

Fundación Juan March

*Música
Medieval
Española*

MARZO 2001

Fundación Juan March



CICLO

MÚSICA MEDIEVAL ESPAÑOLA

MARZO 2001

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Programa general.....	5
Introducción general por Juan Carlos Asensio.....	11
Notas al programa:	
Primer concierto.....	18
Segundo concierto.....	20
Textos de las obras cantadas.....	22
Tercer concierto.....	27
Textos de las obras cantadas.....	30
Cuarto concierto.....	39
Textos de las obras cantadas.....	43
Participantes	49

Aunque el título general del ciclo es excesivamente amplio, como el que hicimos entre noviembre y diciembre de 1980, en realidad el de ahora tiene un argumento mucho más monográfico: Hemos tratado de reconstruir musicalmente la España de las tres culturas, la que alrededor de la Corte de Alfonso X el Sabio y con el punto de referencia de la llamada Escuela de traductores de Toledo consiguió que árabes, judíos y cristianos convivieran armoniosamente. Esta convivencia produjo, como es natural, consecuencias artísticas y algunas de ellas -como el arte mudéjar- son consideradas como elementos valiosísimos de nuestro pasado histórico.

En el caso de los judíos, es especialmente emotivo pensar que lo que vamos a escuchar procede de la tradición oral de unas gentes que fueron expulsadas de su país, España, y que aún lo siguen cantando en la diáspora.

Junto a músicas mudéjares y judeo-españolas oiremos también cantigas en la lengua lírica por excelencia de aquellos tiempos en España, la gallega-portuguesa, y tanto las pocas profanas y amorosas que se han conservado de Martín Codax como una pequeña selección de las dedicadas a alabar a Santa María y a narrar sus milagros. Y por último, hemos reconstruido una Misa, con sus tropos intercalados, lo que nos permitirá escuchar canto gregoriano y algunos ejemplos de las primeras obras polifónicas españolas.

Estos conciertos serán retransmitidos en directo por Radio Clásica, de RNE.



Fig. 10





PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

**Músicas de la España mudéjar
Artes instrumentales en la Edad Media**

I

Un corazón árabe...

"En su repetición hay dos tiempos de silencio, o se supe con la voz, como en el español *Rey don Alfonso*, cuya música y danza eran muy frecuentes, según creo, entre los moros. Así se canta en árabe: *Calui vi calui Calui arauí* (Mi corazón es un corazón árabe)

(Francisco Salinas, *De música libri septem*, Lib. VI)

Calui vi calui Calui arauí Autor anónimo

Con sonajas de azófar...

"Andan tres ricosombres allí en una dança"
(Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, estrofa 1287)

Monodia instrumental de aires cristianos y moros
Alfonso X, Cadenet y Autor anónimo

II

Unos tan dulces sonos...

"entran en flor las miesses ca ya son espigadas,
fazen las dueñas triscas en camisas delgadas"
(*Libro de Alexandre*)

Monodia instrumental de aires cristianos
Alfonso X, Teobaldo de Navarra y Autor anónimo

E otros sonos de arábigo

"Allí sale gritando la guitarra morisca
de ias bozes aguda e de los puntos arisca;
el corpudo laúd, que tiene punto a la trisca;
la guitarra latina con ésos se aprisca"
(Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, estrofa 1228)

Tres dangas moriscas Autor anónimo

Intérpretes: GRUPO CINCO SIGLOS
Miguel Hidalgo, *laúdes y dirección musical*
Antonio Torralba, *flautas*
Gabriel Arellano, *viola y rabel*
José Ignacio Fernández, *guitarra medieval*
Antonio Sáez, *percusión*

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

Música sefardí del Romancero judeo-español

I

A la una yo nací
Tres hermanicas
Irme quiero la mi mare
A la nana
En la mar hay una torre
Morenica
Morena me llaman
Abre este abajour
Una matica de ruda
Durme durme
Aquel Rey de Francia
Dai de cenar al desposado
Caminando por la plaza

II

Noches noches
La pastora
Desde hoy la mi mare
Al ruido de la fuente
Abrí tu puerta cerrada
La vida do por el rakí
Piso oro piso plata
Irme quero
Puncha puncha
Povereta muchachica
La hija de la vecina
Yo m'enamori d'un aire
Cuando el Rey Nimrod

Intérpretes: TRÍO SEFARAD
Nora Usterman, *soprano*
Ernesto Wildbaum, *violín*
Ricardo Barceló, *guitarra*

Miércoles, 14 de Marzo de 2001. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

Cantigas

I

Cantigas de amigo. Martín Códax

Cantiga n° 1: *Ondas do mar do Vigo* (Vocal)

Cantiga n° 2: *Mandad'ei comigo* (Instrumental-recitada)

Cantiga n° 3: *Mía irmana fremosa* (Vocal)

Cantiga n° 4: *Ai Deus* (Vocal)

Cantiga n° 5 i 6: *Quantas sabedes amare amigo/Eno sagrado en Vigo* (Vocal/recitada)

Cantiga n° 7: *Ai ondas* (Vocal)

Transcripciones: Óscar Campos Micó

Adaptaciones e instrumentaciones: Telmo Campos Micó

II

Cantigas de Santa María. Alfonso X "el sabio"

Cantiga n° 21: *Santa María pod' enfermos guarir (miragre)* (Vocal)

Cantiga n° 25: *Pagar ben pod' que dever (miragre)* (Vocal)

Cantiga n° 29: *Nas mentes sempre teer (miragre)* (Vocal)

Cantiga n° 42: *A Virgen mui groriosa (miragre)* (Instrumental)

Cantiga n° 100: *Santa María strela do día (loor)* (Vocal)

Cantiga n° 147: *A Madre do que a bestia (miragre)* (Vocal)

Cantiga n° 179: *Ben sab 'a que pod'e val (miragre)* (Instrumental)

Adaptación e instrumentación de las Cantigas 25,42 y 100: Telmo Campos Micó

Id. de las Cantigas 29, 147 y 179: Óscar Campos Micó

Id. de la Cantiga 21: Óscar y Telmo Campos Micó

Intérpretes: GRUPO SUPRAMÚSICA

Fuensanta Escriba: *soprano, percusión*

Flavio Ferri: *flautas de pico, contratenor*

Judith Gual: *chirimía, viola de rueda, mezzosoprano, percusión*

Telmo Campos: *flautas de pico, rabel, tenor, percusión*

Gonzalo Caballero: *percusión*

Jordi Ráfols: *tiorba, laúd renacentista, saz, salterio, barítono*

Carlos Valero: *fídula, rabel, viola de rueda, bajo, percusión*

Dirección: Telmo Campos

Miércoles, 21 de Marzo de 2001. 19,30 horas.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

Missa "In Diem Sanctum Paschae"

1. Resurrexi. *Introito. Modo II*
2. Kyrie. Conditor. *Letanía. Tropo y discanto del códice de las Huelgas.
Modo VII Siglo XIII*
3. Gloria in excelsis deo: *Canto angélico de la Misa. Modo I*
4. Haec dies. *Responsorio Gradual, con discanto. Modo II.
Códice de Florencia.
Siglo XIII*
5. Pascha nostrum. *Alleluia, con discanto. Modo VIII. Códice de Florencia.
Siglo XIII*
6. Terra tremuit. *Ofertorio. Modo IV. Fondo antiguo.*
7. Sanctus. Cleri caetus. *Tropo con discanto. Modo VI. Códice de las Huelgas.
Siglo XIII*
8. Agnus dei. *Exsultet hec concio. Tropo con discanto. Modo VII Códice de las Huelgas.
Siglo XIII*
9. Si consurrexistis. *Antífona de Comunión. Modo VIII. Fondo antiguo*
10. Regina caeli laetare. *Antífona mañana. Modo I*
11. Ave Regina. *Antífona mariana. Modo VI*
12. Congaudeant catholici. *Tropo de Benedicamus Domino. Modo I.
Códice Calixtino. Siglo XII*

Intérpretes: CORO DE CANTO GREGORIANO
Director: Ismael Fernández de la Cuesta
Concertador: Antxón Lete

Miércoles, 28 de Marzo de 2001. 19,30 horas.



INTRODUCCIÓN GENERAL

Música en torno a Alfonso X el Sabio Estéticas y rituales en la España de las tres culturas

De los largos siglos de convivencia entre árabes, judíos y cristianos de los que fueron testigos las tierras hispanas, podemos extraer consecuencias que afectan a las historias culturales de cada uno de los pueblos, algunas de ellas vivas o al menos presentes en forma de monumentos, tradiciones, escritos... pero cuando se trata de hablar de música... La música es "aquello que suena" y por lo tanto hemos perdido la referencia fundamental de lo que era el arte sonoro en cada una de las comunidades asentadas en la España del siglo XIII.

Cuando liturgistas, musicólogos y medievalistas intentan buscar puntos de conexión de un rito con otras tradiciones e incluso con las más remotas de una misma práctica, acuden siempre a alguno de los momentos más venerables de dichas prácticas que, precisamente por respeto a la tradición, han podido conservar mejor sus características propias. Por eso en una realidad multicultural como lo era la España del rey Sabio, la búsqueda de posibles conexiones entre las tres culturas que cohabitaron en el solar hispano, nos lleva a hablar primero de sus antiguas prácticas religiosas.

La capacidad de "inculturación" y de evolución de los ritos litúrgicos, su facilidad de adaptación al medio socio-cultural del momento (con algunas excepciones) y su propia diversidad dentro de la unidad preestablecida durante los primeros siglos, van a permitirnos enumerar una suerte de ritos cuya evolución histórica desembocará a mediados del s. VIII en el establecimiento de la liturgia romano-franca, cuyo impulso y organización perdura aún en nuestros días.

Antes de entrar en la ritualización propiamente dicha, presentemos a grandes rasgos lo que supuso la expansión del Cristianismo y su separación del Judaísmo. Durante algunos años la primitiva comunidad es plenamente judía por raza y religión, y la fe en el Resucitado no se ve incompatible con la observancia de la ley mosaica. La predicación se hace a los judíos de Jerusalén en lengua aramea. Con su extensión hacia los judíos de expresión griega, los llamados helenistas, y con el posterior problema surgido entre estos y el grupo de lengua aramea, las distancias comienzan a acentuarse. Esteban, el primer mártir procedía de este grupo helenista y tras su martirio (ca. 31-33), algunos de sus compañeros se ven obligados a abandonar Jerusalén, con la consiguiente expansión de la doctrina por Judea, Samaría y Galilea (ca. 34-36), época en la que tendrán lugar acontecimientos claves para el desarrollo del cristianismo, como la conversión de san Pablo. Cuando la fe llega a territorio de los paga-

nos con su extensión por Fenicia, Chipre, Siria,... con el decidido impulso de Pedro, se crea una importante comunidad en Antioquía (ca. 34-38) donde los discípulos comienzan a llamarse cristianos. Es en este momento en el que se plantea un problema fundamental para nuestro estudio. Ahora tenemos dos comunidades: Una más abierta y dinámica: Antioquía. Otra más conservadora: Jerusalén.

Con la insurrección judía del año 66, los cristianos abandonan Jerusalén, refugiándose al otro lado del Jordán, permaneciendo totalmente al margen de las revueltas. El resto del pueblo judío considerará esta actitud como una traición, contribuyendo a marcar más aún las distancias entre las dos comunidades. La ruptura definitiva llegará ca. 90, cuando los judíos tomaron la decisión de expulsar de la Sinagoga a aquellos que confiesen que Jesús es el Mesías.

La presencia de comunidades judías en España detectada ya en la época del Antiguo Testamento, se acrecienta durante la era cristiana y perdurará de manera real hasta 1492. Para algunos autores (Anglés) su presencia en nuestro territorio "*...debe considerarse como una bendición para el arte musical peninsular*". Sería fácil imaginar entonces que, tras tantos siglos de estancia y convivencia, el canto tradicional de los judíos peninsulares, se apropió de muchos de los recursos y sonoridades del canto autóctono y viceversa. Esto que libremente podemos establecer como un fenómeno normal de hibridación, no va a poder ser respaldado por ningún hecho musical.

Si la convivencia pacífica fue moneda habitual de cambio en nuestra tierra con estas comunidades de distintas creencias, muy pronto encontramos pruebas de que convivencia sí, pero a la hora de la verdad, el día a día iba dictando sus propias normas, entre ellas las recomendaciones, o mejor, las prohibiciones en determinadas costumbres. El Concilio de Elvira (300-303) prohíbe expresamente los matrimonios entre judíos y cristianos. Eso sí: nada se habla de prohibiciones de frecuentar los cultos de las otras comunidades. Si la convivencia y la profunda amistad reinaban entre los habitantes del solar hispano, en los momentos transcendentales de la vida (nacimiento, muerte...), es fácil imaginarse la compañía de clanes enteros asistiendo a estas celebraciones, incluso cuando tenían lugar en recintos sagrados. En estos ambientes se gestarían quizás los primeros intercambios musicales de las respectivas comunidades. Muchos de sus cantos, en su aspecto formal y en sus procedimientos musicales no serían tan distintos.

En las dos liturgias, por no decir en las tres incluyendo aquí también las prácticas musulmanas, la palabra cantada posee un valor místico. En palabras de Solange Corbin:

"[la palabra cantada]...no es un arte en sí mismo, no es un adorno culto, sino una suerte de puente entre el hombre y Dios..."

En el ritual judío todas las palabras son más o menos canutadas, para participar de ese sonido o cualidad musical, de esa amplitud sonora. Aunque para ellos no es una manera exclusiva de comunicación para la Biblia, sí es la más indicada. Como en otras tradiciones, también forma parte de la enseñanza, de los cuentos, epopeyas de los pueblos... Este fenómeno, algo más que hablar y algo menos que cantar, es lo que conocemos como cantilación, y sin duda forma parte del patrimonio religioso de muchas comunidades mediterráneas y de otras partes del mundo.

