



Fundación Juan March

**CICLO
MÚSICA
ESPAÑOLA BARROCA**

NOVIEMBRE-DICIEMBRE 2004



Fundación Juan March

CICLO

**MÚSICA ESPAÑOLA
BARROCA**

NOVIEMBRE - DICIEMBRE 2004

ÍNDICE

	Pág.
Presentación	3
Programa general	5
Introducción general por Gerardo Arriaga	14
Notas al programa	
Primer concierto	22
Textos de las obras cantadas	27
Segundo concierto	33
Textos de las obras cantadas	37
Tercer concierto	42
Textos de las obras cantadas	45
Cuarto concierto	51
Textos de las obras cantadas	55
Participantes	60

En varias ocasiones nos hemos acercado a la música barroca española, tanto la del siglo XVII como la de la primera mitad del XVIII, en nuestro constante asedio a la historia de la música en España. En esta ocasión el pretexto nos lo proporciona el Aula abierta de la profesora Aurora Egido, un largo ciclo de conferencias titulado Claves de la Literatura española en el Barroco. Nos ha parecido que en este acercamiento a la literatura española del Barroco no podía faltar la música, ya que fueron tantas las letras para cantar, bailar o, ya en la escena, representar cantando.

Hay en el ciclo tonos humanos, que es como llamaban en la época a las canciones de texto y contenido profanos, y también algunos tonos divinos, es decir, canciones de contenido religioso –muy contaminadas en su esencia por las humanas– que se cantaban en la iglesia, como los célebres villancicos. Y claro es, danzas, las que leemos en nuestros escritores del Siglo de Oro pero pocas veces cantamos, tarareamos o bailoteamos. Hemos prescindido por completo esta vez de la música litúrgica en latín –que es, por diversas y comprensibles razones, la que más y mejor hemos conservado– porque es también la que menos imágenes sonoras aporta a nuestra literatura aérea.

Como en todos nuestros ciclos, procuramos también en este ofrecer, junto a lo más conocido (y a veces oiremos una obra más de una vez, lo que nos permitirá comparar las versiones), otras obras que no lo son en absoluto e incluso algunas primicias recién salidas del taller del musicólogo. Esperemos que sean todas del agrado de los oyentes.

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



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

PROGRAMA GENERAL

PRIMER CONCIERTO

Tonos, Danzas y otros sones del XVII

I

Lucas Ruiz de Ribayaz (1626 - ?)
El Gran Duque y Baylete
(instrumental)

Juan Hidalgo (1614-1685)
Cuydado pastor
Peynándose estaba un olmo
(soprano, flauta y bajo continuo)

Lucas Ruiz de Ribayaz
Hachas
Chacona – Marionas
(instrumental)

José Marín (1619-1699)
Ojos, pues me desdeñáis
No piense Menguilla, ya
(soprano y bajo continuo)

Lucas Ruiz de Ribayaz
Españoleta
(instrumental)

Sebastián Durón (1660-1716)
Cantata “Sosieguen, descansen”
(soprano, flauta y bajo continuo)

II

Sebastián Durón

Corazón, causa tenéis
(*soprano, flauta y bajo continuo*)

Lucas Ruiz de Ribayaz

Paradetas
Galería del Amor y Buelta
(*instrumental*)

Juan Hidalgo

Esperar, sentir, morir
Ay que sí, ay que no
(*soprano y bajo continuo*)

Gaspar Sanz (1640-1710)

Pavana al Ayre Español
(*instrumental*)

José Marín

Sepan todos que muero
(*soprano y bajo continuo*)

Lucas Ruiz de Ribayaz

Folias
(*instrumental*)

Anónimo (s. XVII)

No hay que decir del primor (Jácaras)
(*soprano, flauta y bajo continuo*)

Intérpretes: LACHRYMAE

(Ligia Gutiérrez, *voz*)

Ruth Walker, *flauta dulce*

Rocío Terán, *clave*

Laura Salinas, *violonchelo barroco*

Fernando Serrano, *tiorba y guitarra barroca*)

Miércoles, 10 de Noviembre de 2004. 19,30 horas.

