (a 4)
Exsurge, Domine (a 5)
Sing joyfully unto God (a 6)

Intérpretes: CAPILLA REAL DE MADRID
Director: Oscar Gershensohn

Miércoles, 9 de febrero de 1994. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)
«Cantica Canticorum»
Cantar de los Cantares: Seis Motetes (a 5)
Surge, amica mea
Duo ubera tua
Vox dilecti mei
Vulnerasti cor raeum
Tota pulchra es~
Adiuro vos

Andrea Gabrieli (1510-1586)
O Domine Jesu Christe (a 8)

Giovanni Gabrieli (1557-1612)
Hodie Christus natus est (a 8)

II

Orlando Di Lasso (1532-1594)
Prophetiae Sybillarum (ensayo cromàtico) (a 4):
Pròlogo: Carmina chromatico
Sibila Pèrsica
Sibila Dèlfica
Sibila Cumana
Sibila Frigia
Sibila Eritrea

Intérpretes: CAPILLA REAL DE MADRID
Organo: Miguel Angel Tallante
Viola da Gamba: Itziar Atutxa
Director: Oscar Gershensohn

Miércoles, 16 de febrero de 1994. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)
Missa «Papae Marcelli» (a 6)
Kyrie
Gloria
Credo
Sanctus-Benedictus
Agnus Dei

II

Cristóbal de Morales (1500-1553)
Magnificat Primi Toni (a 4)

Francisco Guerrero (1527-1599)
Trahe me post te, Virgo Maria (a 5)

Tomás L. de Victoria (1540?-1611)
Missa «O quam gloriosum est Regnum» (a 4)
Kyrie
Gloria

Intérpretes: CAPILLA REAL DE MADRID
Director: Oscar Gershensohn

Miércoles, 23 de febrero de 1994. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (1525-1594)

Si, como dicen, la Historia es maestra, en su clase de música cada alumno tiene un papel asignado, casi como en el cuento de Blancanieves: Beethoven es el gruñón (además de sordo), Victoria el místico, Bach el sabio, Gesualdo el asesino, Mozart el genio espontáneo, Banchieri y Chueca los chistosos... A Palestrina le corresponde el papel de niño perfecto, lo que en la jerga de mi época escolar se decía «el repelente». Con la vida de cualquiera de los otros se podría hacer un guión de cine o una novela y muchos ya han soportado la prueba. Con Palestrina sería difícil. Imagínese: un niño educado entre sonatas que, tras componer centenares de misas y motetes, sin moverse de Roma y siempre al servicio de la Iglesia, acaba sus días administrando negocios inmobiliarios y de peletería. Eso sí, cualquiera de esos centenares de misas o motetes es perfecto, merecedor de más que sobresaliente. La particularidad de este genio de la música -porque lo fuefrente a sus compañeros de clase estriba en que nunca innovó nada, nunca se opuso a nada de lo establecido. Discuten los psicólogos si la inteligencia humana consiste en la capacidad de transformar la realidad o, por el contrario, de asimilarla integrándose en ella y utilizando al máximo sus posibilidades. Casi todos los músicos interesantes practicaron la primera acepción. Casi solo Palestrina la segunda. Y, sin embargo, también consiguió vivir la segunda vida de la que habló Jorge Manrique, la de la fama, y qué fama. Demos un rápido repaso a cada una de sus dos vidas.

Vida y obra

Fue hijo de Santo Pierluigi; por tanto, éste era su verdadero apellido. La familia era oriunda de Palestrina, una antigua población de la Sabina romana, pero cada vez parece más probable que Giovanni naciera en Roma, donde residía su padre, a pesar de lo cual el

nombre de la ciudad familiar quedó asociado al músico para siempre. No se conoce con certeza la fecha de nacimiento, que se sitúa entre el 3 de febrero de 1525 y el 2 de febrero de 1526.

1537 Un documento de la basílica de Santa María la Mayor registra entre los infantes del coro a un «Giovanni da Palestrina». Por estos años hubo allí dos maestros de capilla franceses: Robin Mallapert y Firmin Lebel. Quizá éstos fueron sus maestros.

1544 Es contratado como organista en la catedral de San Agapito, de Palestrina. En 1547 se casa con Lucrezia Gori, con la que tendrá tres hijos: Rodolfo (1549), Angelo (1551) e Iginio (1558). Sólo éste último sobrevivirá al padre.

1551 Sucede a Robin Mallapert como maestro de la Capella Giulia. El papa Julio III, que lo llama a este puesto, había sido antes obispo de la ciudad de Palestrina. En 1554 publica su *Missarum líber ptimus,* dedicado al papa Julio. Es el primer libro enteramente de misas publicado en Roma por un músico italiano, tiene un notable éxito y alcanza numerosas reediciones.

1555 El 13 de enero es admitido en la Capella Sistina, por orden expresa del papa, *sin el examen preceptivo y sin el consentimiento de los cantores,* a pesar de ser hombre casado. En abril muere Julio III: Le sucede Marcelo II, que dura apenas tres semanas. El siguiente papa, Pablo IV, aplica estrictamente las normas vaticanas, por lo que Palestrina es despedido de la Capella Sistina en septiembre, aunque se le conserva una pensión vitalicia. En octubre es nombrado maestro de la capilla de San Juan de Letrán. Publica el *Primer libro de madrigales a 4 voces,* que conocerá ocho reimpresiones antes de 1600.

1560 En julio renuncia a su puesto de San Juan de Letrán por diferencias con el cabildo en cuanto al salario de los músicos y se lleva a su hijo Rodolfo, que era niño de coro.

1561 Vuelve a Santa María la Mayor. En el verano de 1564 el cardenal Hipólito II d'Este le encarga

programar la música de su fastuosa «villa» de Tivoli. En 1566 cambia Santa María la Mayor por el Seminario Romano y desde el año siguiente hasta 1571 compatibiliza este empleo con sus servicios al cardenal Hipólito. En 1568 el emperador Maximiliano II le ofrece el puesto de maestro de capilla en Viena, pero las exigencias salariales de Palestrina son consideradas demasiado elevadas por el embajador y, finalmente, es Philippe de Monte quien ocupa el cargo. Las publicaciones aumentan progresivamente: *Primer libro de motetes a 4 voces* (1562) -reimpreso doce veces, algunas en Venecia-, *Segundo libro de misas* (1567), *Primer libro de motetes a 5* (1569), *Tercer libro de misas* (1570), además de las misas y motetes que compone por encargo del duque Guillermo Gonzaga, para uso de su capilla ducal de Santa Bárbara, en Mantua.

1571 Retorna a su antiguo cargo de maestro de la Capella Giulia, en el que permanecerá veintitrés años, hasta su muerte. *Segundo libro de motetes a* 5(1573) y *Tercero* (1576).

1577 Gregorio XIII le encarga, junto a Aníbal Zoilo, el examen y la reforma del canto llano, despojándole de los defectos y barbarismos acumulados por culpa de «compositores, copistas e impresores». Tal reforma nunca llegó a efectuarse. Parece que fue decisiva la intervención de Felipe II a través de Fernando de las Infantas, músico español residente a la sazón en Roma.

1580 En el verano de 1580 muere Lucrezia, su mujer. Palestrina expresa su deseo de cambiar de vida y en diciembre recibe la tonsura de clérigo. Pero en febrero del año siguiente lo vemos ya casado de nuevo, con Virginia Dormoli, viuda de un rico comerciante romano. En adelante Palestrina compatibilizará la composición musical con la importación de pieles y con negocios inmobiliarios. Las ediciones y reediciones de sus obras se suceden hasta su muerte (2 de febrero de 1594) y muchos años después: *Cuarto Libro de Motetas* (1581), *Quinto: Canticum canticorum* (1584), *Cuario libro de misas* (1582), *Madrigales espirituales* (1586) y *profanos* (1586), *Lamentaciones* (1588), *Himnos (*1589), *Magníficat*

(1591), *Ofertorios* (1593) y *Letanías* (1593). Todavía en 1593 el viejo compositor se plantea seriamente volver a la catedral de Palestrina, como queriendo cerrar simétrica y regresivamente el arco de su vida, volviendo a sus orígenes.

El resumen de su obra en fríos números es: 104 misas, 375 motetes, 68 ofertorios, 65 himnos, 35 *Magníficat,* 5 colecciones de lamentaciones y 140 madrigales, profanos o espirituales. Sus dedicatorias se dirigen a papas, reyes -dos libros dedicó a Felipe II-, cardenales o nobles poderosos.

Fama

Si el Cid ganó después de muerto, Palestrina consiguió homenajes y reconocimientos generales en vida, que es más difícil. Ya en 1575 un embajador del Duque de Ferrara lo menciona en una carta como «considerado el primer músico del mundo». En 1592, dos años antes de su muerte, G. M. Asóla reúne una colección de salmos de vísperas dedicados a él por varios músicos: Baccusi, Croce, Gastoldi, Pietro Poncio y Costanzo Porta. Los tratadistas y teóricos musicales, ya desde las últimas décadas del 1500, citan sus obras como ejemplo a estudiar y seguir. Su papel en la pedagogía musical se mantiene durante todo el siglo XVII, a través de P. Cerone *(El Melopeo y maestro,* 1613) y Berardi *(Arcani musicali,* 1689) -que le llama «príncipe y padre de la música»— hasta el *Gradus ad Parnassum* (1725), de J. J. Fux, el tratado de contrapunto de uso más generalizado en la frontera entre el barroco tardío y el incipiente clasicismo. Su nombre llega así, sin haber caído nunca en el olvido, hasta los primeros historiadores de la música como el padre Martini, Hawkins o Burney.

El primer intento biográfico completo, aunque todavía muy teñido de leyenda y hagiografía, se debe al abate Giuseppe Baini (1828), que también comenzó la publicación de las obras completas sin suficiente preparación crítica. La primera edición completa a partir de fuentes originales la llevó a cabo Haberl entre 1862 y 1903- Una segunda preparó Casimiri desde 1938 pero, de cualquier modo, algunas obras han sido reeditadas tantas veces que puede afirmarse de ellas que llevan en el mercado cuatro siglos sin haber caído nunca en el olvido.