Para nosotros ahora no es difícil encontrar en nuestro repertorio monódico, ejemplos que se asemejan algo a este tipo de canto: el tono sencillo de la epístola o del evangelio nos evocan estas sonoridades. Los Padres de la Iglesia a menudo acuden a comparaciones con las costumbres hebreas u orientales para expresar determinadas características de algunas piezas. San Gregorio en una carta *ad Johannem, episcopum Siracusanum* nos dice:

"Nam ut alleluia hic diceretur, de Hierosolymitanum Ecclesia ex B. Hieronymi traditione, tempore beata memoriae Damasi Papae traditur tractum"

(Porque cuando aquí pronunciamos Alleluia, lo hacemos siguiendo la tradición del beato Jerónimo de la iglesia de Jerusalén, continuando como se dice desde el tiempo del beato Papa Dámaso)

Y San Isidoro cuando se refiere a la práctica de su tiempo:

"Alleluia canere, canticum est Hebraiorum "
(Cantar el Alleluia, es el canto de los Hebreos)

parece estar plenamente convencido de la influencia judía en algunas de las costumbres canoras de su tiempo. Precisamente el último procedimiento de la cantilación está tradicionalmente unido a la palabra *Alleluia*. Muy a menudo se describe el canto del *Alleluia* como el *iubilus* alleluiático. Si invertimos los términos: *lubilus canere, canticum est Hebraiorum* (Cantar el lubilus, es el canto de los Hebreos). Tenemos noticias de la popularidad de esta manera de canto en la sinagoga tardomedieval española cuando Salomón ben Adret se opone violentamente a esta costumbre en un *responsum* dirigido en 1305 a su comunidad de Huesca. ¿Por qué esta prohibición? Sabemos que en un principio eran procedimientos comunes. ¿Acaso los judíos habían adoptado algunos melismas monódicos cristianos, respetando sus textos pero utilizando sus músicas?

Piezas comunes y procedimientos comunes para indicarnos realidades que, si bien existieron en épocas muy antiguas, tenemos constancia de ellas por testimonios como el de San Agustín. Gracias a él podemos documentar la práctica de la cantilación en el canto cristiano, aunque oriental, según nos refiere en sus *Confesiones* (X, 33, 50):

"Otras veces, empero, queriendo inmoderadamente evitar este engaño [deleite sensual de los cantos de la Iglesia] yerro por demasiada severidad; y tanto algunas veces, que quisiera apartar de mis oídos y de la misma iglesia toda melodía de los cánticos suaves con que se suele cantar el Salterio de David, pareciéndome más seguro lo que recuerdo haber oído decir muchas veces al Obispo de Alejandría Atanasio, quien hacía que el lector cantase los salmos con tan débil inflexión de voz que pareciese más recitarlos que cantarlos.

Con todo, cuando recuerdo las lágrimas que derramé con los cánticos de la iglesia en los comienzos de mi conversión, y lo que ahora me conmuevo, no con el canto, sino con las cosas que se cantan, cuando se cantan con voz clara y una modulación convenientísima, reconozco de nuevo la gran utilidad de esta costumbre...

...sin embargo, cuando me siento más movido por el canto que por lo que se canta, confieso que pecho en ello y merezco castigo, y entonces quisiera más no oír cantar."

Toda musicalidad está en función del texto: la ornamentación al servicio de las palabras o de la frase; el ritmo es el de la declamación solemne. He aquí un posible patrimonio común de las tres culturas, cada una en la expresión de su propia lengua y resaltando por medio de este procedimiento las principales características de la misma. Pero también en las tres culturas la cantilación tiene sus propias leyes: acentuación, puntuación final y melismas para ornamentar determinadas palabras.

En lo que se refiere a la expresión de los ritos cristianos occidentales, el latín, el revestimiento con esta proclamación solemne revaloriza las características del propio texto. Las lenguas mediterráneas dotadas a menudo de un acento melódico, en palabras de Cicerón (De Oratoria), de un *Cantus obscurior*, traducen este fenómeno en una tendencia a la elevación melódica de la sílaba acentuada. Nadie como el gramático Martianus Capella ha expresado nunca esta cualidad: *"Accentus est... anima vocis et seminarium musices..."* {*De nuptiis Mercurii et Philologiae*). (El acento es... alma de la voz y germen de la música)

En cuanto a la puntuación, ésta forma parte del discurso. Primeramente es una exigencia vital para el lector, quien para desarrollar bien su cometido ha de respirar e interrumpir momentáneamente el desarrollo de su actividad. Además los que escuchan necesitan de ciertos reposos para captar la plena inteligibilidad del texto, que se verá ayudada por una jerarquía en las propias pausas. El mismo silencio forma parte de la música.

Muchas años antes de la invención de la notación musical, los primeros signos que aparecen en algunos manuscritos, son los relativos a la puntuación. Indican al lector las cesuras mínimas, medias o mayores; las interrogaciones son indicadas frecuentemente con un signo especial. Estos signos conocidos normalmente como ekphonéticos atestiguan una tradición oral que

tiene tendencia a situar las cesuras del discurso en el grave, y más exactamente en el grado inmediatamente inferior a la cuerda de recitación. Precisamente unos signos acentuales de este tipo (*teamin*) son los que han permitido al *hazan* (cantor) entonar los diferentes pasajes al igual que el cantor cristiano de los primeros siglos, tiene plena libertad para introducir, dentro de las propias sonoridades de su comunidad y de su época, elementos nuevos que no alteren la esencia del canto multisecular. Como buen conocedor del mundo sonoro que le rodea, este cantor profesional ha facilitado la aparición de múltiples *contrafacta*, es decir de adaptaciones de melodías más o menos conocidas. Desde luego, en comunidades de tradición oral es la mejor manera de que los oyentes puedan participar de una forma rápida. Como ha demostrado Miguel Sánchez en un reciente estudio: "*Numerosas melodías que sirven para entonar determinados cantos litúrgicos, especialmente piyutes (poemas litúrgicos), las encontramos también sustentando textos de romances o coplas.*"

El mismo procedimiento, pero quizás a la inversa es el que podemos encontrar en muchas contrahechuras de melodías eclesiásticas cristianas que han pasado al acervo vernáculo tradicional.

Volviendo a los signos que ayudan a los *hazanes* a poner en música los pasajes bíblicos, durante algunas épocas, los eruditos que investigaban el origen de la notación neumática latina, creyeron ver en los *teamin* los antecedentes de los neumas occidentales. Nada se puede probar al respecto, pero parecía lógico que indicaciones de algún tipo semejante, adornaran algún día los libros de canto de nuestras tierras indicando las inflexiones de la voz. Algunas de estas inflexiones, las que indicaban el *cur-sus* descendente de las finales se irán amplificando en los tonos de las lecturas y contribuirán, junto con la subida de los acentos al desarrollo de las composiciones gregorianas.

El punto fundamental de contacto de ambas tradiciones, en las que una aprendió de la otra, es claro: este procedimiento a medio camino entre el hablar y el cantar tiene como fin no adornar el texto, sino amplificar la palabra. Y en este sentido la cantilación tanto en la tradición judía, como en la cristiana y en la mayoría de las tradiciones religiosas presenta dos funciones:

1. Función utilitaria: dota a las palabras de una amplitud y un cuerpo que de ninguna manera tendrían con la simple dicción, además de propiciar la escucha a todos los presentes en el espacio sagrado. Para la tradición de Mahoma, la llamada a la oración se convierte en el ejemplo de cantilación cuya función de amplificación sonora se cumple de manera clara y contundente.

2. Función espiritual: desde el momento en que se produce, su sonoridad genera un ethos especial, un clima afectivo adecuado para los actos a los que va orientado.

Con motivo de celebraciones no exclusivamente religiosas, la ritualización salía de su lugar propio y con ella iglesia, sinagoga y mezquita se entremezclaban en una suerte de caleidoscopio cultural. Cristianos, judíos y árabes tenían entonces ocasión de asistir a un intercambio privilegiado de costumbres, de sonoridades y de visiones que siempre estuvieron proscritas. El año 1137, la ciudad de Toledo es testigo de excepción de uno de esos acontecimientos según nos refiere la *Chronica Adefonsi Imperatoris*, cuando Alfonso VII, rey de Castilla y de León entró en la ciudad.

El contexto de este recibimiento es puramente profano, pero además de la enumeración de los instrumentos, las expresiones *secundum linguam suam, laudantes et glorificantes Deum...* (alabando y glorificando a Dios según su lengua) nos demuestran que la escena en cuestión se parece más a lo que fue el primer Domingo de Ramos de la historia que a una recepción del siglo XII en una ciudad castellana. No conocemos nada de los cantos con los que unos y otros alabaron a Dios, a Yaveh o a Alá, pero la naturalidad de la escena nos hace suponer una convivencia e intercambio que iba más allá de los intereses puramente crematísticos. Sabemos que había cristianos que apreciaban mucho las músicas judía y árabe, y especialmente la que se celebraba durante los oficios divinos en el templo o en la mezquita.

De la misma manera, la poesía bíblica que se practicó entre los judíos se consideró muy adecuada para, si no mezclarse, sí complementar algunos de los rituales cristianos. Esto lo podemos constatar gracias a un cronista del siglo XV quien al hacerse eco de la muerte en 1458 de Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón y Nápoles, nos informa de algunos cantos elegiacos que pudieron oírse en los funerales del rey en Cervera (Cataluña). Se celebraron dos grandes actos conmemorativos. Durante la mañana, los cristianos tuvieron un servicio religioso en la Iglesia. Por la tarde en la plaza pública, seis rabinos de entre los judíos cantaron delante del cortejo fúnebre, mientras las mujeres judías lloraban y ejecutaban cantos de lamentación por la pérdida de un personaje que, en vida, se había mostrado siempre muy generoso y comprensivo con ellos y sus costumbres.

La influencia de la música árabe en el solar hispano está a menudo eclipsada por la existencia de una música que desde finales del pasado siglo viene estudiándose de una manera más o menos sistemática. La música llamada andalusí se debate aún entre su genuina denominación. Como ha expuesto recientemente Christian Poché ¿es música andaluza, música arábigo-andaluza, música hispano-árabe, *musiqá andalusiyya* (sic) o música clásica andaluza? Independientemente de las valoraciones que den primacía a uno o a otro término, tenemos personalidades muy destacadas desde tiempo inmemorial, al que la tradición ha erigido como el único y genuino creador de todo el legado: el músico Ziryab (ss. IX-X). Ciertamente existen más personajes como el lexicógrafo tunecino Al-Tifasi (s. XIII) que nos presentan

un panorama de la música de su tiempo y de épocas un poco más pretéritas. Según él cada época de la música llamada andalusí hace referencia siempre a una personalidad, y dada la estrecha relación de al-Andalus con el imperio árabe, la influencia que sobre la música de aquellas pudieron tener las melodías de estos parece quedar suficientemente probada. No así la posible influencia de estas músicas en las zonas en las que la reconquista había supuesto a veces un verdadero trauma y ruptura con las prácticas que hasta entonces allí se venían desarrollando.

En este contexto de convivencia surge una figura política y cultural que va a aglutinar de una manera casi definitiva los tres ambientes socioculturales del momento. Alfonso X (1221-1284) es heredero de una estirpe de grandes y santos reyes. Hijo de Fernando III, el rey santo, bisnieto de Alfonso VIII, fundador y promotor del Real Monasterio de Las Huelgas (de cuyo códice polifónico escucharemos varias obras en el último concierto de este ciclo) estaba emparentado también con la dinastía inglesa puesto que su bisabuela Leonor era hija de aquella musa de trovadores (Leonor de Aquitania) quien reposa para siempre en la legendaria abadía de Fontevraud junto a varios de los Plantagenet. Demasiadas coincidencias culturales: el mundo de la lírica profana corría ya por las venas del rey y, cómo no, también el de la monodía religiosa. Por ello no nos extrañe que su mayor monumento poético musical reúna en uno solo las maneras del *trovar* amoroso con las del más puro estilo religioso, y que su dama fuese la Señora de los Cielos. Pero además podemos ver en las más de 400 Cantigas una información preciosa sobre la extensión de sus posesiones y con el pretexto de un milagro o de otro acontecimiento, encontrar situaciones políticamente muy graves, fracasos de tipo administrativo o reuniones con ilustres prelados o nobles. Por ello si la crítica sitúa la composición de las Cantigas hacia 1270, estas se convierten en una fuente de primera mano para entender determinados hechos de la vida del rey Sabio.

Alfonso conoció personalmente el monasterio de las Huelgas, fundado algunos años antes de su nacimiento por su bisabuelo Alfonso VIII, y quizás en alguna de sus estancias pudo escuchar el arte polifónico que allí se recreaba entre las bóvedas de su iglesia abacial. Aunque la recopilación de esas músicas fuese un poco posterior (ca. 1300-1325) los estilos conservados en el códice polifónico de Las Huelgas abarcan un arco temporal que se remonta hasta ca. 1050 con algunas obras y estilos relacionados con la polifonía aquitana. Al mismo tiempo recoge obras en el más avanzado estilo del *Ars Nova*, incorporando cantos no estrictamente litúrgicos sino también de tipo pedagógico.

Juan Carlos Asensio

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Músicas de la España mudejar. Artes instrumentales en la Edad Media

"¡Están las cosas del pasado tan indefensas ante la caprichosa veleidad de nuestra mirada! Sin embargo, bien pensado, es su única manera de sobrevivir. Y más aún le pasa esto a la música, arte del tiempo y de la memoria, rebelde siempre a dejarse plasmar por escrito, a reducirse a verificable documento." Estas palabras de Antonio Torralba, director del grupo **Cinco Siglos** tomadas de uno de los prólogos de su primer CD y su alusión posterior a san Isidoro me hacen recordar la sentencia del santo erudito hispano: "Si los sonidos no son retenidos en la memoria por el hombre perecen, ya que no podemos escribirlos" (*Etimologías*, III, XV). Y si existe alguna música que ha tardado en reflejarse en soporte escrito, esa es la destinada a los instrumentos. Su dependencia de la música vocal hasta prácticamente el Renacimiento ha hecho que apenas contemos con testimonios notados destinados a la práctica instrumental. Por ello el campo está abierto para los intérpretes de música medieval. Son ellos los que intentan recrear las "situaciones" musicales en las que intervienen componentes distintos a la voz. Para lograr sus fines necesitan la colaboración de otros especialistas en distintos campos: iconografía, medievalistas, paleógrafos, luthieres... Cada uno de ellos se sirve de la documentación de la época para aportar pequeñas soluciones que puedan contribuir a un resultado musical satisfactorio.