SEGUNDO CONCIERTO

Para cantar, sonar y bailar...

I

Anónimo (s. XVII)

El villano y la Danza del acha

Matías de Durango (¿ - 1698)

Oigan, atiendan, escuchen, que canto...

Juan Bautista Cabanilles (1644-1712)

El galán que ronda las calles

Anónimo (s. XVII)

Bayle del gran duque

Juan Hidalgo (1614-1685)

Esperar, sentir, morir

Clemente Imaña (s. XVII)

Filis yo tengo

Mateo Romero (1575-1647)

Romerico florido

Lucas Ruiz de Ribayaz (1626 - ?)

Pavanas

Folias

Hachas

José Martínez de Arce (¿ - 1721)

Labradorcilla, llora

Anónimo

Sarao de la minué francés

Juan Hidalgo

La noche tenebrosa

Sebastián Durón (1660-1716)

Corazón, causa tenéis

II

Bartolomé Selma y Salaverde (ca.1605-ca.1640)

Dos canciones

Gagliarda – Balletto

Corrente – Balletto

Gaspar Sanz (1640-1710)

Jácaras y Canarios

Antonio Literes (1673-1747)

Surque halagüeña, aria del Aire de “Los elementos”

Juan Hidalgo

Peinándose estaba un olmo

Juan Arañés (s. XVII)

Vida bona, vida bona

Anónimo (s. XVII)

Jácara

Intérpretes: FLORILEGIUM HISPANICUM

(Isabel Álvarez, *soprano*)

Jan Grimbergen, *chirimía*

Renée Bosch, *viola de gamba*

Rafael Bonavita, *guitarra y teorba*

Manuel Vilas, *arpa*

David Mayoral, *percusión*)

Miércoles, 17 de Noviembre 2004. 19,30 horas.

TERCER CONCIERTO

El tesoro de la Dama

I

Juan Hidalgo (1616-1685)Cantad,avecillas (*dúo*)Luceros y flores (*alto*)Rompa el aire (*soprano*)Buelen, buelen las aves (*alto*)Ay, corazón amante (*soprano*)Con los hombres pródigo y franco (*dúo*)**Anónimo** (s. XVII)Las Folías (*clave solo*)**José de Torres** (ca. 1670-1738)Andense en flores (*soprano*)Ay de mis ayes (*soprano*)

II

Jerónimo de Carrión (1666-1721)

Dulces oy resuenen (*dúo*)

Ay que tiernamente llora la aurora (*dúo*)

Nevado globo hermoso (*alto*)

Giovanni M^a Trabaci (ca.1575-1647)

Gagliarda quarta a 5 alla spagnola (*clave solo*)

Jerónimo de Carrión

El sacristán y el barbero (*dúo*)

Con el airecillo que corre (*dúo*)

Intérpretes: GRUPO MÚSICA OCULTA
(Henar Álvarez, *soprano*
Luis Calero, *contratenor*
Patricia Mora, *clave*)

Miércoles, 24 de Noviembre de 2004. 19,30 horas.

 CUARTO CONCIERTO

Tonos a lo divino y a lo humano

I

Juan Arañés (s. XVII)

Parten las galeras

Libro segundo de tonos y villancicos. Roma: Juan Battista Robletti, 1624 (G.A.)

Anónimo (Miguel Gómez Camargo, 1618-1690)

Redentor de mi vida

Catedral de Valladolid, villancico manuscrito, 1672 (C.C.)

Anónimo

Arded, corazón, arded

Catedral de Valladolid, manuscrito, 1663 (C.C.)

Anónimo

De las tristezas de Amón

Catedral de Valladolid, manuscrito, ca. 1645-1660. Texto de Pedro Calderón de la Barca, de la primera jornada de *Los cabellos de Absalón* (C.C.)