Toda la innegable perfección de la música de Palestrina no hubiera bastado para conseguir un reconocimiento tan unánime a través de los estilos y las modas, si no se hubiera añadido un factor legendario. Es fácilmente explicable que su música se haya mantenido entre las bóvedas y las pompas vaticanas, por las tendencias ultraconservadoras de la Iglesia Católica Romana. Tampoco es difícil de entender que el barroco haya adorado la maravillosa perfección combinatoria del contrapunto palestriniano (Bach recuperó y arregló para sus músicos una misa de Palestrina). Más raro se hace que el clasicismo simplificador y desdeñoso de toda maraña no haya proscrito el juego -fatuo a sus ojos- de la fuga continua. Pero lo más extraño es que el romanticismo haya podido encontrar algún interés en la figura de Palestrina, tan poco novelesca, y en su música, tan funcional, tan autorregulada, tan ausente de resonancias personales, tan poco desmelenada. El factor legendario que ha transformado por completo la imagen histórica del compositor y de su música es un episodio que no ha podido probarse documentalmente, pero tampoco negarse. Gira en torno a la «Misa del Papa Marcelo» y por eso lo contaré pormenorizadamente al comentar ésta, y porque, además, todo el mundo ha oído hablar de ello y quizá es lo único que cualquier persona medianamente culta cree saber acerca de Palestrina.

El primero en contar la leyenda fue Agostino Agazzari *(Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti.* Siena, 1607), que otorgó a Palestrina el título de «salvador de la música religiosa», y tras él la han repetido muchos, por no decir todos los que han tratado estos asuntos(1). A pesar de que las investigaciones llevadas a cabo el último siglo han puntualizado algunos extremos que hacen, como poco, menos determinante la actuación de Palestrina para la conservación de la polifonía en la iglesia, el mito se mantiene y en ello se demuestra su valor como mito. Igual que el *Adagio* de Albinoni -que es de Giazzotto-, el *Ave María* de Victoria -de bastante dudosa atribución-, el *Requiem* de Mozait —a medias con Süssmayer- o tantas obras que son lo menos representativo de sus autores, igual que tantas frases que nunca pronunciaron los hombres a los que se les atribuyen, igual que los grandes gestos y las

(1) Últimamente se ha llegado a deslizar la idea de que la Compañía de Jesús tuvo que ver con el origen y desarrollo de la leyenda, por las vinculaciones de Agazzari y otros propagadores iniciales de la leyenda.

grandes gestas que nunca hicieron los héroes, que lo son gracias, precisamente, a aquéllos y a éstas, Palestrina ha pasado a la historia por algo que quizá no hizo.

Víctor Hugo en un poema titulado *Que la musique date du XVIe. siècle,* llama a Palestrina «vieux maître, vieux génie, père de l'harmonie». Richard Wagner preparó una edición del *Stabat Mater,* que ya había sido reeditado varias veces en el siglo XIX. Verdi proponía estudiar a Palestrina «in primis et ante omnia». En 1868 Witt fundó en Ratisbona la primera «Asociación Santa Cecilia para el perfeccionamiento de la música eclesiástica», que tendría en Palestrina su principal modelo. La culminación de toda esta mitificadora marea no podía ser otra que una ópera. Y, en efecto, Hans Pfitzner -un ilustre profesor alemán (1869-1949), combatiente contra toda novedad, se llamase Schónberg o Mahler- escribió el libreto y la música de una ópera tiaüada *Palestrina* (1915), de escaso interés dramático y excesivos efluvios tardo-románticos. Palestrina se convertía, así, en bandera y símbolo de las tendencias más conservadoras de la música europea e incluso de la música eclesiástica. Por ello no es casual que un autor suizo publicase un estudio titulado *Palestrina o la poesía de la exactitud* (J. Samson. Ginebra, 1940). Tampoco lo es que una de las pocas voces que han disonado en este coro de imitaciones al unísono haya sido, precisamente, la de Arnold Schónberg, el restaurador y defensor del contrapunto en nuestro siglo: «Basar la enseñanza del contrapunto en Palestrina es tan necio como basar la enseñanza de la medicina en Esculapio. Nada podría estar más alejado de las ideas de hoy, desde el punto de vista estnictural e ideológico, que el estilo de este compositor. Aparte de que su técnica contrapuntística no es superior en nada a la de los compositores flamencos». Las razones de Schónberg manifiestan, sin embargo, un gran elogio: «Me parece que su perfección es una perfección ideal fruto de una concepción básica y no de la elaboración sucesiva; es sólo consecuencia natural de la profundidad de la idea, que no puede ser imitada y mucho menos enseñada». Es casi tanto como decir que la música de Palestrina tiene su fuente en la inspiración divina...

Desde principios de siglo se han levantado algunas otras voces críticas señalando, por ejemplo, el resentimiento de muchos compositores posteriores que se vieron obligados a escribir al modo palestriniano o el

menosprecio que Palestrina sintió hacia sus contemporáneos, hasta tachar poco menos que de aprendiz a todo un Luca Marenzio. Quizá todo ello no sea sino otro síntoma de su genialidad.

Estilo

Durante siglos el sustantivo «contrapunto» fue acompañado de un adjetivo: «palestriniano» («praenestinus», «antiquus» o «gravis»), pero no porque lo inventase él. Cuando Palestrina nació, Europa llevaba cinco siglos practicando conscientemente el arte polifónico y Josquin Desprez lo había elevado a la categoría de clásico. Gombert, Morales, Arcadelt, Lasso, de Monte... cualquiera de los polifonistas de aquel siglo sabía utilizarlo con maestría, pero Palestrina lo hizo perfecto. A partir de él, quien quisiera escribir música, o bien repetía la técnica de Palestrina o -como hizo Monteverdi- inventaba una «seconda prattica», un «stilo moderno», aunque para algunos menesteres el mismísimo don Claudio siguió utilizando la «prima prattica» y con él varias generaciones de músicos eclesiásticos.

Intentar describir el estilo de Palestrina en breves líneas es tanto como explicar su postura como compositor, el orden y la jerarquía de sus ideas en el acto de componer. Tarea imposible®, pero intentaré un resumen.

El compositor nunca se enfrenta a una página en blanco. Por lo menos tiene un texto al que poner música. El texto es a la vez un condicionante y un acicate. En una carta dirigida al duque de Mantua, escribe Palestrina que «la música debe dar un espíritu vivo a la letra». Todos los compositores contemporáneos habrían firmado la frase[3] y pocos años más tarde Monteverdi dirá todavía algo muy semejante. Sin embargo,

(2) El interesado puede encontrar una exposición resumida del estilo palestriniano en el *Atlas de Música I,* de U. Michels (Alianza, Madrid, 1982), algo más extendida en la *Historia de la Música, 4. Humanismo y Renacimiento,* de C. Gallico (Turner. Madrid, 1986) o todavía más pormenorizada en la clásica obra *La música en el Renacimiento,* de G. Reese (Madrid, Alianza, 1988). El estudio profundo y completo sigue siendo *El estilo de Palestrina y la disonancia,* tesis doctoral del danés Knud Jeppesen (1923), traducido a varios idiomas, pero no al castellano.

(3) En la citada *Historia* de C. Gallico se puede consultar una interesante colección de documentos de la época sobre la relación entre texto y música: Zarlino, Lasso, Galilei.

qué resultado tan diferente para uno y otro. Palestrina puso música más de cien veces a los textos de la misa. Quizá por eso al componer una misa necesitaba algo más que el texto. Sólo cinco misas de entre más de un centenar no están compuestas sobre temas gregorianos, canciones profanas o músicas anteriores, bien propias o bien de otros compositores, utilizando los procedimientos habituales del «cantus firmus», la parodia o la paráfrasis. Los elementos previos -texto y música- establecen lo que podríamos comparar con el marco, el lienzo y la paleta de colores: el carácter, la modalidad, la estructuración de las frases, la longitud del discurso, etc.

A partir de aquí el compositor diseña las líneas melódicas, siempre cantables, evitando intervalos de difícil entonación. Cada episodio o frase del texto debe llevar su expresión musical adecuada, expuesta, desarrollada y resuelta. Los que han estudiado estas cosas hablan de la «perfecta curvatura» de las melodías palestrinianas, que buscan una subida gradual hacia el punto de máximo interés equilibrada por un descenso hacia la resolución, pero la variedad de los procedimientos empleados es casi infinita.

Las líneas de cada voz tienen valor melódico en sí mismas: jamás puede hablarse de «rellenos». Sin embargo, se combinan entre sí a la perfección, entrando sucesivamente -nunca a distancias regulares- y compensando sus movimientos, de modo que la sensación que se produce en el oyente es la de un continuo fluir en el que, como en el río de Heráclito, jamás hay dos momentos iguales. Las entradas se calculan exquisitamente: es raro que la voz más aguda sea la última en entrar, para evitar así que se produzca un climax prematuro, salvo que el texto contenga un énfasis especial que lo justifique.

La escritura, preferida es de cinco a seis voces, con lo que se asegura en todo momento la sonoridad plena de los acordes de tres sonidos, aunque algunas voces estén calladas. La mono-tonía que podría derivarse de esta eufonía continua se evita con el uso de disonancias: notas de paso, notas de cambio, anticipaciones y, sobre todo, retardos. La disonancia es el motor, el elemento de tensión que empuja a la música hacia adelante, pero siempre tiene que estar preparada, atacada

y resuelta. En 1558 escribiá el teórico Zarlino: «Una disonancia ocasiona la consonancia que le sigue inmediatamente para parecer más agradable. El oído percibe ésta con mucho mayor placer, igual que después de la oscuridad la luz resulta más grata y después de lo amargo lo dulce parece más exquisito y apetitoso». Hasta el final no se produce la consonancia perfecta y, por tanto, la relajación y la detención del movimiento.

Así de sencillo y, sin embargo, inténtenlo. Por encima del oficio insuperable se coloca una continua inventiva para explotar todas las posibilidades combinatorias, una especial habilidad para ocultar los planteamientos racionales que estructuran el discurso, un innato sentido del buen gusto para evitar los desequilibrios y las tensiones mal resueltas y un halo poético que, como los monumentos bien construidos, no ha hecho sino ganar con el paso de los siglos. Un problema que los estudiosos no han podido resolver es si Palestrina dio forma completa a su estilo en edad muy temprana, porque del análisis de sus obras no puede deducirse una evolución desde principios balbucientes o arcaicos. Quizá tenía razón Schónberg y fue la inspiración divina.

El problema es que tanta perfección puede aburrir. Los grandes enemigos actuales de la música de Palestrina son: su clasicismo transformado en academicismo, su lengendaria mitificación como «salvador de la música» y su vinculación directa a lo eclesiástico. Justo los factores que le aseguraron el éxito en vida y durante siglos. Quizá el oyente actual se fija más en otros autores de aquella época, no sé si menos perfectos, pero sí capaces de pintar un ángel negro, como decía el bolero de Machín. Urge, por tanto, salvar a Palestrina de sí mismo o, al menos, de la imagen que la Historia ha colocado sobre su cara como una máscara. Los centenarios deben ser útiles para estos menesteres y, después de todo, la perfección no deja de ser un tipo extremo de anormalidad, una excepción, un desequilibrio.