En España, punto de encuentro y convivencia de varias culturas en la época medieval, se dan circunstancias especiales y óptimas para la exhumación de estas músicas. Aunque pueda parecer un tópico, la presencia en las *Cantigas de Santa María* de un interesante instrumentarlo en forma de miniatura en los códices que conservan esta impresionante colección de cantos marianos, aportan sugerentes imágenes a organólogos y expertos para la reconstrucción a escala de modelos sonoros convencionales. No en vano, cuando hablamos de música instrumental, si en algo han confluído las modernas interpretaciones ha sido en la glosa del repertorio alfonsí. Como preludio o postludio, intercaladas entre las distintas estrofas, o bien encomendadas por entero a los instrumentos, las sonoridades de las *Cantigas* de Alfonso X proporcionan una fuente casi inagotable de inspiración para el estudio y la experimentación.

No nos extrañe pues, que la pieza que abre la segunda parte de este concierto ("Vnos tan dulçes sones...") se entretenga en recrear varias de las melodías recogidas en los códices alfonsíes. Y qué mejor que tener en cuenta alguno de los matices de

las tres culturas que convivieron en la Península en tiempos de Alfonso el Sabio.

Cinco Siglos ha recuperado su instrumentalario partiendo de fuentes iconográficas de la más diversa índole: un cuadro de Hans Memling para la viola (que afina en una de las posibilidades dadas por Jerónimo de Moravia, dominico del s. XIII afincado en París, teórico y recopilador de escritos de otros teóricos y uno de los primeros que habla de las distintas posibilidades de afinación de ese instrumento, tal y como nos comenta Christopher Page en sus estudios); una escultura de Mateo Antelami del Baptisterio de Parma (s. XIII) para la cítola y, en fin, las miniaturas de las *Cantigas* para los aerófonos. No quieren dogmatizar y por ello han presentado un abanico de formas, de posibles *Artes instrumentales de la Edad Media*. A veces introducen preludios, otras no. Improvisan e incluso concluyen el concierto con tres danzas moriscas a priori ajenos al mundo medieval que intentan recrear, pero sin duda entroncados en esta sonoridad y ¡quién sabe! si producto de sedimentaciones que hunden sus más profundas raíces en épocas alfonsinas.

El *Libro del Buen Amor* de Juan Ruiz, conocido mejor como el Arcipreste de Hita, ha sido una inagotable fuente de inspiración para quienes se dedican a reconstruir músicas del medioevo hispano. De la misma manera que los pórticos de la iglesias, con sus "orquestas pétreas" nos describen las formas y aún las dimensiones más o menos reales del instrumentalario medieval, el relato de Juan Ruiz nos introduce en un mundo de aerófonos con o sin lengüetas, de membranófonos de distintas dimensiones y de todo tipo de idiófonos, así como de instrumentos de cuerda pulsada procedentes del ámbito árabe o del latino. Pero no solamente las citas instrumentales son importantes en el *Libro del Buen Amor*. En él encontramos algunas citas a melodías reales, como *Calui vi*. Emparentada con las breves jarchas, *Calui vi calui vi...* (Mi corazón está en mi corazón, mi corazón es árabe) refleja dentro de la más profunda tradición los sentimientos de un alma musulmana a quien la supremacía cristiana ha obligado a convertirse. Esta sencilla y bella melodía aparece en varios lugares del Mediterráneo, adoptando incluso texto hebreo pero imitando fonéticamente la lengua árabe tal y como aparece en un grabado hebreo de Constantinopla de ca. 1525. Hasta incluso en nuestros días esta melodía ha pasado a la tradición de corte popular, pero con una contrahechura textual dedicada al Baile de rey Don Alfonso: *Rey don Alfonso, Rey mi Señor, Rey de los Reyes, el emperador...* Y, paradojas del destino, el laudista veneciano Joan Ambrosio Dalza en su *Intabulatura di Lauto* publicada en Venecia en 1508, en su libro cuarto nos presenta esta melodía como integrante de una variación que intitula: *Caldibi Castigliano*. Y más tarde en 1577, el ciego profesor salmantino Francisco Salinas, en el sexto libro de su marga recopilación de siete dedicados a la música (*De Musica Libri Septem*) se hará eco de esta canción al exponer parte de su teoría métrica. Digna difusión para una obra gestada en un ambiente multicultural.

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

Música sefardí del Romancero judeo-español

Cuando en 1492 los judíos fueron expulsados de la Península Ibérica, con ellos llevaron sus tradiciones y las mantuvieron entonando sus cantos a través de los tiempos de las vicisitudes de la vida diaria. Su dispersión se produjo hacia distintos lugares como Francia, Italia, Países Bajos, el Norte de África y Portugal, aunque de aquí serían expulsados unos años más tarde (1497). Uno de sus principales lugares de asentamiento fue el Imperio Otomano dando lugar a florecientes comunidades de lo que hoy es la antigua Yugoslavia, Albania... es decir toda la zona balcánica.

Ciertamente un pueblo peculiar, los sefardíes mostraron muy pronto su amor a la tradición y con un estilo de entender, amar y conservar la música se han mantenido fieles a su tradición, pero a la vez han conseguido asimilar muchos de los elementos que han conseguido mantener vivos por tradición oral. Las ocasiones de interpretación de sus músicas están ligadas al ámbito familiar, en el hogar, o bien en reuniones sociales en las que exaltar el espíritu comunitario. Frecuentemente se asocia la cultura sefardí con los sufrimientos de un pueblo que ha vivido largo tiempo en el exilio y que por ello ha desarrollado un extraño gusto por cantos de tipo melancólico incluyendo siempre elementos de tipo trágico, pero no es verdad. Existe un componente mucho más real, de culto a la vida, de canto y músicas que siguen el ciclo vital del hombre y el ciclo del año, lo cual no omite la presencia de cantos que acompañan otro tipo de manifestaciones.

Los trabajos de campo que se han realizado durante el siglo XX en busca de la más genuina tradición de Sefarad han mostrado una determinadas características vocales de este repertorio, a menudo con timbres de tipo nasal, a veces condicionados por el medio en el que han desarrollado su trayectoria vital e incluso a veces, en el caso de vivencias en un ambiente de tipo litúrgico, con claras influencias sinagogaes en cuanto a maneras de canto y ornamentación.

Las interpretaciones más genuinas nos muestran que es una música monódica, aunque a veces puede producirse una especie de heterofonía, pero lo normal es que un grupo de cantores entone siempre la misma melodía. No debemos olvidar que también los instrumentos han jugado un papel importante en la conservación y transmisión de este repertorio, aunque su aparición no es muy generalizada en las encuestas de campo. La propuesta del Trío Sefarad para este concierto con voz, violín y guitarra, en cierto modo actualiza lo que en un primer momento fue la voz

con acompañamiento de un instrumento de cuerda pulsada del tipo del laúd arábigo o de la *kuitra* marroquí o bien del *kanun*, una especie de salterio muy difundido en el norte de África. Otros instrumentos de origen turco como el *cümbüs* o el *taksim*, son a menudo utilizados para insertar improvisaciones a modo de preludio y de postludio para enmarcar un canto. La cuerda frotada también presenta una clara influencia otomana con instrumentos como el *kemanya* con una gran capacidad para moverse por zonas microtonales. Por último son abundantes también los instrumentos de percusión, entre los que destacan varios tipos de tambores como la *derbuka* o los simples panderos o las sonajas.

En cuanto a su configuración melódica las piezas que escucharemos en este concierto nos muestran una gran flexibilidad en su línea, moviéndose generalmente dentro del sistema modal tradicional de la música de tradición oral que se conserva en amplias zonas del Mediterráneo, coincidiendo piezas de desarrollos melódicos más amplios con obras en las que con cuatro o cinco grados se construye una sencilla pero bella melodía. Sus ritmos son muy variados, oscilando entre los más simples binarios o ternarios y los más irregulares *aksak*, pero también presentes en la cuenca del *Mare Nostrum*, como muestra incluso la rica tradición hispánica mantenida de manera oral.

Las estructuras son muy variadas dependiendo por lo general de la temática de cada canción. Quizás la más conocida sea el romance del cual podremos escuchar algunos ejemplos en el presente concierto. Su estructura literaria es bien conocida. Normalmente está formado por una sucesión de versos de 16 sílabas que a su vez tiene una nueva división de dos octosílabos (8+8), cuya rima es variable, pero siempre conservando una asonancia entre sus versos. Lo normal en los romances de la antigua tradición es que la frase musical coincida perfectamente con cada uno de los versos, formando una estructura única, pero se encuentran ejemplos en los que esto no ocurre así, sobre todo en los romances que pertenecen más a la zona oriental. Otra de las estructuras más recurrentes es aquella que incorpora algún tipo de estribillo que se repite de manera idéntica.

Temáticas bucólico-pastoriles (*La pastora...*) junto a otras más amorosas (*Yo m'enamori...*, *Abrí tu puerta cerrada...*) o estructuras de tipo narrativo (*Aquel Rey de Francia...*) junto a cantos muy íntimos (*A la nana...*) constituyen uno de los más preciosos legados de un pueblo que ha sabido como ningún otro conservar su patrimonio e integrarse y absorber todo aquello característico de sus lugares de adopción.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

A la una yo nací

*A la una yo nací,
a las dos me engrandecí,
a las tres tomí amante,
a las cuatro me casí.
Me casí con un amor.*

Disme niña d' onde vienes,
que te quero conocer,
y si no tienes amante,
yo te haré defender.

A la una yo nací...

Yéndome para la guerra,
dos besos al ayre dí,
el uno para mí madre,
y el otro para tí.
A la una yo nací...

Tres hermanicas

Tres hermanicas eran,
blancas de ros,
ay, ramas en flor,
tres hermanicas eran,
tres hermanicas son.

Las 2 están casadas,
blancas de ros,
ay, ramas en flor,
las 2 están casadas,
la una en perdición.

El padre con vergüenza,
blancas de ros,
ay, ramas en flor,
el padre con vergüenza,
a Rodes la mandó.

En medio del camino,
blancas de ros,
ay, ramas en flor,
en medio del camino,
castillo construyó.

Sin puertas sin ventanas,
bancas de ros,
ay, ramas en flor,
sin puertas sin ventanas,
que no vea varón.

El amor que lo supo,
blancas de ros,
ay, ramas en flor,
el amor que lo supo,
al agua ya se echó.

Sus brazos usó de remo,
blancas de ros,
ay, ramas en flor,
sus brazos usó de remo,
su cuerpo de galeón.

Nadando y navegando,
blancas de ros,
ay, ramas en flor,
nadando y navegando,
al castillo arribó.

Tres hermanicas eran,
blancas de ros,
ay, ramas en flor,
tres hermanicas eran,
tres hermanicas son.

Irme quero la mí madre

Irme quero la mi madre,
por estos mundos,
me iré,
a Aman, me iré.

A la nana

A la nana y a la buba,
se durma la criatura.

El Dió alto que los guadre,
se durma la criatura.

A los niños de los males,
se durma la criatura.

A la nana y a la buba,
se durma la criatura.

En la mar hay una torre

Ven querida,
ven amada,
ven al bodre,
de la mar, amada.

En la mar hay una torre,
en la torre una ventana,
en la ventana una palomba,
q'a los marineros llama.

Dame la mano palomba,
quero subir a tu nido,
m'han dicha q'durmes sola,
quero dormir yo contigo.

Si la mar era de leche,
yo m' haría pishcator,
pishcaría los mis males,
con palabricas d'amor.

Morenica

Morenica a mi me llaman,
yo blanca nací
y del sol d'en verano
yo m'hice así.

*Morenica, graciosa sos,
morena y yo gracisa,
y ojos pretos tu.*

Morenica a mi me llaman,
los marineros,
si otra vez me llaman,
me vo con ellos.

Morenica, graciosa sos...

Morenica a mi me llama,
el hijo del Rey,
si otra vez a mi me llama
me vo con el.

Morenica, graciosa sos...

Morena me llaman

Morena me llaman,
yo blanca nací,
de pasear galana,
yo me hice así.

Morena me llaman,
los marineros,
si otra vez me llaman,
yo me vo con ellos.

Morena me llama,
el hijo del rey,
si otra vez me llama,
yo me vo con el.

Abre este abajour

Abre este abajour, bijou
abre la tu ventana,
por ver tu cara morena,
al Dió daré mi alma.

Por la tu puerta yo pasí,
me la topí cerrada,
la llave dura yo besí,
como besar tu cara.

Si tu de mi te olvidaras
la tu hermosura piedras,
ningún niño te endiñarás
en los mis brazos mueras.

Una matica de ruda

Una matica de ruda,
una matica de flor,
hija mía, mi querida,
dime a mi quién te la dio.

Una matica de ruda,
una matica de flor,
me la dio un mancebico,
q' de mi s'enamorado.

Hija mía, mi querida,
no te heches a perdición,
más te haré un mal marido,
q' mejor un nuevo amor.

Mal marido, la mi madre,
no hay más maldición,
nuevo no, la mi madre
la manzana y el limón.

Durme, durme

Durme, durme hermosa doncella,
durme, durme sin ansia ni dolor.

Heq tu esclavo con ardor desea
ver tu sueño con grande amor.

Siente hermosa, al son de mi guitarra,
siente hermosa, mis dertes cantar.

Hoy dos años que sufre mi alma,
por ti hermosa, mi linda dama.

Aquel Rey de Francia

Aquel Rey de Francia
tres hijas tenía,
la una cortaba,
la otra cuzía.

La más chica de ellas
bastidor hazía.
Lavrando, lavrando
un sueño le venía.

La madre con ravia
aharvarla quería.
-¡No me aharvéx, madre,
ni m'aharvaríax!

Un sueño m' ha soñando
de bien y alegría,
un sueño has soñado
yo lo soflaría.

La luna llena
era la tu suegra,
la estrella Diana,
la tuya cuñada.

Los tres pazaricos,
los tres cuñadicos
y el pilar de oro,
el hijo del Rey, tu novio.

Daile cenar al desposado

Daile cenar al desposado,
daile cenar que no ha cenado,
daile cenar sopa de nabos,
daile cenar que no ha cenado.

Para la novia una sardina,
y para el novio una gallina,
para la novia pan sobado
y para el novio de salvado.

Tate, tate que no hay dote,
guarda e amor para la noche,
tate, tate que no hay nada,
guarda el amor para mañana.

Caminando por la plaza

Caminando por la plaza,
m'encontré una mujer,
d'una bella talla,
se m' engració de ver.

*Por tí mi hermoza dama,
daré mi vida entera,
por tí mi corazón,
se me desespera.
No se lo que haré,
no se lo que diré.*

Sus cabellos largos, pretos,
m'hicieron enamorar,
mi corazón batía,
por no poder hablar.