Juan José Rey

PRIMER CONCIERTO

NOTAS AL PROGRAMA

El *Stabat Mater* a 8 voces es la obra más famosa de Palestrina después de la *Misa del Papa Marcelo.* Se ha seguido reeditando hasta nuestros días y, como quedó dicho antes, el mismísimo Ricardo Wagner preparó una edición añadiendo los matices de interpretación que él consideraba adecuados y que hoy resultan totalmente anacrónicos. A esta práctica decimonónica se llamó aquí «versión expresiva» y todavía Manuel de Falla trabajó varias obras de Victoria con sus reguladores y sus matices. Algunos (por ejemplo, G. Reese) consideran que la fama del *Stabat Mater* es excesiva según los méritos de la obra y que, de todos modos, no está escrita según el estilo más común del autor.

Parte de la fama que ha acompañado al *Stabat Mater* es debida a su permanencia en el repertorio de la Capilla Sixtina, que la ha cantado habitualmente durante el Ofertorio de la misa del domingo de Ramos. Si Palestrina la escribió especialmente para esta ocasión -tal como algunos piensan-, es extraño que utilizase la escritura para dos coros, puesto que la situación de los cantores en la tribuna del muro sur de la capilla no permite la separación y enfrentamiento de los dos grupos. La técnica policoral no es la habitual en Palestrina. Introducida en Italia por Adrián Willaert, fue practicada mayoritariamente en Venecia, aunque no con exclusividad. En Roma, Victoria la utilizó con anterioridad a Palestrina. La policoralidad no es en esta obra el único procedimiento extraño a lo habitual de nuestro autor, sino sobre todo la consideración vertical, homofónica, de la escritura. La música avanza no por la superposición sucesiva de las líneas de cada voz, sino por el encadenamiento de series de acordes que subrayan la prosodia de las palabras, procedimiento frecuente en Morales y más en Victoria, pero poco en Palestrina. Señalaré como curiosidad que el *Stabat Mater* comienza con tres acordes mayores por movimiento contrario entre el bajo y las otras voces, algo que Morales ya ha-

bía hecho en su motete *O bone Jesu* y que Victoria empleará con frecuencia. El resultado es una música con una fuerza expresiva mayor que en otras obras de Palestrina y ésta es, en definitiva, la razón última de su popularidad.

El motete *Sicut cervus* es calificado como «magistral» por G. Reese, que pone la frase del comienzo como ejemplo de la famosa curvatura de las melodías palestrinianas: ascenso gradual hasta el punto más elevado, compensado casi matemáticamente por un descenso progresivo. Con justicia este motete es presentado como modelo de escritura polifónica[M]: la acentuación de cada voz depende de la prosodia del texto, al que la melodía se pliega con justeza. De aquí se derivan dos consecuencias: el ritmo acentual no depende de un compás preestablecido, sino de la suma de los acentos de las diferentes voces; y, por otra parte, en cada momento polifónico coinciden notas con diversa intensidad acentual. El resultado es esa fluencia acuática que se sitúa en el polo opuesto de las estructuras fijas de la música de danza, no por la ausencia de pulso, sino por la convivencia de varios pulsos, la polirritmia.

El texto de *Sicut cervus* proviene del salmo 41 y ocupa un lugar en la liturgia de la bendición del agua bautismal durante la Vigilia Pascual. Pocas horas más tarde -al final de la hora tercia, inmediatamente antes de la misa del domingo de Pascua- se canta la antífona *Haec dies,* que se repetirá como Gradual de la misa de ese día.

PETER PHILIPS

Nació alrededor de 1560, probablemente en Londres, en cuya catedral de San Pablo se formó como niño de coro. En el «Fitzwilliam Virginal Book» figura una Pavana fechada en 1580 con el subtítulo *La primera que hizo Philips.* Integrado en círculos católicos, abandonó Inglaterra en 1582 y viajó a Roma, en cuyo Colegio inglés trabajó un tiempo. En 1585 entró al servicio de Lord Paget, al que acompañó en sus viajes por Es-

(4) V. el análisis de A. Milner en la *Pelican History of Music,* traducida al castellano como *Historia de la Música* (Itsmo. Madrid, 1972), Vol. II, p. 205 y ss.

paña, Francia y los Países Bajos. Desde 1590 residió en Amberes donde, tras una visita a Sweelinck en Amsterdam, fue encarcelado bajo la acusación de planear el asesinato de la Reina de Inglaterra. Desde 1597 residió en Bruselas al servicio del Archiduque Alberto hasta su muerte en 1628.

Philips fue un consumado intérprete de tecla y hasta ahora es su música para teclado su producción más conocida. El hecho de ser un emigrante no le ha favorecido en Iglaterra ni tampoco fuera. Sólo en la última década sus obras han comenzado a ser editadas e interpretadas. Sin embargo, en su época gozó de un merecido prestigio. Publicó tres libros de madrigales y otros siete de motetes y obras religiosas, los últimos de los cuales llevan ya una parte para el bajo continuo. En el cuadro titualdo *El sentido del oído,* de J. Brueghel (actualmente en el Museo del Prado), los atriles dispuestos alrededor de la mesa esperando a unos inexistentes cantores llevan las libretas de los *Madrigali a sel voci, de Pietro Philippi Inglese,* muestra clara de la fama de que gozó este autor en el norte de Europa.

JAKOB HANDL (o GALLUS)

Compositor esloveno nacido en Reifnitz, cerca de Ljubljana, en 1550. Trabajó en el monasterio de Melk, en la corte de Viena, al servicio del obispo de Olomouc y como organista de la iglesia de San Juan, de Praga, ciudad en la que moriría en 1591- Publicó once libros de música religiosa y una colección de madrigales en latín titulada *Moralia* (1590). Normalmente escribió en el estilo policoral veneciano, utilizando en ocasiones el cromatismo con audacia.

WILLIAM BYRD

Nació en Lincolnshire en 1543. Fue discípulo de Thomas Tallis en la Chapel Royal durante los años en los que la reina María Tudor restauró los ritos católicos. Desde 1572 compartió con Tallis el puesto de organista de la capilla. En 1575 la reina Isabel I concedió a ambos el monopolio de imprimir música y, como consecuencia, ese mismo año aparecieron sus *Cantiones Sacrae.* Entre 1577 y 1593 Byrd trasladó su residencia a

Harlington y más tarde a Stondon Massey, porque su condición de católico le impedía ocupar un puesto en la iglesia anglicana, aunque podía trabajar en la corte.

Sus *Gradualia* (1605) recogen gran parte del repertorio que Byrd escribió para las celebraciones católicas clandestinas de las comunidades con las que estaba en contacto. A esta colección pertenecen el himno *Ave vemm* y el motete *Exsurge, Domine.* El primero, una de las obras más interpretadas de su autor, debe su celebridad a una extrema simplicidad no exenta de intensidad emotiva. En el segundo no es difícil ver una velada protesta religiosa compartida con otras obras de la misma colección. Por el contrario, el motete o «anthem» *Sing joyfully unto God* está compuesto hacia 1580 como final del «Gran Servicio» anglicano. Destaca la vigorosa descripción del sonido de la trompeta en la frase «blow the trumpet».

Juan José Rey

PRIMER CONCIERTO

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

PALESTRINA

Stabat Mater dolorosa
iuxta crucem lacrimosa,
dum pendebat Filius.
Cuius animam gementem,
contristatam, et dolentem
pertransivit gladius.

La Madre, doliente, estaba
en pie llorosa junto a la cruz,
de la que pendía su Hijo.
Y una espada atravesó
su alma gimiente,
entristecida y doliente.

0 quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
Mater Unigeniti.
Quae maerebat et dolebat,
pia Mater, dum videbat
natipoenas inclyti.

¡Que triste y afligida
estaba aquella bendita
Madre del Unigénito!
¡Cómo lloraba y se lamentaba
la piadosa Madre mientras veía
los sufrimientos de su ínclito Hijo!

Quis est homo qui non fleret,
Matrem Christi si videret
in tanto supliccio?
Quis non possit contristati,
Christi Matrem contemplari
dolentem cum Filio?

¿Qué hombre hay, que no llorase
si viera a la Madre de Cristo
en tan gran tormento?
¿Quién no se entristecería
al contemplar a la Madre de Cristo
sufriendo con su Hijo?

Pro peccatis suae gentis
vidit Jesum in tormentis
et ßagellis subditum.
Vidit suum dulcem natum
moriendo desolatum,
dum emisit spiritum.

Ella ve a Jesús sometido
a torturas y latigazos
por los pecados de su pueblo.
Ve a su dulce hijo
morir abandonado
y exhalar el último aliento.

Eia Mater, Jons amoris,
me sentire inm doloris
fac ut tecum lugeam.
Fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum,
ut sibi complaceam.

Madre, fuente del amor,
haz que yo sienta la fuerza de tu [dolor,
para sufrir contigo.
Haz que mi corazón arda
en amor a Cristo,
para contentarle.

Sancta Mater, istudagas,
cruciflxiflge piagas
cordi meo valide.
Tui nati vulnerati,
tam dignatipro me pati,
poenas mecum divide.

Madre santa, haz esto:
graba profundamente en mi corazón
las llagas del Crucificado.
Comparte conmigo los sufrimientos
por las heridas de ai Hijo
que quiso sufrir por mí.

Fac me tecum pie fiere,
crucifixo condolere,
donec ego lÀxero.
Juxta crucem tecum stare,
et me tibi sodare
in pianeta desidero.

Haz que llore piadosamente contigo
y que me duela con el Crucificado
mientras viva.
Quiero estar contigo junto a la cruz
y compartir contigo
el llanto.

Virgo virginum praeclara,
mihijam non sis amara:
fac me tecum plangere.
Fac ut portem Christi mortem,
passionis fac consortem
et piagas recolere.

Virgen, la más insigne de las [vírgenes,
no estés enojada conmigo:
hazme sufrir junto a tí.
Concédeme llevar la muerte de [Cristo,
hazme partícipe de la pasión
y déjame recordar las llagas.

Fac me plagis vulnerari,
fac me cruce inebriali
et cruore Filii.
Flammis ne urar succensus,
per te, Virgo, sim defensus
in die judicii.

Haz que yo sea herido por las llagas,
y que me embriague con la cruz
y con la sangre de tu Hijo.
Virgen, defiéndeme
en el día del juicio
para que no arda en las llamas.

Christe, cum sit bine exire,
daperMatrem me venire
ad palmam victoriae.
Quando corpus morietur,
fac ut animae donetur,
paradisi gloria. Amen.

Cristo, cuando llegue la hora de mi [tránsito,
concédeme por ai Madre alcanzar
la palma de la victoria.
Cuando mi cuerpo muera,
haz que mi alma reciba la gloria
del paraíso. Amén.

Alleluia.

Aleluya.

Sicut cervus desiderai *ad [fontes aquarum,*
ita desiderai anima mea ad te, [Deus.