Por tí mi hermoza dama...

Diz y ocho años tengo,
la flor de mi mancebez
me quemaste en un fuego
por la primera vez.

Por tí mi hermoza dama...

Yo te amo a tí sola,
y a ti te alcanzaré,
dame una parola,
si no me mataré.

Por tí mi hermoza dama...

Noches noches

Noches noches,
buenas noches,
noches son, ay!
de enamorar.

Dando vueltas,
en la cama,
como el peshe, ay!
en la mar.

Ay! que noches,
la mi madre,
que cayó, ay!
de arriba, abajo.

La pastora

Una pastora yo amí,
una mujer hermoza,
de mi chiquez yo la adorí,
mas ella no a mí.

Un día que estábamos,
en la huerta asentados,
le dije, yo por ti, mi flor,
me muero de amor.

Entre sus brazos me estrechó,
y con amor ella me besó,
me rispondió y con dolor,
sos chico para el amor.

M' engrandecí y la busqué,
otro tomo y yo la pidrí,
se olvidó y me dejó,
mas sempre yo la quero.

Desde hoy la mi madre

Desde hoy la mi madre,
la del cuerpo lucido,
tomares vos las llaves,
las del pan y del vino.

Que yo irme quería,
a servir buen marido,
a ponerle la mesa,
la del pan y del vino.

Para hacerle la cama,
para hecharle conmigo,
ataña atanahora,
que sea en buena hora.
Ataña ataña taine,
que sea con buen simaine.

Desde hoy la mi madre,
la del cuerpo lozano,
tomares vos las llaves,
las del pan y del claro.

A servir buen lozano,
a ponerle la mesa,
la del pan y del claro,
para hacerle la cama.

Para hecharle a mi lado,
Ataña atanahora,
que sea en buena hora.
Ataña atan taine
que sea con buen simaine.

Al ruido de la fuente

Al ruido de la fuente,
una zagala vi,
al ruido del agua,
una voz yo sentí,
sentí una voz que decía,
ay de mi, ay de mi,
sola, ay mi.

Abrí tu puerta cerrada

Abrí tu puerta cerrada,
de tu balcón luz no hay,
el amor a ti te vela,
partimos rosa de aquí.

Demandí por la tu hermosura,
como te la dió el Dió,
la hermosura tuya es pura,
la avergüenzo solo yo.

La vida do por el Rakí

La vida do por el Rakí,
yo no quero dejarlo,
de beber nunca m'hartí,
de tanto amarlo.

Cuando estoy en el barmí,
no hablo con ni uno,
cuando m'hago pior candil,
me caigo en el lodo.

Piso oro, piso plata

Piso oro, piso plata,
piso las calles del rey,
que me ha dicho en el camino,
cuántas hijas tiene usted.

Tena las que tenga,
eso no le importa a usted,
que del pan que yo comiera,
comieran ellas también
y del agua que bebiera,
bebieran ellas también.

Tan contento que venía,
tan tristeizado me voy,
a contárselo a mi madre,
y a mi padre que es el rey.

Venga, venga caballero,
el de la espada dorada,
que de tres hijas que tengo,
coja usted la mas salada.

Coporita por hermoza,
por hermosa y por clavel
me ha parecido una rosa,
acabada de nacer.

Irme quero a Ierushalaim

Irme quero madre,
a Ierushalaim,
a pisar la hierba,
y hartarme en ella.

En él m'arrimo yo,
en él me figuro yo,
en el Señor,
de todo el mundo.

A Ierushalaim,
lo vedo enfrente,
aquí dejo,
mis hijos y mis parientes.

Puncha, puncha

Puncha, puncha la rosa huele,
que en el amor mucho le duele,
tu no naciste para mí,
presto alejate de mí.

Acodrate d'aquella hora,
en que me besabas la boca,
aquella hora ya pasó,
dolor quedó al corazón.

Pobereta muchachica

Pobereta muchachica,
de que sufres del amor,
de que sufres en cadenas,
en esta oscura prisión.

Ven, te contaré m' historia,
lo que vengo a sufrir,
por un mancebico hermoso
que por él me vo morir.

Asentada en mi ventana,
labrando el bastidor,
javerico me truxeron,
q'el mío amor se dispós.

En medio de la nochada,
a su espoza engañí yo
l'enfiqué cuchillo al lado,
y al punto cayó, murió.

La hija de la vecina

La hija de la vecina,
que se llama Carolina,
encorriendo se cayó,
la tripa se le rompió.

Al hospital se la llevaron,
operarla la operaron,
grande fue el encanto,
un jamelgo le sacaron.

Yo m'enamori d'un aire

Yo m'enamori d'un aire,
del aire d'una mujer,
d'una mujer muy hermoza,
linda de mi corazón.

Yo m'enamori de noche,
linda de mi corazón.
Si otra vez yo m'enamoro,
será de día y con sol.

Cuando el Rey Nimrod

Cuando el Rey Nimrod,
al campo salía,
vido en el cielo,
y en la estrellería,
vido luz santa,
en la judería,
q' habría de nacer,
Abraham Avinu.

Abraham Avinu
padre querido,
padre bendicho,
luz de Israel.

La mujer de Terah,
quedó preñada
día en día,
él le demandaba,
de qué tenés la cara
tan demudada,
ella sabía
el bien que tenía.

NOTAS AL PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

Cantigas

De la misma manera que el canto religioso tuvo un medio de difusión, de transmisión y de interpretación que nos ha llegado en forma de manuscritos con distintas grafías, la música en lengua vulgar ha tenido lo propio, pero nos ha llegado en testimonios mucho menos abundantes. Aún así es innegable que la sonoridad de unas y de otras es deudora de un fondo común y lo mismo podríamos decir de varias de sus formas musicales. No es el momento ni el lugar de hacer una historia de lo que ha sido el fenómeno trovadoresco a través de los siglos y de su influencia en la historia social y musical de la Europa medieval, pero sí que podemos decir que de los aproximadamente más de dos mil testimonios poéticos escritos en lengua galaico-portuguesa, apenas medio millar conservan la música que les revistió en sus primitivas interpretaciones. De ellos el *corpùs* más numeroso y conocido (?) es el constituido por las más de 400 Cantigas de Santa María recopiladas y compuestas (?) por el rey Alfonso X.

Un caso aparte es el constituido por el *rotulus* conocido como las Cantigas de amigo de Martín Codax. Su aparición como encuademación de un *De Officiis* de Cicerón a comienzos del siglo XX les auguraba una azarosa existencia a la manera de los textos que el mismo *rotulus* narra. Tras una fugaz desaparición del original, el manuscrito fue comprado en 1977 por la Pierpont Morgan Library de Nueva York. Son un conjunto de siete cantigas, una de ellas sin notación musical, aunque conserva el pautado en blanco. Su temática es amorosa, ubicada en Vigo y sus alrededores, con especial protagonismo del mar. Su estructura es del clásico estribillo con paralelismo y la incorporación del procedimiento del *leixaprén*, es decir que el último verso de una estrofa se repite en el primero de la estrofa siguiente.

Su estructura melódica es muy sencilla acogándose a los postulados modales del momento, recordando incluso entonaciones salmódicas tan comunes como la del modo VIII al inicio de la primera de la serie: *Ondas do mar do Vigo*. La notación que nos las transmite tiene alguna concomitancia con la notación modal de tipo prefranconiano, pero, al igual que en sus hermanas mayores las Cantigas de Santa María, la aplicación estricta de las normas teóricas válidas para la música polifónica del momento (s. XIII) no parecen funcionar aquí muy bien. Algunas de ellas se han puesto en relación con canciones amorosas de trovadores occitanos como Raimbaut de Vaqueiras. Sus estructuras estróficas facilitan estas comparaciones y sus breves desarrollos me-

lismáticos imprimen un carácter nostálgico propio de los textos a los que acompañan.

Sin embargo el impresionante corpus de más de 400 melodías que constituye lo que conocemos como Cantigas de Santa María se nos ha transmitido de manera muy distinta a sus homónimas de amigo. Poseemos cuatro códices, tres de ellos con notación musical y solamente uno con los pautados preparados pero que nunca llegó a notarse. El más importante de ellos, el llamado Códex Princeps, se encuentra en la Biblioteca del real Monasterio de El Escorial y es el que presenta una mayor perfección en su grafía, y en su número y calidad de miniaturas que nos informan de muchos de los instrumentos que podían ser comunes en aquellos días. Sin embargo otro de los códices de El Escorial es el que tiene el mayor número de Cantigas : 413 en total.

Como muy bien ha apuntado Pepe Rey en las notas a una reciente grabación del grupo SEMA (*Un cancionero de ilusiones y desencantos*), el rey concibió la idea de formar esta magna colección cuando contaba más o menos cuarenta y cinco años y estaba en un buen momento personal y político. En muchas de las primeras cantigas, él mismo es el protagonista personal, en otras hay incluso una publicidad interna de la obra, pero en otras narra problemas relacionados con su misoginia o con otros asuntos de tipo eclesiástico o político. Por ejemplo, en algunas se nota que el rey no era muy partidario de potenciar el camino de Santiago, sino más bien de confiar en la intercesión de María para lograr tal o cual merced, en vez de confiar en los milagros del Apóstol.

Como se cuenta en el prólogo, la idea inicial era componer cien cantos que más tarde fueron ampliados a doscientos y al concluir este número la colección se incrementó hasta duplicar esa cifra, pero según se avanzaba en este proyecto, el carácter del rey cambió debido a una serie de circunstancias que el mencionado Pepe Rey nos describe con exactitud y minuciosidad: su salud se resintió a raíz de una cox que recibió en Burgos en 1268 y que con el tiempo degeneró en un cáncer en el maxilar superior. Años más tarde, en 1275 sus aspiraciones al Imperio se desvanecieron tras una entrevista con el Papa Gregorio X. Justamente en esas fechas hubo de regresar precipitadamente a la Península por la muerte de su hijo y heredero el infante don Fernando de la Cerda y para hacer frente a la invasión de los benimerines y a las intrigas de algunos nobles de su entorno más cercano. Todo esto se tradujo en un cambio de carácter que también se reflejó en las Cantigas que se compusieron durante ese período.

Estrictamente hablando las Cantigas son narraciones en verso de milagros de la Virgen, entre las que se intercalan en los números correspondientes a las decenas, lo que se llaman Cantigas de Loor, es decir, de pura alabanza, en la que no se narra ningún milagro o hecho especial. La forma más común es la forma que

tiene un estribillo o refrán que alterna y enmarca distintas estrofas, aunque se encuentran también otras formas en número más reducido, como rondó, balada, e incluso con forma hímica. La notación es la típica del momento, con caracteres prefranconianos, pero que no permiten una transcripción seria siguiendo sus postulados. La modalidad y la interválica están sujetas a las sonoridades del momento. Todas ellas son monódicas y se aprecia en algunos casos contrahechuras de melodías pertenecientes al antiguo fondo del canto llano.

El programa del presente concierto nos muestra un abanico de situaciones distintas: resurrección de un niño por intercesión de María (n° 21), un hecho acontecido entre un cristiano y un judío (25), milagros en los que María hace aparecer su imagen entre unas piedras (29), de cómo un niño de coro metió el dedo en una imagen de la Virgen (42), una mujer engañada por un ovejero, por intercesión de María recobra su oveja (147) o la curación de un inválido (179). Entre todas ellas, enmarcando el concierto destaca la muy conocida cantiga 100: *Santa maria strela do dia*, ejemplo de ritmo dáctilo, tan común a los pueblos mediterráneos que está dedicada a cantar las alabanzas de la destinataria del mayor corpus monódico de cantos en lengua vulgar.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

Cantigas de Amigo. Martín Codax.**Cantiga 1: Ondas do mar do Vigo**

Ondas do mar do Vigo,
 se vistes meu amigo?
 E ai Deus ¡ Se verrá cedo?
 Ondas do mar levado,
 se vistes meu amado?
 E ai Deus! Se verrá cedo?
 Se vistes meu amigo,
 o por que eu sospiro?
 E ai Deus! Se verrá cedo?
 Se vistes meu amado,
 o por que ei gran coitado?
 E ai Deus! Se verrá cedo?

Cantiga 2: Mandad'ei comigo

Mandad'ei comigo
 ca ven meu amigo:
 E irei, madr' a Vigo!
 Comigu'ei mandado
 ca ven meu amado:
 E irei, madr' a Vigo!
 Ca ven meu amigo
 e ven san'e vivo:
 E irei, madr' a Vigo!
 Ca ven meu amado
 e ven viv'e sano:
 E irei, madr' a Vigo!
 Ca ven san'e vivo
 e del rei amigo:
 Eirei, madr' a Vigo!
 Ca ven viv'e sano
 e d'el rei privado:
 E irei, madr' a Vigo!

Cantiga 3: Mia irmana fremosa

Mia irmana fremosa,
 treides comigo
 a la igreja de Vigo
 u é o mar salido:
 E miraremos las ondas!
 Mia irmana fremosa,
 treides de grado
 a la igreja de Vigo
 u é o mar levado:
 E miraremos las ondas!
 A la igreja de Vig'u
 é o mar levado,
 e verrá i mia madre
 (e) o meu amado:
 E miraremos las ondas!
 A la igreja de Vig'u
 é o mar salido,
 é verrá i mia madre
 (e) o meu amigo:
 E miraremos las ondas!

Cantigas de amigo. Martin Codax.

Cantiga 1: Olas de mar de Vigo

*Olas de mar de Vigo,
 ¿visteis a mi enamorado?
 ¡Oh, Dios mío! ¿Tornará presto conmigo?
 Olas de mar agitada,
 ¿visteis a mi amado?
 ¡Oh, Dios mío! ¿Tornará presto conmigo?
 ¿Visteis a mi enamorado,
 aquél por quien tanto suspiro?
 ¡Oh, Dios mío! ¿Tomará presto conmigo?
 ¿Visteis a mi amado,
 aquél por quien tanto sufro?
 ¡Oh, Dios mío! ¿Tornará presto conmigo?*

Cantiga 2: Un mensaje he recibido

*Mi enamorado está de vuelta,
 que suyo un mensaje he recibido:
 ¡A Vigo corro, madre!
 Mi amado tornará hoy,
 que así su mensaje me lo dice:
 ¡A Vigo corro, madre!
 Que mi enamorado vuelve conmigo
 y sano y salvo viene:
 ¡A Vigo corro, madre!
 Que mi amado vuelve conmigo,
 y salvo y sano viene:
 ¡A Vigo corro, madre!
 Que viene sano y salvo
 y del rey amigo:
 ¡A Vigo corro, madre!
 Que viene salvo y sano
 y del rey favorito:
 ¡A Vigo corro, madre!*

Cantiga 3: Hermosa hermana mía

*Hermosa hermana mía,
 venid presto conmigo
 a la iglesia de Vigo;
 allá, donde la mar agitada se halla:
 ¡Y las olas contemplaremos!
 Hermosa hermana mía,
 vayamos de buen grado
 a la iglesia de Vigo;
 allá donde la mar embravecida, se alza:
 ¡Y las olas contemplaremos!
 A la iglesia de Vigo,
 donde la mar embravecida se alza,
 vendrá, madre mía,
 mi amado:
 ¡Y las olas contemplaremos!
 A la iglesia de Vigo,
 donde la mar agitada se halla,
 vendrá, madre mía,
 mi enamorado:
 ¡Y las olas contemplaremos!*

Cantiga 4: Ai Deus

Ai Deus, se sab'ora meu amigo
com'eu senheira estou en Vigo!
E vou namorada...

Ai Deus, se sab'ora meu amado
com'eu en Vigo senheira manho!
E vou namorada...

Com'eu senheira estou en Vigo,
e nulhas gardas non ei comigo!
E vou namorada...

Com'eu senheira en Vigo manho,
e nulhas gardas migo non trago!
E vou namorada...

E nulhas gardas non ei comigo,
ergas meus olhos que choran migo!
E vou namorada...

E nulhas gardas migo non trago,
ergas meus olhos que choran ambos!
E vou namorada...

Cantiga 5: Quantas sabedes amare amigo

Quantas sabedes amare amigo,
treides comig'a lo mare de Vigo:
E banhar nos emos nas ondas!

Quantas sabedes amare amado,
treides comig' a lo mare levado:
E banhar nos emos ñas ondas!

Treides comig' a lo mare de Vigo
e veeremo lo meu amigo:
E banhar nos emos nas ondas!

Treides comig'a lo mare levado:
e veeremo' lo meu amado:
E banhar nos emos nas ondas!

Cantiga 6: Eno sagrado en Vigo

Eno sagrado en Vigo,
bailava corpo velido.
Amorei...

En Vigo, no sagrado,
bailava corpo delgado.
Amor ei...

Bailava corpo delgado,
que nunc' ouver' amado.
Amorei...

Bailava corpo velido,
que nunc' ouver' amigo.
Amor ei...

Que nunc' ouver' amigo,
ergas no sagrad', en Vigo.
Amorei...

Que nunc'ouver' amado,
ergas en Vigo, no sagrado.
Amorei...

Cantiga 4: Ay Dios

*¡Ay Dios, si mi enamorado saber pudiera,
cuán sola me encuentro en Vigo!*

Y tan enamorada...

*¡Ay Dios, si mi amado saber pudiera,
cuán sola en Vigo permanezco!*

Y tan enamorada...

*¡Cuán sola me encuentro en Vigo
y sin nadie que por mí vele!*

Y tan enamorada...

*¡Cuán sola en Vigo permanezco,
y sin nadie que velarme quiera!*

Y tan enamorada. .

*¡Y sin nadie que por mí vele,
salvo mis ojos que conmigo lloran!*

Y tan enamorada...

*¡Y sin nadie que velarme quiera,
salvo mis dos ojos que de llorar no cesan!*

Y tan enamorada...

Cantiga 5: Todas quienes os sepáis amadas

*Todas quienes os sepáis de un amante
amadas, venid conmigo a la mar de Vigo:*

¡Y entre las olas nos bañaremos!

*Todas quienes os sepáis de un enamorado amadas,
venid conmigo donde la mar, embravecida se alza:*

¡Y entre las olas nos bañaremos!

*Venid conmigo a la mar de Vigo
y veremos a mi enamorado:*

¡Y entre las olas nos bañaremos!

*Venid conmigo donde la mar
embravecida se alza y veremos a mi amado:*

¡Y entre las olas nos bañaremos!

Cantiga 6: En el Camposanto* de Vigo (sin música)

*En el camposanto de Vigo
una bella figura bailaba.*

Y yo, tan enamorada...

*En Vigo, en el camposanto,
una esbelta figura bailaba.*

Y yo, tan enamorada...

*Una esbelta figura bailaba,
que nunca un amado conoció.*

Y yo, tan enamorada...

*Una bella figura bailaba,
que nunca un enamorado halló.*

Y yo, tan enamorada...

*Ella, que nunca un enamorado halló,
danzaba en el camposanto de Vigo.*

Y yo, tan enamorada...

*Ella, que nunca un amado conoció,
en el camposanto de Vigo danzaba.*

Y yo, tan enamorada...

***Camposanto:** cementerio adyacente a la iglesia y lugar habitual de encuentros amorosos

Cantiga 7: Ai ondas

Ai ondas que eu vin veere,
 seme saberedes dizere
 porque tarda meu amigo sen min?

Ai ondas que eu vin mirare,
 seme saberedes contare
 porque tarda meu amigo sen min?

Cantiga 7: Ay olas

*¡Ay, olas que yo a contemplar vine!
 ¿sabríais decirme*

*por qué permanece mi enamorado,
 tanto tiempo alejado de mí?*

¡Ay, olas que yo a mirar vine!

*¿sabríais contarme
 por qué permanece mi enamorado,
 tanto tiempo alejado de mí?*

Cantigas de Santa Maria. Alfonso X "el Sabio"

(Traducción al castellano de José Filgueira Valverde)

Cantiga 21**Santa María po' enfermos guarir**

Esta es cómo Santa Maria hizo tener un hijo a una mujer estéril y después murió y lo resucitó. REFRÁN: *Santa Maria puede sanar a los enfermos y, si quisiera, resucitar a los muertos.*

Aquella a quien Dios envió su Santo Espíritu y en la que tomó forma de hombre, no es maravilla que haya ganado de Él virtud para que pudiese realizar esto. // Por ende un milagro hizo esta Santa Reina, muy grande, a una pobre mujer, que, con la cuita de que era estéril, fue a pedirle el tener un hijo. // Con lágrimas en los ojos, muy de corazón, le dijo:

"¡ Ay, Señora, escucha mi oración y, por tu merced, dame un hijo varón, con quien goce y te pueda servir!" //

Lo que pidió le fue pronto concedido y luego, a su tiempo, le nació aquel hijo que había pedido a Santa María, que no le quiso en ello fallar. // Pero el niño, muy temprano, a poco de nacer se le murió, y la madre por poco enloquece y ante él se puso a gemir. // Entonces, la desgraciada, con gran quebranto, lo llevó al monasterio y lo puso ante el altar, haciendo gran planto, que atrajo a sí toda la gente. // Y, gritando, comenzó a decir:

"Santa María, ¿qué me hiciste, al darme este hijo y luego quitármelo, que no pudiese gozar de él? // Porque tú eres la única que podías dárme-lo, por eso vengo a pedirte gloriosa Señora, sin tardanza, dámelo vivo y que pueda darte las gracias." //

Luego que fue oída la oración de la mujer, el niño volvió a la vida, por voluntad de la Virgen Santa, que lo hizo moverse en el lecho en que yacía. // Cuando tal vio, la mujer, al principio tuvo pavor, pero después se le cambió en placer y dio, por ello, las gracias a Nuestro Señor y a su Madre, porque la quiso oír.

Cantiga 25

Pagar ben pod'que dever

Esta es cómo la imagen de Santa María habló en testimonio, entre el cristiano y el judío. REFRÁN: *Bien puede pagar lo que debe aquel que fia a la Madre de Dios.*

Y de esto quiero contaros un milagro muy hermoso que hizo la Virgen sin par, Madre de Rey glorioso, por un hombre que había dispendiado todos sus bienes por hacer bien y alcanzar más honra, que no en otras locuras. // Cuando aquel buen hombre así hubo gastado su caudal, no pudo hallar, según tengo entendido, ni extraño ni conocido que quisiese hacerle un préstamo, y viendo esto, se fue sin demora a un judío a probar si algo pudiera prestarle. //

Y el judío entonces le dijo: -"Amigo, esto que tú quieres lo haría muy de corazón, sobre un buen empeño que tú me dieres."

Dijo el cristiano: -"No podría hacer eso, pero fiador quiero ser de que te lo pagaré bien en su día." //

El judío le respondió así: -"Sin prenda no será hecho el que lles nada mío."

Dijo el cristiano: -"Acepta un regalo, voy a poner por fiador a Jesucristo ya Santa María."

Respondió él: -"No quiero creer en ellos, pero te los tomaré, por que sé que ella fue una santa mujer y Él un hombre santo y profeta; por ende, señor, quiero tomártelos y te daré cuanto quisieres, a tu gusto."

Y el cristiano respondía: -"Sus imágenes, que puedes ver, te las doy en fianza." //

Después que el judío hubo otorgado esto, se fueron, de inmediato, y, ante la gente, las tocó, y volvió a repetir que por fiadores les ponía, para poder rendir el préstamo en su plazo, sin engaño. // Y Vos, Jesucristo, Señor, y vos, Su Madre muy honrada -dijo él-, si estuviera lejos de aquí, o con mi hacienda embargada, no pueda plazo perder, si yo no pudiese pagárselo, poned vosotros la paga, donde yo pondría la mía. // Porque yo a vos os lo he de pagar, hacedle el pago a él, para que después no pueda decir: "No tengo lo mío", y me meta en pleitos, ni me lo haga malgastar, andando con litigios con él; porque si de pena se muriese, de eso moriría. " //

Después que el cristiano hizo esto, lo hizo el judío. A los pocos días, con los haberes, hizo el cristiano cuanto quiso, ganó en buenas mercaderías; porque bien se supo desenvolver en ello, y sabía hacerlo bien, pero se le olvidó el plazo en que debía pagar. //El cristiano, que no quería faltar en el cumplimiento del plazo que había puesto, un día antes de que expirase, hizo disponer un arca y metió dentro cuanto debía entregar al judío, y dijo: -"Ay, Dios; gufala tú." //

Diciendo esto, la echó al mar, y el viento movió las olas y, al día siguiente, apareció en el puerto, de aguas muy hondas, de Bizancio. Y, por cogerla, un judío corrió muy presto, pero fracasó en seguida porque el arca huía ante él. // Cuando el judío esto vio, fue, dando grandes voces, a su señor y él salió y le dijo:

-"No vales dos nueces, que tuviste miedo al mar, con gran cobardía; esto quiero hacerlo yo, que Dios me la dará fácilmente." //

Después que esto dijo, sin más, corrió allá sin demora, y el arca se movió de tal manera que vino afuera hacia él. Entonces tendió la mano y la cogió con alegría, porque ya no podía aguantar sin saber lo que había en ella. // Entonces la hizo llevar a su casa y en ella encontró sus dineros. // Y se guardó muy bien de que sus compañeros hubiesen de saber que la escondía, y, para poderlos contar, puso el arca en donde dormía. // Después de que hubo obtenido su provecho, el mercader llegó allí, y el judío, como un insensato, le demandaba muy recio que le diese lo que

le debía, que si no lo hiciera que él diría tales cosas que harían caer al cristiano en la mayor vergüenza. // El cristiano dijo:

"Testigo tengo de que te he pagado, la Virgen, Madre del Doncel, que en el altar te hube mostrado, que te hará bien reconocer, como pasó, porque no mentiría, y tú no querrás contender con Ella, que te acarrearía mal." //

Dijo el judío:

"Eso me agrada, vayamos a la iglesia, y si tu imagen lo dice delante de mí, sea hecho."

Entonces se echaron a correr, y la gente iba detrás de ellos, todos ansiosos de saber cómo terminaría aquel pleito. // Cuando estuvieron en la iglesia el cristiano dijo:

"Ay, Majestad de Dios; si yo he hecho este pago, ruégote que digas verdad para que pongas en evidencia la alevosía que contra mí mueve este judío para que le pague lo que no le debo." //

Entonces dijo la Madre de Dios, tal como yo lo hallé escrito:

"la falsedad de los judíos es grande; y tú, maldito judío, sabes que hubiste de recibir tu haber, sin que faltase nada, y fuiste a esconder el arca, con felonía, bajo tu lecho." //

Cuando tal el judío oyó, cayó allí luego al suelo, creyó en Santa María y en su Hijo, y fue cristiano, porque no quiso olvidar lo que profetizó Isaías de cómo Dios habría de venir a nacer de la Virgen, por nosotros.

Cantiga 29

Nas mentes sempre teer

Esta es cómo Santa María hizo aparecer en las piedras, imágenes con su semejanza.

REFRÁN: *Siempre debemos tener en mientes las hechuras de la Virgen, pues fueron impresas en las duras piedras.*

Por cuanto he oído decir a muchos que allá fueron, en la santa Gethsemaní fueron halladas figuras de la Madre de Dios, de manera que no eran pinturas, // ni tampoco habían sido talladas, así Dios me perdone, y tenían las facciones de la Señora con su Hijo y sus aposturas, hechas con razón y medida propias. // Por ende, las hizo resplandecer y aparecer tanto, por lo que debemos creer que es Señora de la naturaleza y que tiene poder para transformar en claras las cosas oscuras. // Dios quiso figurarlas en piedra para mostramos que deben honrar a su Madre todas las criaturas, pues Él descendió a tomar carne en Ella desde las alturas.