Igual que el ciervo suspira por [las fuentes,
mi alma suspira por tí, Dios.

Sitivit anima mea ad Deum [vivum:
quando veniam et apparebo [ante faciem Dei mei?

Mi alma tiene sed de tí, Dios [vivo:
¿cuándo llegaré a estar en [presencia de mi Dios?

Fuerunt laaimae meaepanes [die et nocte,
dum dicitur mihiper singulos [dies: Ubi est Deus tuus?

Las lágrimas han sido mi pan [día y noche,
mientras la gente me decía todos [los días: ¿Dónde está ai Dios?

Haec dies *quam fecit Dominus:*
exultemus et laetemur in ea.

Este es el día que hizo el Señor:
alegrémonos en él.

PETER PHILIPS

Surgeiis Jesus, *Dominus [noster, stans in medio discipulorum [suorum, dixit: Pax vobis. Alleluia, alleluia.*	Levantándose Jesús, nuestro Señor, y colocándose de pie en medio de [sus discípulos, dijo: Os deseo paz. Aleluya.
Gavisi sunt discipuli viso [Domino. Alleluia, alleluia.	Los discípulos quedaron llenos de [gozo cuando vieron al Señor. Aleluya.

JAKOBUS GALLUS

Duo Seraphini *clamabant alter ad alterum: Sanctus Dominus Deus Sabaoth.*

Piena est omnis terra gloria ejus.

Dos serafines gritaban el uno al otro: «Santo es el Señor Dios de los ejércitos.

La tierra toda está llena de su gloria».

WILLIAN BYRD

Ave, verum *corpus, natum de María Virgine,*	Salve, cuerpo auténtico que naciste de la Virgen María,
vere passum, inmolatum in cruce pro homine;	sufriste de verdad, y fuiste inmolado en la cruz por los hombres;
cuius latus perforatum unda fluxit sanguine.	de cuyo costado, perforado, salió agua y sangre.
Esto nobis pregustatum in mortis examine.	Sé nuestro alimento en el trance de la muerte.
0 dulcís, o pie, o Jesu, fili Mariae, miserere mei. Amen.	Oh, dulce y piadoso Jesús, hijo de María, compadécete de mí. Amén.

Exsurge, Domine.
Exsurge, quare obdormis, Domine?
Exsurge et ne repellas me in finem.
Quare faciem tuam avertis?
Obliviscéris inopiae nostrae et tribulationis nostrae?
Exsurge, Domine.

Despierta, Señor,
¿por qué sigues dormido?
Despierta y no me rechaces para siempre.
¿Por qué miras a otra parte?
¿Te has olvidado de nuestras miserias y tribulaciones?
Despierta, Señor.

Sing joyfully unto God, *our strength.*
Sing loud unto the God of Jacob.
Take the song and bring forth the timbrel,
the pleasant haip and the viol.
Blow the trumpet in the new moon,
even in the time appointed and at our feast day.
For this is a statue for Israel,
and a law of God of Jacob.

Cantad alegremente a Dios, nuestra fuerza.
Cantad a plena voz al Dios de Jacob.
Comenzad a cantar y tocad el tamboril,
la delicada arpa y la viola.
Soplad la trompeta en la luna nueva,
en el momento preciso y en nuestro día de fiesta,
porque Israel ya tiene un código,
la ley del Dios de Jacob.

SEGUNDO CONCIERTO

NOTAS AL PROGRAMA

EL CANTAR DE LOS CANTARES

Comparada con la producción religiosa, la obra profana de Palestrina es muy reducida y de menor interés. Algunos de sus madrigales llegaron a ser muy populares, pero pertenecen a la corriente más conservadora del género. Luca Marenzio era el músico que renovaba el madrigal de su tiempo utilizando con gran libertad todos los recursos para «dar un espíritu vivo a la letra», que es, según expresión del propio Palestrina, un cometido importante de la música. Sin embargo, en una carta de nuestro autor al duque de Mantua (1583) se permite menospreciar a Marenzio diciendo que «no es más grande que Soriano (un discípulo de Palestrina) ni en conocimientos ni en la dirección de músicos». Es comprensible que los temperamentos musicales de ambos compositores chocasen y que Palestrina, el más conservador, fuera también el menos generoso en la confrontación.

En 1584 publica Palestrina el *Cuarto Libro de Motetes a cinco.* Comprende 29 piezas sobre textos tomados del bíblico *Cantar de los cantares* y es una expresión más de la tendencia palestriniana a componer ciclos completos, como los madrigales sobre las «Vergine» de Petrarca o los ofertorios para todo el año. En este caso, además, se explicita una planificación tonal que estructura la obra como un todo, aunque, como no la oiremos al completo en esta oportunidad, no hay por qué insistir en este aspecto. La publicación va dedicada al papa Gregorio XIII, a quien el compositor confiesa en la dedicatoria su vergüenza por haber compuesto madrigales sobre textos profanos en épocas anteriores. A. Einstein *(The Italian Madrigal.* Princeton, 1949, pág. 312) opina que se trata de «pura hipocresía». La expresión puede parecer excesiva pero, en todo caso, no son tampoco la espontaneidad ni la sinceridad los adjetivos adecuados.

El hecho es que cualquiera que se acerque a esta obra percibirá un tufillo especial, inhabitual en el resto de la producción palestriniana, incluidos los madrigales juveniles que tanta vergüenza causaban a su autor: es el empleo insólito de recursos madrigalísticos. Las tres piezas que comienzan con la palabra «surgere» dibujan un ascenso de quinta por salto o por grado. Las palabras «saliens in montibus» del motete «Vox dilecti mei» se subrayan con saltos hasta de octava y con notas agudas en la última palabra. Los ejemplos podrían multiplicarse pero, en definitiva el hecho es éste: Palestrina parece transgredir sus propias normas al enfrentarse a los apasionados versos del *Cantar de los cantares.* No es sólo el empleo de madrigalismos, sino sobre todo la ambientación de una atmósfera mórbida y sensual, fácilmente perceptible por el oyente, aunque de más difícil cuantificación para el analista. No se puede hablar, de todos modos, de excesos descriptivos al estilo de la «pintura en música». C. Gallico sitúa las cosas en su punto: «Palestrina no suele transmitir mensajes directos de sugestiones líricas o de inflexiones psicológicas o de estados de ánimo; disuelve el material descriptivo, la exaltación sentimental en el comportamiento general en la composición, en la estructura arquitectónica del argumento musical, intercalando en los contenidos filtros cristianos de gran estilo».

Las opiniones sobre lo que en el fondo y en realidad mueve a Palestrina al componer estos madrigalísticos motetes se dividen. Para Ambros y Della Corte: «Hay en ellos un matiz de misticismo, difundido como un vapor penetrante, y es el misticismo del Eros celeste, que hace sentir su batir de alas, respiro de un ardor nostálgico, deleite de la melancolía». Pero el misticismo -evidente en Victoria— parece una cualidad extraña a la personalidad de Palestrina o, al menos, no se manifiesta en el resto de su obra. El fino olfato de un estudioso e intérprete tan experimentado como Bruno Turner intuye algo más: «No se puede dudar que en "Quae est ista" Palestrina pensaba en la visión católica de la Virgen en su triunfal ascensión, con el pie sobre el cuerno de la luna, aplastando a la serpiente del Mal. Y, sin embargo, en "Dúo ubera" parece que ha sucedido algo extraño y misterioso. ¿Acaso ha perdido por una vez su reserva el noble Palestrina? ¿Habrá alguna alusión escondida ,a algún asunto íntimo para que Palestrina cante tan apasionadamente? Quizá sea una idea extravagante, pero cuanto más se profundiza en la música de Palestrina, más parece estar llena de maravillas».

El *Cantar de los cantares* se reimprimió varias veces hasta diez años depués de la muerte del compositor. Lo que los compradores buscaban no era misticismo, sino erotismo, aunque estuviera en latín. La prueba es que L. Zacconi en su *Prattica di Música* formula una severa reprobación hacia cuantos, en la praxis más común, cantaban estos motetes con «tali lascivi affeti» que parecían amantes carentes de pudor. Y añade que, si hubiese podido hacerlo, habría aconsejado a Palestrina que no pusiese en música tales textos. El consejo llegó un poco tarde, de modo que actualmente son el intérprete y el oyente quienes tienen que decidir el ángulo desde el que interpretan o escuchan estas obras.

ANDREA Y GIOVANNI GABRIELI

Venecia es, frente o junto a Roma, el otro gran centro italiano de actividad musical en las últimas décadas del siglo XVI. De forma resumida y simplificadora se puede hablar de dos características de la escuela veneciana que la distinguen de la romana: la escritura policoral y la utilización cada vez mayor de instmmentos. No es que en Roma se desconociera ninguna de las dos técnicas -y últimamente se discute que la interpretación «a capella», con solas las voces, sea la más adecuada para gran parte del repertorio palestriniano-, sino que en Venecia y, más concretamente, en San Marcos se jugaba con estos elementos buscando su explotación al máximo. El resultado fue uno de los estilos musicales de mayor plenitud sonora que han existido. Ambos elementos, policoralidad e instrumentos, caminaban en la dirección del barroco, porque favorecían los contrastes, el estilo concertado, etc. No es casual que Monteverdi desarrollase su trabajo de madurez como maestro de capilla de San Marcos.

Andrea y Giovanni Gabrieli, tío y sobrino, ocuparon puestos de organista, no de maestro de capilla, en San Marcos y fueron, a pesar de ello, quienes definieron el estilo veneciano y lo difundieron por toda Europa a través de discípulos tan señalados como Hans Leo Hassler o Heinrich Schütz. De las *Cantiones Sacrae* (1578) de Andrea proviene el motete de Pasión «O Domine Jesu Christe» y de las *Sacrae Simphoniae* (1597) de Giovanni el motete navideño «Hodie Christus natus est».

ORLANDO DI LASSO

Nace en Mons en 1532. Tras unos primeros años en discutido paradero, sabemos que pasó la juventud en Italia: Mantua, Milán, Nápoles y Palermo. A los veintiún años es maestro de capilla de San Juan de Letrán, en Roma, donde casi con seguridad conoció a Palestrina. En 1556 conoce al duque Alberto V de Baviera, que lo tendrá a su servicio en la corte de Munich hasta su muerte en 1594. La fecundidad de Lasso, con más de dos mil obras, es comparable o superior a la de Palestrina pero, desde luego, le supera en la variedad de géneros.

Las *Prophetiae Sybillarum... Chromatico more* son su obra más enigmática. Fueron publicadas por sus hijos Rodolfo y Fernando en 1600, pero según algunos críticos se trata de ensayos o experimentos juveniles que permanecieron manuscritos precisamente por su carácter de ensayos. Parece ser que, en efecto, la idea y el comienzo de la composición tuvieron lugar en Italia y, concretamente, en Nápoles, ciudad cercana a la gruta de Cumas, una de las residencias sibilinas, pero el hecho de no haber sido publicadas en vida sólo se debe a que Lasso dedicó el manuscrito al duque y desde ese momento la obra pasó a formar parte del repertorio secreto

de la cámara del mismo. Sólo una vez, en 1574, autorizó el duque su interpretación ante el rey Carlos IX de Francia, con entusiástica acogida por parte de éste. Otras sugerencias pudieron llegarle a Lasso a su paso por Roma: las cuatro sibilas de Rafael, las cinco de Miguel Angel o, más probablemente, las doce de Pinturicchio en el palacio de los Borgia. De los catorce libros de oráculos sibilinos dos faltan en Lasso y en Pinturicchio: la Sibila caldea y la Sibila egipcia.

No conocemos el nombre del poeta que preparó los textos, pero supo reducir a hexámetros latinos el oscuro y enmarañado estilo sibilino: exclamaciones, elipsis, pronombres indefinidos, dobles sentidos, hipérbaton forzado. La música para semejante texto no podía ser como la de un motete, un madrigal o una villanella. El estilo del que se sirvió Lasso para la ocasión tiene tres propiedades destacables: escritura vertical, cromatismo sin límites y plasticidad de la música en apoyo de las imágenes del texto.

El «Prólogo» contiene algunas sugerencias que no deben pasarse por alto. Parece como si Lasso le diera un valor programático, anunciado «ore intrépido» la llegada de un nuevo orden musical. El cromatismo no es, como en Cipriano de Rore o Nicola Vicentino, un experimento para producir resultados sorprendentes y modernos ni, como en Gesualdo da Venosa, la expresión de una tensión anímica que no encuentra cauce de otro modo, sino un nuevo lenguaje que sustituye al diatonismo anterior.

No es probable que Palestrina conociera esta obra de Lasso, pero pocas músicas hubo en su época que estuvieran tan distantes de su modo de pensar y de obrar. Si llegó a hacer patente su escasa valoración de Luca Marenzio, ¿qué no hubiera criticado en las *Profecías de las Sibilas* de Lasso?

SEGUNDO CONCIERTO

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

PALESTRINA

Cantica canticorum
El mejor de los Cantares[1]

(II, 13-14. Sponsus):
Surge, amica mea, *speciosa mea, et veni.*
Columba mea in foraminibus petrae, in caverna maceriae,
ostende mihifaciem tuam,
sonet vox tua in auribus meis;
vox enim tua dulcís et facies tua decora.

EL
Levántate, amiga mía, hermosa mía, y ven.
Paloma mía que anidas en los huecos de la peña
[y en las grietas del barranco,
muéstrame tu rostro,
suena tu voz en mis oídos,
porque ai voz es dulce y tu cara preciosa.

(VII, 3-5. Chorus):
Dúo ubera tua *sicut dúo hinnuli gemelli capreae.*
Collum tuum sicut turris ebúrnea.
Oculi tui sicutpiscinae in Hesebon,
quae sunt in porta filiae midtitudinis.
Nasus tuus sicut turris Libani,
quae respicit contra Damascum.
Caput tuum ut Carmelus
et comaes capitis tui sicut purpura regis
viñeta canalibus.

Coro:
Tus dos pechos son como crías gemelas de gacela.
Tu cuello es como una torre de marfil.
Tus ojos, como las dos albercas de Jesbón
que están en la puerta de la hija de la multitud.
Tu nariz, como la torre del Líbano
que mira a Damasco.
Tu cabeza se yergue como el monte Carmelo
y las trenzas de ai cabello son como la púrpura real.

(1) Para la traducción de estos versículos he seguido la difícilmente mejorable de L. Alonso Schokel y J. Luz Ojeda, con la colaboración de J. Mendoza de la Mora,' y revisión de J. M.ª Valverde (Ediciones Cristiandad. Madrid, 1969). Sin embaído, el hecho de que este equipo haya trabajado directamente sobre el original hebreo, mientras Palestrina utiliza el latín de la Vulgata, me ha obligado a algunos cambios. Quizá la traducción de Fray Luis de León, casi coetánea a la composición de Palestrina, hubiera sido la más adecuada.

(II, 8-10. Sponsa):
Vox dilecti mei: *ecce iste venit,*
saliens in montibus, trasiliens colles.
Similis est dilectus meus capreae,
hinnuloque cervorum.
En ipse stat post parietem nostrum,
respiciens per fenestras,
prospiciens per cancellos.
En dilectus meus loquitur mihi.

Ella:
La voz de mi amado: oíd que llega
saltando sobre los montes, brincando por los collados.
Mi amado es como un gamo
y un cervatillo.
Escuchad: se ha parado detrás de la tapia,
atisba por las ventanas,
mira por las celosías.
Atención, que mi amado me va a hablar.

(IV, 9-10. Sponsus):
Vulnerasti cor meum, *soror mea, sponsa.*
Vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum
et in uno crine colli tui.
Quam pulcharae sunt mammae tuae, soror mea, sponsa.
Pulchriora sunt ubera tua vino
et odor unguentorum tuorum super omnia aromata.

ÉL
Me has atravesado el corazón, hermana y novia mia.
Me has atravesado el corazón con una sola de
[tus miradas
y una crin de tu collar.
Qué hermosos son ais pechos, hermana y novia mía.
Tus pechos son mejores que el vino
y el olor de tus perfumes es superior a todos
[los aromas.

(IV, 7-8. Sponsus):
Tota pulchra es, *amica mea,*
et macula non est in te.
Veni de Libano, sponsa mea,
veni de Libano, coronaberis;
de capite Amana, de vertice Sanir et Hermon,
de cubilibus leonum, de montibuspardorum.

Eli
Eres totalmente hermosa, amiga mia
y en tí no hay defecto.
Ven desde el Líbano, novia mía,
y serás coronada.
Desciende del Amaná, de las cumbres del Sanir y
[del Hermón,
de las cuevas de los leones, de los montes de las
[panteras.

(VI, 8-10. Sponsa):
Adiuro vos, *filiae Jerusalem,*
si inveneritis dilectum meum,
ut nuntietis ei quia amore langueo.
(Chorus):
Qualis est dilectus tuus ex dilecto, o pulcherrima mulierum?
Qualis est dilectus tuus ex dilecto, quia sic adirasti nos?
(Sponsa):
Dilectus meus ***Candidus*** *et rubicundus:*
electus ex milibus.

Ella:
Muchachas de Jerusalén, os conjuro
a que, si econtráis a mi amado,
le digáis que estoy enferma de amor.
Coro:
Oh, la más bella de las mujeres, ¿en qué se
[distingue tu amado de los demás?
¿En qué se distingue, para que así nos conjures?
Ella:
Mi amado es blanco y sonrosado;
único entre mil.

ANDREA GABRIELI

O Domine Jesti Christe,
adoro te in cruce vulneratimi,
felle at aceto potatum.
Deprecor te ut tua vulnera
animae meae sint remedium. Amen.

Señor Jesucristo,
te adoro herido en la cruz,
tras beber hiél y vinagre.
Te pido que tus heridas
sirvan de remedio a mi alma. Amén.

GIOVANNI GABRIELI

Hodie Cbristus natus est.
Hodie Salvator apparuit.
Hodie in terra canunt angeli,
laetentur arcbangeli.
Hodie exultant justi dicentes:
Gloria in excelsis Deo.
Alleluia, alleluia.

Hoy ha nacido Cristo.
Hoy ha aparecido el Salvador.
Hoy los ángeles cantan en la tierra
y se alegran los arcángeles.
Hoy los justos dicen exultantes:
»Gloria a Dios en las alturas».
Aleluya.

ORLANDO DI LASSO

Prophetiae Sybillarum
Profecías de las Sibilas[2)]

Prólogo

Carmina chromatico quae audis, modulata tenore,
haec sunt illa quibus nostrae olim arcana salutis
bis senae intrepido cecinerunt ore sibylle.

Estas canciones que oyes, compuestas sobre un
[tenor cromático,
son aquéllas en las que nuestras doce sibilas
[cantaron sin que temblase su voz
hace mucho tiempo los misterios de nuestra
[salvación.

Sibila Pèrsica

Virgine matre satus pando residebit asello;
jacundus princeps unus qui ferre salutem
rite queat lapsis tarnen Ulis forte diebus.
Multi multa ferent inmensifata laboris,
solo sed satis est oracula prodere verbo:
Ille Deus casta nascetur virgine magnus.

Concebido de una madre virgen, se sentará a
[lomos de un encorvado asno;
príncipe dichoso, será el único que, sin embargo,
quizá pueda traer la salvación
cuando pasen aquellos días según el oráculo.
Muchos dirán muchas profecías sobre su inmensa
[obra,
pero basta con una frase para expresar el oráculo:
El Dios, nacerá grandioso de una virgen casta.

(2) Conste mi agradecimiento a la ayuda prestada por don Virgilio Rodríguez, Doctor en Lenguas Clásicas, para la correcta escritura de los hexámetros y el entendimiento de los difíciles textos sibilinos.

Sibila Dèlfica

Non tarde veniet, tacita sed mente.
Tenendum hoc opus hoc memori semper,
qui corde reponet: huiuspertendant
corgaudia magna prophetae, eximia
qui virginea conceptus ab alvo prodibit
sine contactu maris. Omnia vincit
hoc naturae opera, at fecit qui cuncta gobernat.

No llegará tarde, sino en secreto.
Quien guarde esto en su corazón y lo recuerde
[siempre,
deberá considerar este oráculo: henchirán su corazón
los grandes gozos del profeta que nacerá
concebido por un ilustre vientre virginal
sin contacto de varón. Esto contraría todas
las leyes de la naturaleza, pero es que lo hace
[quien gobierna el universo.

Sibila Cumana

Jam mea certa manent et vera novissima verba.
Ultima venturi quod erant oracula regis,
qui toit veniens mundo cum pace placebit,
ut voluit nostra vestitus carne decenter,
in cunctis humilis. Castam pro matrepuellam
deliget. Haec alias forma praecesserit omnes.

Mis últimas palabras quedarán como seguras y
[verdaderas.
Las últimas, porque eran oráculos sobre la venida
[del rey
que, en llegando, complacerá a todos con la paz
pues, humilde en todo, quiso graciosamente vestirse
con nuestra carne. Escogerá por madre a una joven
[casta,
que superará en belleza a todas las otras.

Sibila Frigia

Ipsa Deum vidi summum punire volentem
mundi homines stupidos etpectora caeca rebellis
et quia sic nostra complerent crimina pellem.
Virginis in corpus voluit demitere coelo
ipse Deus prolem quam nuntiat angelus almae
matri, quo miseros contracto sorte lavaret.