Cantiga 42

A Virgen muy groriosa

Esta es cómo el clerizonte metió el anillo en el dedo de la imagen de Santa María, y la imagen encogió el dedo con él. REFRÁN: *La Virgen muy gloriosa, espiritual reina, es celosa de los que ama, porque no quiere que obren mal.*

De esto os diré un milagro hermoso, en que hallaréis placer; lo hizo la Virgen, Madre de Nuestro Señor, y por él libró de gran fallo a un muy falso amator que, a menudo, cambiaba sus amores, de uno en otro. // Fue en tierra de Alemania, donde querían unas gentes renovar su iglesia y, por ello, sacaron afuera la imagen en majestad que estaba en el altar, y la pusieron en la puerta de la plaza, bajo el pórtico. // En aquella plaza había un prado muy verde, en que las gentes de aquella tierra iban a tener su solaz, y jugaban a la pelota, que es juego que place a muchos

hombres mancebos más que cualquier otro juego. // Sobre esto, en cierta ocasión llegó para jugar a la pelota un gran tropel de mancebos, y un doncel que andaba enamorado traía el anillo que su amiga le diera, porque era su allegado. // Este doncel, con miedo de torcer el anillo cuando le diese a la pelota, fue a buscar dónde pudiese ponerlo, y vio la imagen, de tan hermoso parecer, y se lo metió en un dedo, diciendo:

"Desde hoy no se me da nada // de aquella que yo quería, porque, juro a Dios, que nunca tan bella cosa vieron estos ojos míos; por ende, de ahora en adelante, seré uno de tus siervos, y este anillo tan hermoso te lo doy por señal." //

E hincado de hinojos ante Ella, con devoción, diciendo "Ave María", le prometió entonces que, desde allí en adelante, nunca, en su corazón, querría bien a otra mujer, y que le sería leal. // Después que hubo hecho esta promesa, el doncel se irguió, y la imagen encogió el dedo con el anillo y él, cuando tal vio, se llenó de pavor y dijo a grandes voces:

"¡Ay, Santa María, váleme!" // Las gentes, cuando esto oyeron, se llegaron corriendo allí donde el doncel gritaba, y él les contó lo que ya os he dicho; y le aconsejaron que entrase luego en la orden de los monjes de Claraval. // Todos creyeron entonces que lo había hecho, pero, por consejo del demonio, hizo las cosas de otra manera que como lo había prometido a la Virgen de gran prez; así se le deshizo de la mente, como deshace el agua la sal. // Y de la Virgen Gloriosa nunca después se acordó, antes hubo otra vez de enamorarse de la amiga primera y, por complacer a los padres, luego casó con ella y dejó el goce del otro mundo por el terrenal. // Cuando las bodas fueron hechas y se terminó el día, se acostó el novio primero y tan pronto se adormeció, dormido, en sueños, vio a Santa María que lo llamó muy airada:

"¡Ay, mi falso mentiroso! // ¿Por qué te partiste de Mí y fuiste a buscar mujer? Mal te acordaste de la sortija que me diste; por eso es menester que la dejes y te vayas conmigo, de cualquier modo; si no, de aquí en adelante, tendrás una mortal angustia." //

Luego se despertó el novio, pero no se quiso ir, y la Virgen gloriosa le hizo otra vez dormir, y la vio yacer, entre la novia y él, para separarlos, llamándolo muy sañuda:

"Malo, falso, desleal, // ¿vienes? Y, ¿no tienes vergüenza de haberme dejado? Pero si quieres mi amor, te levantarás de aquí y te irás conmigo luego, no esperes a mañana, ¡sal de esta casa, sal!" //

Entonces se despertó el novio, y tomó de aquello tal miedo, que se levantó y se puso en marcha, que no llamó dos ni tres hombres que se fuesen con él, y por montes anduvo y se metió en una ermita, al lado de un pinar. // Y, después, toda su vida -según he hallado escrito-sirvió a Santa María, Madre del muy alto Rey, que lo llevó consigo, según creo y sé, de este mundo al Paraíso, el Reino Celestial.

Cantiga 100

Santa María strela do día

Esta es de loor de Santa María. REFRÁN: *-Santa María, estrella del día, muéstranos la vía para Dios, y guíanos.*

Porque haces ver a los errados que se perdieron por sus pecados, y les haces entender que son culpables; pero que Tú los perdonas de la osadía que les hacía hacer locuras que no debieran. //

Debes mostrarnos el camino para ganar por todos modos la luz sin par y verdadera que sólo Tú puedes darnos; porque a Ti Dios te lo concedería y querría dárnosla por Ti, y nos la daría. //

Tu juicio puede guíarnos, más que quien quiso creer en Él; y me placearía, si a Ti te place, que fuese mi alma en tu compañía.

Cantiga 147**A Madre do que a bestia**

Cómo una mujer pobre dio su oveja a guardar a un ovejero, y cuando llegó el trasquilado de las ovejas, el pastor dijo que la había comido el lobo. Entonces la oveja baló donde estaba y dijo: " Aquí estoy, heme acá." REFRÁN. *La Madre del que hizo hablar a la bestia de Balaam puede también hacer. Ella, que, por una vez, hable una oveja.*

Esto hizo Santa María por una mujer que le servía de buena gana, como aquel que bien quiere servir, y, por ello, un día le valió cuando le fue menester, y mostró allí un milagro que no fue pequeño. //

Esta mujer desgraciada compró una ovejita con todo cuanto pudo ahorrar y se la dio enseguida a guardar a un pastor, y cuando llegó el tiempo de trasquilarla fue a pedirle la lana para venderla por su precio. // Pero el astroso pastor escondió la oveja y, hombre codicioso, dijo: -"Se la comió el lobo."

La vieja lo tuvo por mentiroso, y le creció tal angustia por su oveja, que se puso negra como la pez. // Y dijo: -"Ay, Gloriosa, dame mi oveja, porque Tú tienes poder para hacerlo." y allí donde yacía la mezquina oveja dijo: -"¡Heme acá!" "¡Heme acá!" Y así deshizo este engaño la Virgen. //

Y la vieja, muy presto, trasquiló la oveja, se puso en camino, y anduvo cuanto más pudo, con su vellocino a cuestas, y llegó a Rocamador diciendo:

- "Esto hizo la Virgen que siempre da su amparo."

Cantiga 179**Den sab'a que pod'e val**

Esta es cómo una mujer de Molina que tenía ligados los talones a los riñones se hizo llevar a Santa María de Salas, y luego quedó sana. REFRÁN: *Bien sabe, la que puede y vale, una celestial Medicina.*

Porque de su Hijo sabe una Medicina muy secreta, con la que nos ayuda siempre y nos libra de mal. // Esta Señora de medida, Médico sobrenatural, mostró y quiso hacer la curación de una mujer, diré cuál, // que estaba toda tullida y con las piernas encogidas, pero Ella la puso derecha, porque su Medicina no falla. // Aquella mujer tenía oprimidos los talones y metidos hacia los riñones, y soldados como piedra con cal. // Con este mal que sufría, se hacía llevar en romería, hasta Salas, desde Molina, de donde natural // era. Y, cuando estuvo en la iglesia de la que sea bendita, una gran maravilla soberana mostró la Señora leal. // Porque mientras cantaban la misa en que loaban a la Virgen, le sonaban los tendones como carro en pedregal. // Y así que se le fueron extendiendo y desencogiendo, se levantó corriendo y salió hasta el portal, // loando a la Gloriosa, que es poderosa Señora que fue tan piadosa con ella con espiritual sabiduría.

NOTAS AL PROGRAMA

CUARTO CONCIERTO

Misa del día de Pascua

Si los antiguos manuscritos pudieran hablarnos sobre las circunstancias externas de su proceso de copia y elaboración, de las distintas manos que trabajaron en ellos: rayadores, calígrafos, notadores, iluminadores, encuadernadores..., y de sus posteriores usuarios, nos daríamos cuenta de la importancia y de la complicada elaboración del material librario en la época medieval. Las dos fuentes de las que se extraen las piezas polifónicas de esta reconstrucción litúrgica constituyen además una valiosa información sobre aspectos librarios y codicológicos de la primera sistematización por escrito del repertorio polifónico occidental, lo que se conoce como la Escuela de Nôtre-Dame.

Debido a la importancia de la liturgia en épocas pretéritas y del canto como integrante de ésta, no es extraño que los libros de música fuesen mimados y abundantes y que incluso su copia estuviese a cargo de profesionales altamente cualificados. Por ello en los principales centros religiosos de la época postcarolingia florecieron con relativa facilidad escuelas de cultivo e invención musical que inmediatamente se ligaron a importantes centros de copia que consiguieron elevar la ciencia musical a una calidad insospechada hasta entonces. El enriquecimiento y la manipulación textual y sonora del repertorio tradicional, el que hoy conocemos como Canto Gregoriano, (ejemplos de estas composiciones figuran en el programa bajo la rúbrica de "fondo antiguo") nos trajo formas nuevas como tropos, secuencias o pró-sulas y procedimientos insospechados como la polifonía. En sus incesantes búsquedas los músicos (i.e. los teóricos) y los cantores (los músicos prácticos) descubrieron nuevas formas de música vocal polifónica que fueron perfeccionándose hasta convertirse en las verdaderas protagonistas de las funciones litúrgicas. Podemos constatar este hecho por primera vez de una manera firme en lo que conocemos como la Escuela de Nôtre-Dame de París. Su repertorio originado en el último tercio del siglo XII va a ser el pionero de muchas cosas que, a partir de entonces, se pondrán de moda: primera colección musical atribuida a personas concretas (Leonin, Perotin, Roberto de Sabillone...), establecimiento de un tipo estándar de música vocal, generalización de la alternancia entre monodia y polifonía, aparición de formas paralitúrgicas derivadas directamente de otras estrictamente litúrgicas, primer repertorio transmitido principalmente de forma escrita y no oral, búsqueda de un control de la consonancia y de la disonancia como alternancia en el devenir del discurso musical, aparición de un sistema rítmico que sentará las bases del futuro sistema occidental y expresión por primera vez en la propia notación del ritmo y de la altura de los sonidos.

Las fuentes que nos transmiten el repertorio de Nôtre-Dame son muy posteriores a la fecha de plena actividad de este fenómeno. Por ejemplo, el manuscrito de Florencia fue copiado en París e iluminado en el taller de Jean Grusch aproximadamente en 1250, aunque sabemos que antes de 1198 muchas de las piezas allí conservadas se venían cantando con asiduidad en el coro de la catedral de París.

La práctica totalidad de manuscritos que conservan este repertorio se encuentran hoy fuera de los lugares para los que fueron copiados. Ni siquiera conservamos el ejemplar auténtico que se guardaba en el coro de la catedral de París, el *Magnus Liber Organi* aunque que fue visto allí por el teórico inglés conocido como Anónimo IV, cuando nos informa sobre los procedimientos de notación de la música polifónica de este período. Pero la música estaba a salvo si se conservaba en copias que mantuviesen viva la tradición. Por ello encontramos pruebas de la interpretación de esta música en códices copiados en fechas tan tardías como los primeros años del siglo XIV, cuando los estilos musicales imperantes habían cambiado su aspecto de manera que eran prácticamente irreconocibles. Uno de estos manuscritos es el **Códice de Las Huelgas**, único libro de estas características que todavía se conserva en el lugar para el que fue copiado: el monasterio femenino cisterciense de Santa María La Real de Las Huelgas en la castellana ciudad de Burgos. Esto añade además un factor sociológico interesante: la interpretación musical de la polifonía en un monasterio femenino, aunque ciertamente no en un monasterio normal, sino en el todopoderoso monasterio burgalés.

Entre 1132 y 1148 el rey de Castilla Alfonso VII fundó en sus territorios nada menos que 13 monasterios de la orden del Cister. Su sucesor, Alfonso VIII entre 1158 y 1214 añadió 6 fundaciones más entre la que destaca sobre todas el monasterio de Santa María la Real. Oficialmente fundado en 1187 se ha querido ver en él un gesto de agradecimiento del rey tras la reconquista de Cuenca nueve años antes. Como lugar querido por el monarca, muy pronto fue favorecido con una serie de privilegios tanto temporales (poder, donaciones...) como espirituales (la abadesa tenía atribuciones eclesiales de los reservadas a los presbíteros e incluso a los obispos) lo que le suscitó algunos problemas con algunos nobles y prelados del momento. Los deseos del rey fundador y de su esposa Leonor se hicieron realidad cuando a los pocos años la estructura del monasterio se ve regentada por una Abadesa quien gobierna a cien madres de coro de noble linaje (*duennas*) y a cuarenta niñas de la misma clase social. Además el servicio estaba asegurado por las cuarenta "hermanas" (*freias*) encargadas de servir a las monjas y a los veinte capellanes sobre los que caería la responsabilidad de gran parte del culto.

La fascinación que el Códice de Las Huelgas ofrece a la musicología es solamente comparable a la riqueza de su contenido.

La impresionante variedad de formas musicales litúrgicas, paralitúrgicas y profanas, los estilos de composición (*organum*, conductus, motetes, piezas monódicas y didácticas) junto a las obras compuestas en homenaje postumo a personajes relevantes vinculados a la vida del monasterio o las composiciones con sabor ya del *Ars Nova*, constituyen el mayor legado musical español a la polifonía del medievo, precedente de lo que sería la gran época de la polifonía clásica en siglos posteriores. Su hallazgo y posterior publicación influyeron decisivamente en la reconsideración del origen hispánico de otras importantes fuentes de polifonía de la época relacionadas íntimamente con este manuscrito, como es el caso de códice de la Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 20486, genuino representante del repertorio de Nôtre-Dame.

La presencia de un conjunto de piezas litúrgicas (algo más de la cuarta parte de las 186 piezas de que consta el manuscrito) compuestas en estilo conductus, pero con estructura de *organum* más próxima al repertorio anterior a Nôtre-Dame o bien semejando ciertas *cláusulas* de este período musical, hacen de Huelgas un manuscrito particularmente interesante para el estudio de la grafía musical y su evolución. El amplio abanico del repertorio y su, al parecer, prolongado uso hicieron que durante el siglo XIV alguien incorporara algunos "adelantos" notacionales basados en la adición y supresión de plicas para marcar breves o largas en el más puro estilo franco y postfranconiano. Precisamente todas las piezas pertenecientes al ordinario de la Misa de Pascua que vamos a escuchar en el presente concierto (salvo el *Gloria*) están tomadas de esta parte del manuscrito. Todas ellas están escritas en un estilo *cantus firmus*, es decir en un principio fueron monódicas y, posteriormente las nuevas modas impusieron la composición de otras voces para conseguir una mayor solemnidad. Además todas están tropadas, es decir a las primitivas composiciones se les añadieron secciones de música y texto nuevos, con el fin de amplificarlas (*Sanctus Cleri caetus*, *Agnus Exultet haec concio*) o simplemente texto nuevo que se adaptaba al melisma original (*Conditor Kyrie*).