Yo misma con mis ojos he visto al sumo Dios que
[quiere castigar
a los hombres del mundo, estúpidos y rebeldes en
[sus ciegos corazones,
porque nuestros crímenes llenan nuestra piel.
Dios mismo ha querido que su hijo bajara del cielo
al cuerpo de una virgen. Un ángel traerá el anuncio
[de la concepción
a su madre. Ocurrido esto, lavará de culpa a los
[desdichados, según el oráculo.

Sibila Eritrea

Cerno Dei natum, qui se dimisit ab alto,
ultima felices ***referent*** *cum* ***tempora*** *soles.*
Hebraea ***quem*** *virgo feret de* ***stiìpe*** *decora,*
in tenis ***multum teneris*** *passurus ab annis.*
Magnus erit tamen hic divino ***Carmine*** *vates,*
Virgine ***matre*** *satus,* ***prudenti pectore*** *verax.*

Veo al hijo de Dios que se arroja desde las alturas
cuando los últimos tiempos traen consigo días felices.
Lo traerá una virgen de linaje hebreo ilustre
y sufrirá mucho en la tierra desde su tierna edad.
Sin embargo, será un gran profeta de palabras divinas,
nacido de una virgen madre, de corazón veraz y
[prudente.

TERCER CONCIERTO

NOTAS AL PROGRAMA

LA MISA DEL PAPA MARCELO

El 12 de abril de 1555, viernes santo, -según anotación del secretario papal- Marcelo II, a la salida de los oficios expresó su preocupación por que «la pasión y muerte del Salvador se cantasen con voces correctamente moduladas, de modo que todo se pudiese escuchar y entender con claridad». Ésta fue la única intervención conocida del papa Marcelo en materia musical durante su breve reinado. Bueno, no la única: Bernardino Grillo, un humanista con el que el cardenal Cervino -posterior papa Marcelo- había contrastado ideas sobre la inteligibilidad de la polifonía, relata en una carta que, al poco de ser investido, el nuevo papa le había enviado «una misa bastante conforme a lo que yo deseaba». Parecen claras, pues, las preocupaciones de aquel pontífice en materia musical.

Diez años más tarde, el 28 de abril de 1565, los cardenales Vitellozzo Vitelli, Cario Borromeo y una comisión pontificia encargada de aplicar los decretos del concilio de Trento a la curia vaticana se reunieron con los cantores de la Capella Sistina «ad decantandas aliquot missas et probandum si verba intelligeretur», o sea, para cantar algunas misas y probar si se entendían las palabras. Con toda seguridad el cardenal Borromeo llevó a la audición una misa de Vincenzo Ruffo, a quien el 10 de marzo había encargado «una misa que fuese lo más clara que se pudiese». Es probable que también cantaran una de Palestrina y que ésta fuera la «del Papa Marcelo», aunque de ello sólo hay indicios y no pruebas. En todo caso, la comisión debatía exclusivamente un problema interno de curia y no pretendía sentar jurisprudencia universal.

En los años que rodean el concilio de Trento se habló y escribió bastante sobre la cuestión de la inteligibilidad de los textos litúrgicos cantados. Es cierto que

hubo algunas posturas abolicionistas contra la polifonía, pero, en cualquier caso, fueron minoritarias. Interesa más conocer las razones que movían el debate. No se trataba de buscar una música que expresase los contenidos del texto -cuestión típicamente renacentista que preocupaba a los compositores de madrigales y música profana— sino simplemente que dejase escucharlos. Es significativo que la discusión girase sobre todo en torno al «Ordinarium missae», cuyos textos conocía todo el mundo, aunque, por otra parte, ¿qué necesidad hay de «entender» las palabras de un «Kyrie eleison», si no se sabe griego? En realidad se buscaba una música que respetase las fórmulas litúrgicas no por su valor comunicativo, sino por su valor ritual, yo diría, incluso, mágico. Algo que suena muy oriental, pero que el Occidente racionalista mantiene en el reducto católico. La solución a los problemas comunicativos ya la había dado Lutero: dejarse de latines y cantar en lengua vulgar, pero esto era justo lo contrario de lo que pretendía la Contrarreforma tridentina: las fuerzas centrípetas y retrógradas -literalmente: «andar hacia atrás»- de la Iglesia romana frente a la modernidad más participativa de la Reforma. Algo que la Iglesia Católica tardaría todavía cuatro siglos en reconocer y no sin reticencias, igual que la famosa condena de Galileo.

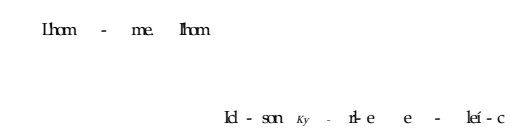
El 8 de agosto de 1562 se presentó al debate conciliar la propuesta de prohibir en las misas la música «que recrea más a los oídos que a la mente» y otra que permitía sólo el vetusto «organum» medieval. Hay que reseñar que, según el cardenal Pallavicino, historiador del concilio, fueron los españoles quienes «más y con más empeño defendieron» la polifonía. Al final el concilio promulgó unas normas de carácter general que pueden resumirse en dos: 1) Prohibición de todo lo lascivo o impuro en el órgano o en el canto. 2) Que las palabras puedan ser entendidas por todos. La aplicación de estas directrices quedaba a cargo de los obispos en su diócesis respectivas.

Palestrina captó perfectamente estos mensajes con los que, por lo demás, debía de estar muy de acuerdo. Si la «Misa del Papa Marcelo» no está compuesta por encargo o insinuación de estas ideas, es, sin otra prueba que ella misma, un ejemplo perfecto de música que deja «entender» el texto... para quien sepa latín y haya oído misa muchas veces. El título no dice que esté de-

dicada al papa Marcelo, en dativo, sino «Papae Marcelli», en genitivo: del papa Marcelo. Tampoco en este caso sabemos qué significa esto, aunque «entendamos» la literalidad de las palabras. Según los análisis de Jeppesen, la misa no se compuso en tiempos de Marcelo II, sino más bien a partir de 1562, durante o después de los debates conciliares. Fue publicada en el *Segundo Libro de Misas* (1567), dedicado a Felipe II.

Podemos comprender un poco mejor el valor exacto de «lo lascivo» y «lo inteligible» para Palestrina y los medios romanos eclesiales si tenemos en cuenta otro hecho: en el *Tercer Libro de Misas* (1570) Palestrina publica sendas misas sobre «L'homme armé» y «lo mi son giovinetta». Todavía más: en el *Quinto* (1590) aparecen otras dos sobre «Nasce la gioia mia» y «Je suis desheritée». ¿Retroceso a fórmulas anteriores proscritas? No, porque no se cantan los textos de las canciones, que son «lo lascivo», sino sólo sus melodías, de modo que «lo entendido» es únicamente el texto sagrado. En definitiva, un procedimiento de travestismo o vuelta a lo divino no sólo permitido, sino favorecido por la Contrarreforma y todavía vigente en nuestros días hasta extremos cómicos. No se puede negar un desagradable tufillo de hipocresía tras estas normas que sólo cuidan la apariencia externa y, de paso, menosprecian los valores significativos y comunicativos de la música.

Todavía un poco más. La «Misa del Papa Marcelo» no es en algunos aspectos representativa de los procedimientos habituales de Palestrina: entre más de un centenar, es una de las cuatro o cinco misas no construidas utilizando el soporte de una música previa, religiosa o profana, monódica o polifónica. Aunque quizá tampoco esto sea del todo cierto. Hemy Coates (1930) ha estudiado la posible derivación de muchas de las ideas melódicas desde motivos gregorianos. Él mismo, en el proceso minucioso de análisis, se sorprendió cuando encontró una clarísima exposición del motivo inicial de «L'homme armé» en el Kyrie, reelaborado en otros momentos de Gloria, Credo y Agnus:



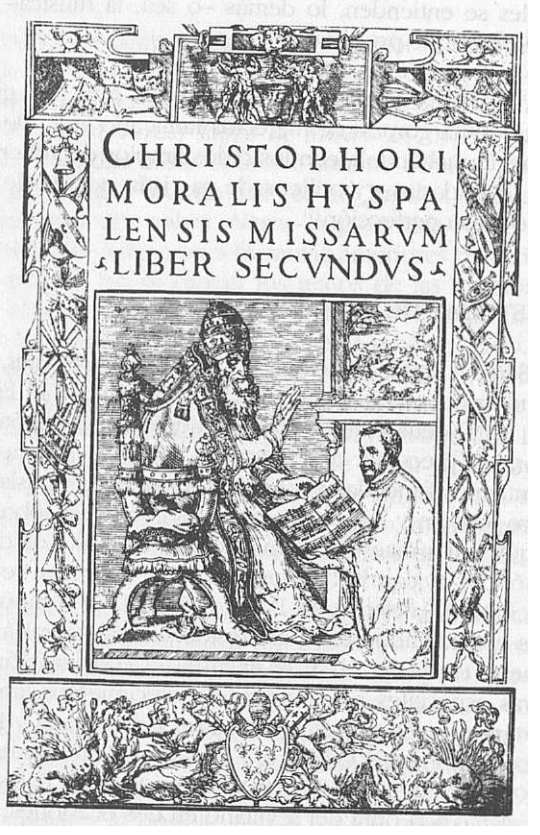
G. Reese piensa que es precisamente ésta la célula alrededor de la cual se vertebra todo el discurso musical. La alusión a «L'homme armé» es tan clara que no puede pensarse que pasase desapercibida a Palestrina, ni a los cantores ni a los finos y avisados oídos de los cardenales. El tema era tan de dominio público que tal hipótesis es imposible. ¿Qué deducir de ello? Que precisamente eso era lo que se pretendía: si las palabras rituales se entienden, lo demás -o sea, la música- da igual de dónde proceda.

Y al margen de todo lo dicho, ahí está una gran obra que ha gozado de merecida fama a lo largo de los siglos. Escuchándola con los oídos limpios de adherencias legendarias y cotilleos de sacristía no pierde un ápice en su perfección[5].

CRISTÓBAL DE MORALES

Samuel Rubio en el libro *Cristóbal de Morales, Estudio crítico de su polifonía* (San Lorenzo de El Escorial, 1969) dedica un apéndice a demostrar la hipótesis: «Morales, precursor de Palestrina». Según él, y para ello da razones fundadas y variadas, Morales es el eslabón entre Josquin y Palestrina, con más influencia sobre éste que otros maestros flamencos o italianos. Los datos históricos avalan la hipótesis: durante los años de formación de Palestrina en Roma (1537-44) el compositor más considerado de los allí residentes era Morales y la prueba es que a él se le encarga la composición de obras especiales para festejar acontecimientos tan importantes como la paz entre Carlos I ele España y Francisco I de Francia (1538) o el nombramiento cardenalicio de Hipólito cl'Este (1539). Posteriormente Palestrina se acercó a la obra del sevillano en dos ocasiones: utilizó el motete «O sacrum convivium» para componer su misa del mismo nombre y reelaboró los *Magníficat* añadiendo nuevas voces a algunos versos. El análisis detallado del estilo contrapuntístico de ambos músicos presenta más frecuentes similitudes que las existentes entre otros compositores contemporáneos. El oyente-

(5) Tras escribir este comentario me queda la impresión de que puede resultar un tanto frío, distanciador y poco estimulante. Quien desee algo más caldeado, con profusión de adjetivos laudatorios, comparaciones con Rafael, análisis de las emociones de cada pasaje, etc., puede encontrarlo en *Historia de la Música,* de A. della Corte y G. Pannain (Labor. Barcelona, 1950). Vol. II, pp. 331-338.



Cubierta de la *Missarum líber secundus* (1544) de Morales, ofreciendo la obra al Papa Pablo m.

Cubierta de las Misas ofrecidas por Palestrina
al Papa Julio IH en 1554.

lector interesado en ampliar estos detalles puede acudir al libro de S. Rubio, pero aquí es preferible evitar las pesadumbres del lenguaje técnico imprescindible.

Un detalle que S. Rubio no señala y que puede ser más ilustrativo para cualquier lector sin estudios de contrapunto severo es el siguiente: la portada del *Primer Libro de Misas* (1554) de Palestrina está calcada del *Segundo Libro de Misas* (1544) de Morales. Ambos libros están dedicados a sendos papas (Julio III y Pablo III, respectivamente), por lo que las portadas presentan un grabado en el que se ve al papa sentado en su solio, revestido de los ornamentos pontificios y en el acto de bendecir al compositor que, arrodillado a sus pies, le ofrece un libro de misas. Los grabados son palpablemente idénticos. Sólo se han cambiado los rostros de los personajes y el escudo pontificio. Los demás elementos son exactamente iguales, incluida la música que hay escrita en el libro que el compositor tiene en las

manos. Así resulta que Palestrina ofrece a Julio III un libro de misas de Morales. Ironías de imprenta aparte, no es exagerado afirmar que las misas de Morales sirvieron a Palestrina de modelo para más que la portada.

En el citado estudio, S. Rubio cita los «Magnificat» de Morales como «su obra más conocida, más veces copiada, más veces impresa y más veces citada por los teóricos posteriores». Decenas de copias se conservan en los archivos y bibliotecas de Europa. Dieciséis ediciones se hicieron de los mismos entre 1542 y 1619, cifra no alcanzada por ninguna otra colección similar. Todavía en 1746 un corresponsal vaticano escribe al P. Martini: «Los Magnificat de Morales son las obras mejor estimadas para uso de esta Capilla Pontificia y más propias para ella y por todas paites oigo alabarlos». Ya Adriano Banchieri había apuntado una de las razones de tan amplia popularidad: «por la observancia del canto llano son dignos de perpetua memoria». Ludovico Zacconi (*Prattica di Música.* Venecia, 1622) pone esta colección como ejemplo de contrapunto sobre canto llano. Y, en efecto, los «Magnificat» de Morales no son sino una gran paráfrasis de la salmodia gregoriana.

FRANCISCO GUERRERO

Sevillano y discípulo de Morales, es casi un exacto contemporáneo de Palestrina, con el que no puede afirmarse que tuviera ninguna relación. Quizá se conocieran con ocasión de un viaje de Guerrero a Roma para buscar patrocinio y editor de un libro de misas, pero de ello no ha quedado testimonio. A pesar de ejercer el magisterio de capilla de modo continuado en la catedral de Sevilla, realizó continuos viajes por España, Portugal e Italia, culminándolos con su famoso *Viaje de Jerusalén,* del que publicó una relación (Barcelona, 1590), cuya lectura es muy recomendable. Estuvo estrechamente relacionado con los círculos humanísticos sevillanos y de ellos provienen los testimonios más interesantes sobre su personalidad. Así lo describe Francisco Pacheco: «Fue hombre de gran entendimiento, de escogida voz de contralto, afable y sufrido con los músicos, de grave y venerable aspecto, de linda plática y discurso y, sobre todo, de mucha caridad con los pobres, dándoles sus vestidos y zapatos hasta quedarse descalzo. Fue el más *único de su tiempo* en el arte de

la música y escribió de ella tanto que considerados los años que vivió y las obras que compuso se hallan muchos pliegos cada día. Su música es de excelente sonido y agradable trabazón». De los elogiosos versos de Vicente Espinel en *La casa de la memoria* cabe entresacar el último: «Es tan grande cantor como maestro».

A diferencia de Morales o Victoria, Guerrero compuso muchas obras sobre texto castellano, de las que reunió una buena parte en sus famosas *Canciones y Villanescas espirituales* (Venecia, 1589). Algunas de ellas habían nacido como madrigales o canciones profanas, pero para publicarlas el autor puso la «condición, que las canciones profanas se conviertiesen a lo divino», según escribe el licenciado Mosquera de Figueroa en el prólogo. Antonio Gallego ha estudiado los procedimientos con los que se realiza esta mutación o «contrafactum», desde el cambio de una sola palabra al de todo el texto. El motete que se escuchará aquí presenta algunas circunstancias similares. El texto del *Cantar de los cantares* no tiene, en principio, intencionalidad religiosa, salvo que el lector quiera dársela. Pero para que no haya duda, se añade la invocación «Virgo María», de modo que todo el sentido se toma «a lo divino». De todos modos, ¿hubiera permitido la pudibundez contrarreformista que las descriptivas y «exhuberantes» imágenes del texto bíblico se hubieran expresado en castellano? Rotundamente, no: la primera prohibición tridentina se refería a «lo lascivo». ¿Pretenderá la Iglesia que este texto sea perfectamente entendido por todos los oyentes? Tampoco: el latín se convierte en un elemento de discriminación entre los eclesiásticos y el resto de la población. Sin embargo, un compositor del siglo XVI experto en madrigales no puede dejar de tener presentes las imágenes a las que pone música.

TOMÁS LUIS DE VICTORIA

Mucho se ha escrito y demasiado se ha afirmado sin fundamento sobre la relación discípulo-maestro entre Victoria y Palestrina. Samuel Rubio -al que siempre hay que acudir al hablar de nuestros músicos del siglo XVI- ironiza al respecto en llano estilo leonés: «Lo más curioso y chocante del caso es que los empecinados en tal teoría jamás concretan en qué y cómo se aprecia esta dependencia, limitándose a vaguedades como éstas: "se parece", "suena a» y otras por el estilo». Y apostilla con con-

vicción: «Nosotros no admitimos mucha influencia desde el punto de vista técnico y ninguna desde el espiritual».

Resulta ya cada vez más obsoleto clasificar a Morales, Guerrero y Victoria dentro de la llamada «escuela romana», a no ser que el haber estado allí sea causa suficiente. En detalles como éste se nota cómo van quedando anticuados algunos manuales que, sin embargo, conservan su vigencia en las líneas generales. Casi, aunque lo que intenta su autor es elogiar a Palestrina, hasta resultan ofensivas para Victoria expresiones como ésta (G. Reese. *La música en el Renacimiento):* «En el campo de la música sacra Palestrina eclipsa en gran medida a los demás componentes de la escuela romana. El que más se atrevió a retar su supremacía fue el español Tomás Luis de Victoria, quien, sin embargo [?], regresó a su país de origen. Para ser justos con los demás colegas de Palestrina, hay que decir que, si bien eran fervientes admiradores del maestro, como Victoria, no por ello fueron sus serviles imitadores. Entre sus creaciones hay misas y motetes de gran calidad». Grande y mucha, habría que añadir. ¿En qué obra de Victoria encuentra el crítico tacha o defecto?

En realidad, aunque la técnica sea la misma -la de Josquin, en definitiva- las estéticas que funcionan en los sentidos de Victoria y de Palestrina son distintas, casi opuestas. El romano practica un manierismo que busca equilibrar las oposiciones, diluir los contrastes, dulcificar las curvas, disimular las líneas del dibujo con sombreados que sirvan de transición. Así consigue la sensación de fluencia continua, nunca monótona, pero nunca alterada por parones o cambios bruscos. Al abulense le puede el trazo vigoroso, la expresión del dolor y la ternura separados apenas por un silencio de negra, el vibrante temblor de la soga de un ahorcado, la fría soledad de un muerto en el sepulcro o la inquieta espera de una embarazada. Eso sí, todo a lo divino y en latín, porque para eso Victoria era eclesiástico, contraïTeformista y sinceramente místico. Y, además, la tierra lo da y contra eso no se conoce remedio. Hasta los romanos, que no tienen fama de fríos precisamente, percibían los efectos de la «sangre mora» en la música de Victoria. No sabían ellos que esa sangre solía ser con más probabilidad de judío converso.

La misa «O quam gloriosum» está compuesta sobre un motete del propio compositor. Fue publicada por primera vez en 1583-

TERCER CONCIERTO

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

PALESTRINA

MISA DEL PAPA MARCELO

Kyrie, *eleison.*
Còriste, eleison.
Kyrie, eleison.

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

Gloria *in excelsis Deo*
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te. Benedicimus te. Adoramns te. Glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnani gloriam tuam.
Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite, Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
Qui tollispeccata mundi, miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostrum.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus.
Tu solus Altissimus, Jesu Christe.
Cum sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.

Gloria a Dios en las alturas
y paz en la tierra a los hombres que quieren obrar bien.
Te alabamos. Te bendecimos. Te adoramos. Te glorificamos.
Te damos gracias por ai gran gloria.
Señor Dios, rey de los cielos, Dios Padre omnipotente.
Señor Hijo único, Jesucristo.
Señor Dios, cordero de Dios, Hijo del Padre.
Tú que boiras los pecados del mundo, apiádate de nosotros.
Tú que borras los pecados del mundo, escucha nuestra súplica.
Tú que te sientas a la derecha del Padre, apiádate de nosotros.
Porque Tú eres el único Santo, el único Señor
y el único Altísimo, Jesucristo,
con el Espíritu Santo en la gloria de Dios Padre. Amén.