Junto a estas piezas polifónicas, el Propio de esta Misa se ha extraído de lo que los intérpretes denominan el "fondo antiguo", es decir aquellas melodías monódicas que hunden sus raíces en la más pura tradición carolingia del canto llano occidental cuyos primeros testimonios pertenecen a finales del siglo VIII aunque la notación musical no lo transmita hasta el año 900 aproximadamente. Su difusión en España comenzó a partir de finales del siglo XI con la supresión oficial del llamado rito hispánico, más conocido como mozárabe. Uno de los vehículos de penetración del nuevo repertorio gregoriano en la Península fue el Camino de Santiago, y de mano de los monjes cluniacense se convirtió en una verdadera vía de penetración de material librario y cultural. Así, el **Codex Calixtinus**, copiado en Francia pero depositado en la Catedral de Compostela, es testigo de excepción de las músicas y ritos dedicados a Santiago. Entre sus páginas guarda

una preciosa pieza a tres voces el *Congaudeant Catholici*, tropo de *Benedicamus Domino*, compuesto por un maestro de *organum* de la catedral de París, llamado Albertus, contemporáneo y quizás antecesor de Leonin en el coro de la catedral francesa. Su estilo es deudor de la polifonía aquitana que formaba ya parte integrante de las músicas del Camino, pero a la vez presenta algunos rasgos que nos anuncian las importantes novedades que solamente unos años después convulsionarán el mundo musical de Occidente.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

Missa "In diem sanctum paschae" **Texto latino y versión española**

Resurrexi. *Introito. Modo II. Fondo antiguo.*

Resurrexi et adhuc tecum sum, alleluia: Posuisti super me manum tuam, alleluia. Mirabilis facta est scientia tua. alleluia.

V/ Domine probasti me et cognovisti me: tu cognovisti sessionem tuam et resurrectionem tuam.

Resurrexi et adhuc tecum sum, alleluia: Posuisti super me manum tuam, alleluia. Mirabilis facta est scientia tua. alleluia.

V/ Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

Resurrexi et adhuc tecum sum, alleluia: Posuisti super me manum tuam, alleluia. Mirabilis facta est scientia tua. alleluia.

Resucité y aún estoy contigo, aleluya: Pusiste tu mano sobre mí, aleluya. Tu conocimiento es admirable, aleluya.

V/ Señor, me has probado y conocido. Conocido has mi reposo y mi andadura.

Resucité y aún estoy contigo, aleluya: Pusiste tu mano sobre mí, aleluya. Tu conocimiento es admirable, aleluya.

V/ Gloria al padre y al Hijo y al Espíritu Santo. Como era en un principio ahora y siempre, por los siglos de los siglos. Amén.

Resucité y aún estoy contigo, aleluya: Pusiste tu mano sobre mí, aleluya. Tu conocimiento es admirable, aleluya.

Kyrie. Conditor. *Letanía. Tropo y discanto. Modo VII. Códice de las Huelgas. Siglo. XIII*

Kyrie eleison.

Conditor Kyrie omnium ymas creaturarum eleison.

Kyrie eleison

Tu nostra deles crimina nobis incessanter, eleison.

Kyrie eleison

Ne sinas perire facturam tuam sed clemens ei, eleison.

Christe eleison.

Christe Patris unice, natus es de Virgine, nobis eleison.

Christe eleison.

Mundum perditum qui tuo sanguine salvasti de morte, eleison

Christe eleison.

Ad te nunc clamantium preces jam exaudías, Deus, eleison.

Kyrie eleison.

Spiritus alme tua nos reple gratia, eleison

Kyrie eleison.

A Patre et Nato qui manas jugiter, eleison.

Kyrie eleison.

Trinitas Sancta, Trina Unitas simul adorando, nostrorum scelerum vínculo resolve, redimens a morte, eleison.

Señor, ten piedad.

Señor *Creador de todos nosotros criaturas tuyas,* ten piedad

Señor, ten piedad
Borra para siempre nuestros pecados, ten piedad.
 Señor, ten piedad
No permitas que se pierdan los seres que has creado, y sé clemente con ellos, ten piedad.

Cristo, ten piedad.
Ungido único del Padre que has nacido de la Virgen María, ten piedad.
 Cristo, ten piedad.
Del Mundo perdido redimido con tu sangre, ten piedad.
 Cristo, ten piedad.
¡Oh Dios! Escucha las preces de los que claman a ti, ten piedad.

Señor, ten piedad.
Espíritu Santo, que nos llenas con tu gracia, ten piedad.
 Señor, ten piedad.
Tú que procedes del Padre y del Hijo, ten piedad.
 Señor, ten piedad.
¡Oh Santa Trinidad, una y trina, a quien debemos adorar! Desata las cadenas de nuestras culpas, libranos de la muerte, mientras clamamos con dulce voz: ¡Oh Dios! ten piedad.

Gloria in excelsis Deo. *Canto angélico de la Misa. Modo I*

Gloria in excelsis Deo. Et in térra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te. Gratias agimus tibi, propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili Unigenite, Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere notas. 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.

Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad. Te alabamos. Te bendecimos. Te adoramos. Te glorificamos. Te damos gracias por tu inmensa gloria. Señor Dios, Rey celestial, Dios Padre todopoderoso. Señor Hijo único, Jesucristo. Señor, Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre. Tú que quitas los pecados del mundo, ten piedad de nosotros. Tú que quitas los pecados del mundo atiende nuestra súplica. Tú que estás sentado a la derecha del Padre, ten piedad de nosotros. Porque tú solo eres santo. Solo tú Señor. Tú solo altísimo, Jesucristo. Con el Espíritu Santo en la gloria de Dios Padre. Amén.

Haec dies. *Responsorio gradual. Modo II. Fondo antiguo. Con discanto. Manuscrito de Florencia. Siglo XIII.*

Haec dies quam fecit Dominus. Exsulemus et laetemur in ea.
 V/ Confitemini Domino quoniam bonus, quoniam in aeternum misericordia eius.

Este es el día en que actuó el Señor. Sea nuestra alegría y nuestro gozo.
 V/ Dad gracias al Señor porque es bueno, porque es eterna su misericordia.

Pascha nostrum. Victimae Paschali laudes. *Alleluia con discanto y Secuencia. Modo VIII. Fondo antiguo y Manuscrito de Florencia. Siglo XIII.*

Alleluia. Pascha nostrum immolatus est Christus.
Victimae paschali laudes, immolent christiani.
Agnus redemit oves, Christus, innocens Patri reconciliavit peccatores.
Mors et vita duello conflixere mirando: dux vitae mortuus regnat vivus.
Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?
Sepulchrum Christi viventis, et gloriam vidi resurgentis,
Angelicos testes, sudarium et vestes.
Surrexit Christus spes mea, precedet suos in Gallilaeam.
Scimus Christum surrexisset a mortuis vere. Tu nobis, victor Rex, misere-
rere.
 Amen,
 Alleluia.

Aleluya. Cristo nuestra Pascua, ha sido inmolado.
Prorrumpant en alabanzas los cristianos a la víctima pascual.
El cordero salvó a las ovejas, Cristo inocente reconcilió a los pecadores con Dios su Padre.
La muerte y la vida trabaron un combate asombroso: El caudillo de la vida, muerto, reina vivo.
Dinos, María Magdalena: ¿a quién viste por el camino?
Vi el sepulcro de Cristo vivo y vi la gloria del resucitado.
Vi a los ángeles testigos de tal hecho, su sudario y su túnica.
Cristo, mi esperanza, ha resucitado. Os precederá en Galilea.
Confesamos que Cristo ha resucitado de entre los muertos.
¡Oh Rey victorioso! Ten misericordia de nosotros. Amén
 Aleluya.

Terra tremuit. Ofertorio. Fondo antiguo. Modo IV.

Terra tremuit et quievit, dum resurgeret in iudicio Deus. Alleluia.
 Alleluia.
 V/ Misericordias Domini in eternum cantabo. In generationem et generationem, annuntiabo veritatem tuam in ore meo.
 Terra tremuit et quievit, dum resurgeret in iudicio Deus. Alleluia.
 Alleluia.
 V/ Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper, et in saecula saeculorum. Amen.
 Terra tremuit et quievit, dum resurgeret in iudicio Deus. Alleluia.
 Alleluia.

La tierra tembló y seguidamente paró de temblar. Luego Dios se levantó para pronunciar su veredicto.
 V/ Eternamente cantaré tu misericordia. Por todas las generaciones confesaré mi fe en ti. Señor.
 La tierra tembló y seguidamente paró de temblar: Luego, Dios se levantó para pronunciar su veredicto.
 V/ Gloria al padre y al Hijo y a! Espíritu Santo. Como era en un principio ahora y siempre, por los siglos de los siglos. Amén.
 La tierra tembló y seguidamente paró de temblar. Luego, Dios se levantó para pronunciar su veredicto.

Sanctus. Cleri caetus. *Tropo con discanto. Modo VI. Códice de las Huelgas. Siglo XIII.*

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

*Cleri cetus psallat letus
Deo Patri simul matri
in tanto sollemnio.*

*Adest festum / tam honestum
quod cantan / decet cari
summo cum tripudio.*

*Iam est natus /leo fortis
qui reatus / dire mortis
confundet imperio.*

*De tam pura / genitura
lex miratur, / namque datur
stupenda narrado.*

*O Maria, /mater pia,
tu imprimís /pande nimis
tam illustri Filio.*

in excelsis.

Santo, Santo, Santo es el Señor Dios del Universo. Llenos están el cielo y la tierra de tu gloria. Hosanna en el cielo. Bendito el que viene en nombre del Señor. Hosanna

La asamblea de clérigos cante jubiloso a Dios Padre y a su Madre en un día de fiesta tan grande como hoy.

Hoy es una fiesta tan sagrada que nos impele a cantar y a danzar.

Ha nacido el león fuerte que venció a la muerte cruel.

Es admirable cómo ha nacido hasta el punto de quedarnos sobrecogidos ante su narración.

O María, Madre piadosa, intercede por nosotros ante tu Hijo

en el cielo.

Agnus Dei. O Jesu Salvator. *Tropo con doble discanto. Modo VII. Códice de las Huelgas. Siglo XIII.*

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
Exsultet haec concio magno cum tripudio, Hac die,
Nato nobis Filio Marie. miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
Exsultemus pariter modulando dulciter, hac die,
Nato nobis Filio Marie, miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
Virgo deum genuit pariter non doluit, hac die,
Nato nobis Filio Marie, dona nobis pacem.

Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo,
Salte de júbilo con todo tipo de danzas esta asamblea.
En este día por el Hijo nacido de María,
 ten piedad de nosotros.

Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo,
Saltemos de júbilo entonando dulces cantos.
En este día por el Hijo nacido de María,
 ten piedad de nosotros.

Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo,
Dios nació de un parto sin dolor de la Virgen María
en este día por el Hijo nacido de María,
 ten piedad de nosotros.

Si consurrexistis cum Christo. *Antífona de comunión. Modo VIH. Fondo antiguo.*

Si consurrexistis cum Christo, quae sursum sunt quaerite, alleluia, ubi
 Christus est in dextera Dei sedens: quae sursum sunt sapite, alleluia.
 V/ Confitemini Dmino et invocare nomen eius: annuntiate inter gentes
 opera eius.

Si consurrexistis cum Christo, quae sursum sunt quaerite, alleluia, ubi
 Christus est in dextera Dei sedens: quae sursum sunt sapite, alleluia.
 V/ Cantate ei et psallite ei: narrate omnia mirabilia eius.

Si consurrexistis cum Christo, quae sursum sunt quaerite, alleluia, ubi
 Christus est in dextera Dei sedens: quae sursum sunt sapite, alleluia.

Si habéis conresucitado con Cristo, buscad lo que está arriba en los cie-
 los, aleluya, donde Cristo está sentado a la derecha de Dios. Saboread
 las cosas de arriba. Aleluya.

V/ Alabad al Señor e invocad su nombre, proclamad sus obras en-
 tre las naciones.

Si habéis conresucitado con Cristo, buscad lo que está arriba en los cie-
 los, aleluya, donde Cristo está sentado a la derecha de Dios. Saboread
 las cosas de arriba. Aleluya.

V/ Cantadle y, cantadle al son de instrumentos, proclamad todas su
 maravilas.

Si habéis conresucitado con Cristo, buscad lo que está arriba en los cie-
 los, aleluya, donde Cristo está sentado a la derecha de Dios. Saboread
 las cosas de arriba. Aleluya.

Regina caeli laetare. *Antífona mañana. Modo VI.*

Regina caeli, laetare, alleluia: quia quem meruisti portare, alleluia, resurrexit, sicut dixit, alleluia. Ora pro nobis Deum, alleluia.

Reina del cielo, alégrate, aleluya: porque aquel a quien mereciste llevar en tu seno, aleluya, resucitó, según había anunciado, aleluya: ruega por nosotros a Dios, aleluya

Ave, Regina caelorum. *Antífona mariana. Modo VI.*

Ave, Regina caelorum, Ave, Domina angelorum. Salve, Radix, salve, Porta, ex qua mundo lux est orta. Gaude, Virgo gloriosa, super omnes speciosa. Vale, o valde decora, et pro nobis Christum exora.

Yo te saludo, Reina de los cielos. Te saludo, Señora de los Angeles. Salud raíz, salud puerta, de donde ha salido la luz del mundo. Regocíjate, Virgen gloriosa, hermosa sobre todas las cosas. Adiós bella en grado sumo, intercede por nosotros ante el Cristo.

Congaudeant Catholici. *Tropo de Benedicamus Domino. Modo I. Doble discanto del Códice Calixtino. Siglo XII.*

*Congaudeant catholici, laetentur cives caelici, Die ista.
Clerus pulchris carminibus studeat atque cantibus, Die ista.
Haec est dies laudabilis divina luce nobilis, Die ista.
Ergo carenti termino benedicamus Domino, Die ista.
Magno Patrifamilias solvamus laudis gratias, Die ista.*

Alégrese los cristianos del mundo, gocen los habitantes del cielo, en este día.

Dedíquese el clero a cantar hermosas canciones, en este día.

Este noble día es para alabar con la ayuda de la luz divina.

Así, pues, bendigamos a! Señor eterno.

Demos gracias a nuestro gran Padre de Familia.

NB.: Los textos que van escritos en cursiva son tropos interpolados.



PARTICIPANTES



PRIMER CONCIERTO

Grupo Cinco Siglos

Desde 1990, fecha de su fundación, el Grupo Cinco Siglos viene dedicándose al estudio y difusión del desconocido repertorio instrumental de la Edad Media. Fruto de estos trabajos han sido numerosas producciones de concierto, varios registros fonográficos y diversas publicaciones científicas.

Los recitales de Cinco Siglos (tales como Tríptico medieval, Danzas de la Edad Media europea o Músicas medievales del Mediterráneo occidental) han sido llevadas con éxito a los más prestigiosos festivales europeos: Royaumont, Chateau de la Roche-Guyon, Bolonia, Segovia, Torrechiara, etc.

Las grabaciones discográficas, de gran reconocimiento por parte del público y la crítica, han sido: Unos tan dulçes sones (1995), Dansse real (1996), Músicas de la España mudéjar (1997) y Bel fiore dança (1999).

Las investigaciones (sobre repertorios, organología, iconografía musical, etc) se han vertido en diversas publicaciones del máximo prestigio.

SEGUNDO CONCIERTO

Trío Sefarad

Dedicado a la interpretación de la música sefardí (Romancero judeo-español), fue fundado por sus actuales integrantes en 1994.

Desde su creación y luego de una ardua tarea de investigación, el Trío Sefarad se ha presentado con éxito en Festivales Internacionales (Semana Internacional de Música Antigua de Burgos, Festivales Internacionales de Verano de Nágera, Festival Internacional de Música de Palencia, V Centenario de La Celestina, etc.) así como en conciertos en Auditorios y Centros Culturales por toda España, además de alguna gira por el extranjero.

Las interpretaciones del Trío Sefarad están basadas en estudios musicológicos existentes, enriquecidos por la investigación propia y por el trato con integrantes de comunidades sefardíes de distintos países.

Las actuaciones del Trío Sefarad, han sido grabadas y retransmitidas por TVE, canales de televisión autonómicos y regionales (España), Radio Clásica (Radio Nacional de España), CX6 SODRE (Radio Nacional de Uruguay) y a raíz del trabajo de investigación y difusión de la Música Sefardí, sus integrantes han sido entrevistados en Cadena Ser (España), Canal 5 (televisión de Uruguay), Canal Alef (televisión por cable, Argentina), CX 24 Radio El Tiempo (Uruguay), diario El País y diario Ultimas Noticias (Uruguay).

Nora Usterman

Nace en Buenos Aires (Argentina), donde realiza la carrera de Canto con J. Galperín, M. Benegas y con V. Castro en Montevideo (Uruguay). Paralelamente se perfecciona con Raquel Adonaylo y Jerome Barry en Estados Unidos. En 1991 se radica en España donde continúa sus estudios con Joan Cabero y Antonio Blancas.

Ha grabado para el sello discográfico Alma Music un CD de Heder de compositores peruanos de principios del siglo XX. Ha dado conciertos en Argentina, Uruguay, Brasil y España. Compagina su actividad de conciertos con la docencia.

Ernesto Wildbaum

Terminó sus estudios de violín en Montevideo (Uruguay), bajo la dirección de N. Casale, M. Szilagyi y J. Risi, perfeccionándose con N. Merat, Paulo Bosisio, F. Andrievsky y Ruggiero Ricci. Desde muy joven forma parte de las orquestas sinfónicas y de cámara más importantes de su país, además de agrupado-

nes de carácter internacional como la Jeunesses Musicales World Orchestra y Orquesta Latinoamericana de JJ.MM.

Paralelamente a su actividad orquestal, desarrolla una importante labor camerística y solística, habiendo actuado con orquestas de su país y España. Desde 1990 es integrante de la Orquesta de la Comunidad de Madrid.

Ricardo Barceló

Guitarrista hispano-uruguayo nacido en Maldonado (Uruguay), realizó sus primeros estudios con A. Puig en su ciudad natal, recibiendo el título de Profesor de Guitarra. Posteriormente se perfecciona durante dos años en Montevideo con Eduardo Fernández. Ha realizado numerosos conciertos, tanto en su país de origen como en Argentina y España, actuando como solista y también integrando dúos con violín, flauta o guitarra. Fue profesor titular del Conservatorio Municipal de Maldonado durante dos años. Desde 1987 reside en España donde ha asistido a varios cursos de guitarra, entre ellos, los dictados por L. Brower, N. Yepes, A. Carlevaro, M. Girollet, J. Cardoso, G. Arriaga.

Terminó sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con D. Ballesteros, obteniendo las máximas calificaciones y el título de Profesor Superior de Guitarra. Ganó en 1987 el Premio Alirio Díaz (Sevilla).

TERCER CONCIERTO

Grupo Supramúsica

Es una formación especializada en el estudio e interpretación de la música vocal-instrumental de la Edad Media, Renacimiento y primer Barroco de la Europa Cristiana. El objetivo que persigue se centra en la recreación de estas músicas con la mayor fidelidad posible, procurando plasmar toda su frescura, espontaneidad y viveza.

Supramúsica ha realizado recitales en muy diversos puntos de las comarcas valencianas y ha sido invitado a participar en numerosos festivales como el "IV Festival de Música Antiga i Barroca" (Vila-Real, 1999), "Festival de Música Antigua y Barroca" (Peñíscola, 2000), "Festival Música, Historia y Arte" (Valencia, 2000), entre otros. En 1992 graba un CD con obras de las diversas colecciones, cancioneros, anónimas y de autor propias de la música antigua. Los instrumentos que utilizan han sido "reconstruidos" en algunos casos a partir de instrumentos originales que aún se conservan o de acuerdo con grabados y dibujos de la época

CUARTO CONCIERTO

Coro de Canto Gregoriano

Tras los éxitos mundiales de sus grabaciones discográficas realizadas hacía más de 20 años con los Monjes Benedictinos de Santo Domingo de Silos, Ismael Fernández de la Cuesta fundó en el año 1994 un Coro para explicar mediante audiciones en directo que el Canto Gregoriano no es una música "pop", sino un repertorio de cantos que durante más de un milenio ha sido el sustrato de la música culta Occidental. Integraron este Coro músicos seculares reclutados en Aretxabaleta (Guipúzcoa) y Vitoria (Álava), toda vez que monjes y eclesiásticos habían renunciado a mantener el Gregoriano como canto propio de su liturgia y era inviable la recuperación del nivel artístico del canto de las iglesias católicas, en franca decadencia. Actualmente, desde 1997, componen el Coro de Ismael Fernández de la Cuesta cantores de la ciudad de Vitoria. Especializado en cantar el Gregoriano según sus diversas formas de interpretación a través de los siglos, esta agrupación coral busca resultados artísticos en sus audiciones y conciertos antes que unas restauraciones arqueológicas de dudosa fiabilidad. No obstante, gracias al estudio de las fuentes orales y escritas antiguas, está llevando a cabo una recuperación de antiguas formas de cantar el Gregoriano a través de sus conciertos y de intervenciones en los medios de comunicación, radio y TV.

El Coro de Canto Gregoriano - The Gregorian Chant Choir of Spain de Ismael Fernández de la Cuesta ha sido el protagonista del programa televisivo "Songs of the Spirit" emitido por la cadena pública PBS para todos los Estados Unidos, diciembre de 1995 y por TVE para España. Este programa ha sido Nominado al Premio EMMY de la Academia de las Artes y Ciencias de la Televisión de Hollywood en 1996. También ha sido galardonado con el Certificado de Mérito del Gabriel Award de los Estados Unidos como mejor programa cultural y de contenido humanístico y religioso. Diversos CDs se difunden en los Estados Unidos, Brasil, Alemania y México con las nuevas formas de Canto Gregoriano que incluyen de manera sistemática, por vez primera, los discantos ornamentales con que se realizaba el canto litúrgico en la alta y baja Edad Media.

Entre las giras y conciertos más destacados de este Coro hay que señalar el ciclo dado en las principales iglesias y salas del Medio y Este de los Estados Unidos (Chicago, Washington, Philadelphia, Nueva York, Boston, etc. 1996), Italia (1998 y 1999), México (1999), y sus conciertos en la Quincena Musical de San Sebastián (1995), Festival Internacional de Sydney (Australia, 1997, Festival de Arte Sacro de Madrid (1997), Festival Internacional Música del Pasado de América (Caracas, 1997), Italia(1998, 1999y 2000), México(1999y 2001), Tenerife (2000), Festival de Chiquitos, Concepción, Santa Cruz de la Sierra y La Paz (Bolivia 2000).

La crítica especializada ha destacado en Ismael Fernández de la Cuesta y en su Coro, cuando ofrecen al público la fragilidad melódica del Canto Gregoriano en teatros y auditorios, la perfección artística y la pureza musical de sus interpretaciones.

Ismael Fernández de la Cuesta (Director)

Ismael Fernández de la Cuesta nació en Neila (Burgos) en 1939. Académico Numerario de la Real de Bellas Artes de San Fernando, ha podido compaginar sus investigaciones sobre la música medieval con sus conciertos y grabaciones discográficas, merecedoras de numerosos discos de oro y de platino especialmente por sus CDs "Chant", "Chant two" y otros de canto gregoriano y litúrgico en general. Reconocido internacionalmente como intérprete de finura artística y sólido investigador, ha escrito más de una docena de libros y centenares de artículos de musicología medieval y renacentista, notablemente sobre el canto llano y sobre los trovadores, pues lejos de dejarse llevar por los éxitos espectaculares de sus discos y conciertos ha preferido encontrar en la investigación musicológica el arte de sus interpretaciones. Es autor de más de una docena de libros (entre los que hay que destacar: *Historia de la Música Española desde los orígenes hasta el 'ars nova'*, *Manuscritos y Fuentes Musicales en España durante la Edad Media*, *Antiphonale Silense*, *Las Cangons dels Trobadors*, *Francisco de Salinas: Siete libros sobre la música*, etc.) y de incontables monografías sobre música medieval. Durante 11 años ha sido Presidente de la Sociedad Española de Musicología de cuya Dirección es miembro vitalicio. Creador y Director del "Coro de Canto Gregoriano -The Gregorian Chant Choir of Spain"-, ha dado conciertos de extraordinario éxito en las principales ciudades de los Estados Unidos, Europa, Hispanoamérica, Australia, siendo nominado al Premio EMMY de Hollywood en 1996 por su programa concierto en la TV PBS de los Estados Unidos, "The Gregorian Chant, Songs of the Spirit".

Ejerció su actividad como Profesor y Director del Coro de Monjes Benedictinos de Santo Domingo de Silos durante once años, época en la que grabó diversos discos que ya entonces obtuvieron Premios Internacionales, como el prestigioso de la Académie Charles Cros, París 1972, y el Gran Premio del Festival Internacional de Bellas Artes, Tokyo (Japón) 1974. Gracias a su trabajo con el Coro de Monjes, éste consiguió una gran perfección, de la que, aparte sus discos, fueron testimonio los conciertos que con extraordinario éxito se dieron en diversas ciudades españolas y particularmente en el Teatro Real de Madrid, que tuvo, ya entonces, una repercusión internacional. Posteriormente, fijó su residencia en Madrid en cuyo Real Conservatorio Superior de Música imparte actualmente Canto Gregoriano como Catedrático Numerario.

Elegido en 1982 Presidente de la Sociedad Española de Musicología, ha ocupado este cargo durante once años, quedando como miembro permanente de la Directiva de dicha

Institución. Ha sido, asimismo, Presidente del XV Congreso de la International Musicological Society (IMS) y es Miembro Fundador del CERIMM (Centre pour la Recherche et l'Interprétation des Musiques Médiévales). La Musicología internacional reconoce en Ismael Fernández de la Cuesta a un probado investigador de la música de la Edad Media y a una de las personas que más ha contribuido a difundir fuera de las fronteras hispánicas la labor de otros investigadores que estudian la música española e iberoamericana.

Antxón Lete (Concertador)

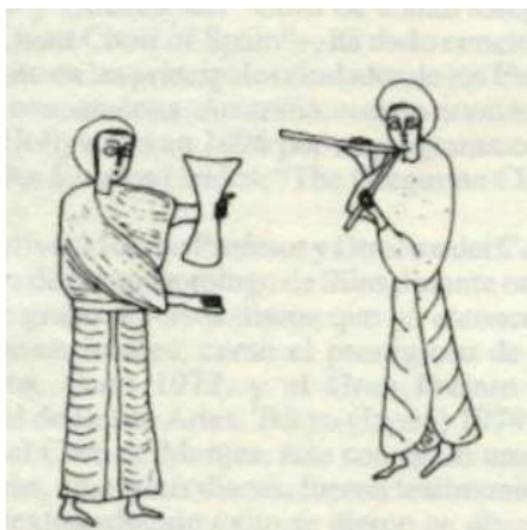
Nacido en Vitoria en 1939, es un músico especializado en Conjunto Coral y en Pedagogía Musical. Durante más de 15 años ejerció como cantor solista en la catedral de Vitoria. Posteriormente se dedicó en exclusiva a la enseñanza musical entre niños y a la formación y dirección así de Escolanías infantiles como de Coros mixtos. Son creación suya el Coro Samaniego y el Coro Áraba de Vitoria. Con estos Coros y con la Escolanía de niños que actualmente dirige ha dado conciertos por toda España y Europa consiguiendo notable éxito y premios internacionales como el del Certamen Internacional de Masas Corales de Tolosa (Guipúzcoa) en la modalidad de Gregoriano. Al frente de ellos ha sido universalmente reconocida su labor artística de director y cantor. Desde 1995 ha acompañado a Ismael Fernández de la Cuesta como concertador de su Coro en las giras y conciertos.

INTRODUCCIÓN GNERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Juan Carlos Asensio Palacios

Nace en Madrid. Ingresa como niño cantor en la Escolanía de Santa Cruz del Valle de los Caídos donde comenzará sus estudios musicales que luego continuará en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

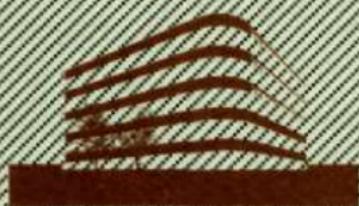
Colaborador de distintos proyectos musicales con la Fundación Caja de Madrid y el RISM-España (*Répertoire Internationale des Sources Musicales*), ha publicado recientemente la primera transcripción completa del Códice de Madrid, (Biblioteca Nacional, mss. 20486, s. XIII) y una nueva transcripción del Códice de Las Huelgas (actualmente en prensa). Es colaborador del *Atelier de Paléographie Musicale* de la Abadía de Solesmes, director desde 1996 del Grupo Schola Antiqua y catedrático de canto Gregoriano y Paleografía Musical en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca.



*La Fundación Juan March,
creada en 1955,
es una institución con finalidades culturales y científicas.*

*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.*



Fundación Juan March

Salón de Actos, Castelló, 77. 28006-Madrid

Entrada libre