Credo *in unum Deum, Patrem omnipotenten, factorem coeli 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 uerum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt. Qui propter nos, homines, et propter nostram sallutem 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: cuius regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem, qui ex patre Filioque procedit. Qu i 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 reswrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.*

Creo en un solo Dios, Padre omnipotente, creador del cielo y la tien-a, de todo lo visible y lo invisible, y en un solo Señor, Jesucristo, hijo unigénito de Dios, nacido del Padre antes de que existiera el tiempo. Dios de Dios, luz de la luz, Dios verdadero del verdadero Dios; engendrado, pero no hecho, de la misma sustancia que el Padre por quien fueron creadas todas las cosas. Este bajó de los cielos por nosotros, la humanidad, y por nuestra salvación; y se encarnó en la Virgen María por acción del Espíritu Santo y se hizo hombre. También sufrió crucifixión por nuestra causa por orden de Poncio Pilato y fue sepultado; y resucitó al tercer día, cumpliendo las profecías, y subió al cielo y se sienta a la derecha del Padre. Y vendrá otra vez rodeado de gloria a juzgar a los vivos y a los muertos y su reino no tendrá fin. Creo en el Espíritu Santo, señor y dador de vida, que procede del Padre y el Hijo, que es adorado y glorificado con el Padre y con el Hijo, y que habló con los profetas. Creo en una iglesia única, santa, católica y apostólica. Reconozco un único bautismo que destruya los pecados y espero la resurrección de los muertos y la vida del siglo venidero. Amén.

Sanctus, *sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth*
Pieni sunt caeli et terrae gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Benedictus *qui venit in nomine Domini.*
Hosanna in excelsis.

Santo, santo, santo es el Señor, Dios de los ejércitos.
Los cielos y las tierras están llenos de tu gloria.
Gloria en las alturas.

Bendito sea el que viene en nombre del Señor.
Gloria en las altura.

Agnus Dei, *qui tollispeccatta mundi, miserere nobis.*
Agnus Dei, qui tollis peccatta mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccatta mundi, dona nobis pacem.

Cordero de Dios, que quitas los pecados del mundo, apiádate de nosotros.
Cordero de Dios, que quitas los pecados del mundo, apiádate de nosotros.
Cordero de Dios, que quitas los pecados del mundo, danos paz.

CRISTÓBAL DE MORALES

Magnificat *anima mea Dominum.*
Et exultavit spiritus mens in Deo salutari meo.
Quia respexit humillitatem ancillae suae,
ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
Quia fecit mihi magna quipotens est et sanctum nomen eius.
Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.
Fecitpotentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis
[sui.
Deposuitpotentes de sede et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis et divites dimissit inanes.
Suscepit Israelpuerum suum recordatus misericordiae (suae).
Sicut locutus est adpatres nostros, Abraham et semen eius in
[saecula.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto,
sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula
saeculorum. Amen.

Mi alma glorifica al Señor
y mi espíritu se alegra en Dios, mi salvador,
porque se fijó en su humilde esclava
y por eso todos los pueblos me llaman feliz;
porque el que es poderoso hizo para mí cosas
[grandes y su nombre es sagrado.
Su misericordia actúa a través de las generaciones en
[favor de los que viven en su temor.
Mostró el poder de su brazo y dispersó a los soberbios
[sólo con la intención de su corazón.
Derribó a los poderosos de sus poltronas y elevó a los
[humildes.
Llenó de bienes a los necesitados y despidió a los
[ricos con las manos vacías.
Acordándose de su misericordia, aceptó a Israel como
[hijo suyo,
según había prometido a nuestros padres, a Abraham
[y a su descendencia por los siglos.
Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo,
tal como ocurría en el principio y ahora y siempre por
[los siglos de los siglos. Amén.

FRANCISCO GUERRERO

Trahe me post te, Virgo Maria, *curremus*
in odorem unguentorum tuorum.
Quam pulchra es et quam decora,
charissima in deliciis.
Statura tua assimilata est palmae,
et uber tua botrix.
Dixi: ascendam in palmam
et aprehendam fructus eius;
et erunt ubera tua sicut botri vineae.

[Cantica canticorum, I, 3 y VII, 6-9]

Llévame contigo, Virgen María. Tras de ti corremos
al dolor de tus perfumes.
Qué hermosa eres, qué bella
y qué deliciosa en tu amor.
Tu talle es como de palmera
y tus pechos los racimos.
Pensé: treparé a la palmera
y cogeré sus faltos.
Tus pechos serán como racimos de uvas.

TOMÁS L. DE VICTORIA

Misa «O quam gloriosum». Kyrie y Gloria

V. el texto en la «Misa del Papa Marcelo», pág. 50.

PARTICIPANTES

CAPILLA REAL DE MADRID

Director: Oscar Gershensohn

Sopranos: Alexia Juncal
Isabel Alcobia
Juei-Min-Chu
Isabel Rivero
Sara Goulart

Altos: Helia Martínez
Luis Badosa
Luis Vincent
Amaro González

Tenores: César Carazo
Miguel Mediano
Miguel Bernal

Bajos: Javier Rodríguez
Miguel Angel Viñié
Walter Leonard
Gabriel Zornoza

Viola da gamba: Itziar Atutxa (segundo concierto)

Organo: Miguel Angel Tallante (segundo concierto)

La Capilla Real de Madrid agradece a la Fundación Olivar de Castillejo la ayuda prestada para la realización de los ensayos preparatorios de estos conciertos.

Creada en enero de 1992, la Capilla Real de Madrid es un conjunto vocal e instrumental que se dedica al estudio e interpretación de la música europea de los siglos XVI al XVIII. Todos sus integrantes, jóvenes profesionales, se han especializado, tanto en lo vocal como en lo instrumental, en las técnicas de interpretación de dicho repertorio, para lo que cuentan, además, con instrumentos originales de dicho periodo o bien réplica de los mismos.

Bajo el patrocinio del Aula de Cultura de AXA Seguros se presenta en forma oficial en junio de 1992 en la Iglesia del Arzobispado Castrense de Madrid. A este concierto concurren distintas personalidades del mundo de la música y la cultura, así como del ámbito empresarial, destacándose la presencia de Su Alteza Real la Duquesa de Badajoz, doña Pilar de Borbón.

Del eco e interés despertado por la presentación de la Capilla Real de Madrid dieron cuenta diversos medios de difusión, entre los que se pueden mencionar Antena 3 TV, Telemadrid y Radio Nacional de España, que emitiera el concierto en diferido.

Desde entonces, la Capilla Real de Madrid ha desplegado un importante programa de conciertos, que incluye, entre otras, las siguientes presentaciones: Festival de Música Barroca de Zamora, Festival de Música Barroca de León, Festival de Música Religiosa de Cáceres, Madrid Capital Europea de la Cultura'92, Festival del Románico de Palencia, Ciclo de Música Barroca de Segovia, Inauguración del Ciclo de Conciertos de Música Barroca de San Lorenzo de El Escorial.

En diciembre de 1992, la Capilla Real de Madrid interpretó el *Mesías* de G.F. Haendel, junto a la orquesta de Cámara «Reina Sofía», con Kym Amps, Angus Davidson, Mark Tucher y Michael George en los papeles solistas, todos bajo la dirección de Oscar Gershensohn.

En la pasada temporada hizo programas de música de Monteverdi en conmemoración del 350 aniversario de la muerte del compositor. Estos han incluido el primer acto de *Orfeo,* la *Sestina* y otros importantes madrigales que se han podido escuchar en conciertos realizados en marcos culturales tan conocidos como el Museo del Prado. Dentro del Ciclo de Música Banoca de El Escorial, la Capilla ha tenido la oportunidad de llevar ante el público dos olvidadas obras maestras del Barroco, como son *Jephte* de Carissimi y *Judicium Salomonis* de Charpentier.

Para la temporada 1993-1994, dentro de su ciclo «Cámara y Polifonía», el Ministerio de Cultura ha programado dos conciertos en el Auditorio Nacional, donde ya, en junio de este año, la Capilla Real de Madrid ha interpretado el *Requiem* de Fauré y las cuatro *Coronation Anthems* de Haendel. En diciembre de 1993, el conjunto actuó en Oporto, Portugal, interpretando dos conciertos de la *Misa* en Si menor de Bach.

Entre otros futuros proyectos, la Capilla Real de Madrid está preparando una serie de conciertos dedicados a las Capillas Reales de Europa y en breve grabará en Disco Compacto una selección de estas obras.

INTRODUCCIÓN GENERAL,

NOTAS AL PROGRAMA
Y TRADUCCIÓN DE TEXTOS

JUAN JOSE REY

Nacido en Madrid en 1948, estudió Psicología en la Universidad Complutense y Musicología en el Conservatorio de Madrid. Actualmente desempeña tareas de programación musical en RNE.

Su actividad en el campo de la música se ha diversificado en publicaciones, traducciones, programas de radio y conferencias, sin olvidar nunca la práctica interpretativa dentro del grupo SEMA, del que es director. Con éste, además de centenares de conciertos durante dos décadas, ha publicado cuatro discos: *En Folia, Ramillete de cantigas, villancicos, pavanas... e otros entretenimientos, Por las sierras de Madrid* y *Cancionero Musical de Palacio,* que han recibido diversos premios del Ministerio de Cultura y de la crítica especializada.

Ha sido colaborador habitual de la revista «Scherzo» y de las páginas de «Música clásica» del diario ABC, pero también ha escrito artículos para «El País», «Revista de Occidente», «Claves de razón práctica», «Música antiqua», «Revista de Musicología», «Música y Arte», «Il Fronimo», «Genday Guitar», «Da Capo» y otras revistas nacionales y extranjeras, además de ensayos para catálogos de exposiciones, programas de mano y actas de congresos. Entre los libros, cabe mencionar *Ramillete de flores. Colección inédita de obras para vihuela* (1975), *Portus musice, de Diego Puerto* (1978), *Danzas cantadas en el Renacimiento español* (1978) y *Los instrumentos de púa en España* (1993).

Con el apodo de «Bachiller Rey» ha popularizado en la radio programas como *Veterodoxia, Diccioivario de antigüedades, Galería de retratos, Medianoche era por filo..., En un lugar de la marcha* o *Los Tesoros de Orfeo.* Tanto en ellos como en las publicaciones intenta con frecuencia la mezcla de géneros -narrativa y poesía sobre todo-, por lo que es difícil saber lo que se esconde tras títulos como *El azar y la necesidad. Historia de un descubrimiento musicológico, Reivindicación de un Re, Libro dos enxiemplos do Rei Sandio, Musicología forense o Los ojos del Rey.*

La Fundación Juan March, creada en 1955, es una institución con finalidades culturales y científicas, situada entre las más importantes de Europa por su patrimonio y por sus actividades.

En el campo musical organiza regularmente ciclos de conciertos monográficos, recitales didácticos para jóvenes (a los que asisten cada curso más de 25.000 escolares), conciertos en homenaje a destacadas figuras, aulas de reestrenos, encargos a autores y otras modalidades.

Su actividad musical se extiende a diversos lugares de España. En su sede de Madrid tiene abierta a los investigadores una Biblioteca de Música Española Contemporánea.

Deposito Legal: M. 444-1994.
Imprime: Gráficas Jomagar. MOSTOLES (Madrid).

Fundación Juan March
Salón de Actos. Castellò, 77. 28006 Madrid
Entrada libre.