Anónimo (Miguel Gómez Camargo, 1618-1690)

Corazón, que en prisiones de culpas*

Catedral de Valladolid, villancico manuscrito, 1675, sobre la tonada *Corazón, que en prisión de respetos*, de José Marín (G.A.)

Francisco Company (Siglo XVII)

Ya con la salud de Flori

Mallorca, manuscrito *Tonos Castellanos B* (ca. 1620). Texto de Luis Carrillo y Sotomayor (G.A.)

Anónimo (Miguel Gómez Camargo, 1618-1690)

No vivas tan descuidado**

Catedral de Valladolid, villancico manuscrito, 1673, sobre la tonada anónima *No vivas tan desvelado* (C.C.)

Anónimo

Arrojome las naranjicas

Mallorca, manuscrito *Tonos Castellanos B* (G.A.)

II

Anónimo

Pues canta aquel ruiseñor

Catedral de Valladolid, manuscrito, 1668 (C.C.)

Anónimo (Miguel Gómez Camargo, 1618-1690)

Dios inmenso, si no es por amor**

Catedral de Valladolid, villancico manuscrito, 1677, sobre la tonada *Tortolilla, si no es por amor*, de José Marín (C.C.)

Anónimo (Juan Hidalgo)

Quedito, pasito

Catedral de Valladolid, manuscrito, 1663. Texto de Pedro Calderón de la Barca, de la tercera jornada de *Ni Amor se libra de amor* (C.C.)

Mateo Romero (ca. 1575-1647)

Corazón, ¿dónde estuvistes?

Roma, manuscrito *Cancionero de la Casanatense* (ca. 1620). Texto de Lope de Vega (G.A.)

Anónimo (Miguel Gómez Camargo, 1618-1690)

Apostemos, Señor, que acierto**

Catedral de Valladolid, villancico manuscrito, 1677, sobre la tonada *Apostemos, niña, que acierto*, de José Marín (C.C.)

Anónimo

La más lucida belleza

Coimbra, manuscrito *Cancionero de Coimbra* (ca. 1640) (C.C.)

Juan Arañés (s. XVII)

Un sarao de la chacona

Libro segundo de tonos y villancicos. Roma: Juan Battista Robletti, 1624 (G.A.)

Solistas: M^a José Valles, soprano* y Álvaro Sanjuán, barítono**

Transcripciones de Gerardo Arriaga (G.A.) y Carmelo Caballero (C.C.)

Intérpretes: EL PARNASSO,

Grupo de Música Antigua de la Universidad de Valladolid

VOCES: M^a. José Valles, Charo Alonso, Marta Conill,

Leire González, Henar Alonso, Pablo Corbí, y Álvaro Sanjuán

CONTINUO: David Rollán y Marian Álvarez, *guitarra barroca;*

Susana Calvo, *órgano;* Olga Fernández, *vibuela de arco y*

Gerardo Arriaga, *guitarra barroca y dirección.*

Miércoles, 1 de Diciembre de 2004. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Hace algunos años, cualquier nota a un programa de música barroca española tenía que incluir un comentario como el siguiente: «la música barroca española es prácticamente desconocida». En los últimos quince o veinte años, afortunadamente, la atención de muchos estudiosos e intérpretes se ha dirigido a ella, de manera que habría que hacer un comentario que, a pesar de estar en la línea del anterior, tuviera un matiz muy diferente, algo así como «a medida que va avanzando nuestro conocimiento de la música barroca española, podemos afirmar que...». Ciertamente, el panorama documental relativo al Barroco musical español ha cambiado sustancialmente, y aunque estamos aún muy lejos de tener respuestas claras a muchos problemas de índole histórica y estilística, podemos disponer de una cantidad de datos mucho mayor que la que tenían los aficionados de hace algunas décadas; no podemos dar aún muchas respuestas, pero sí podemos formularnos algunas preguntas que hace tiempo no solían hacerse.

Entre las muchas preguntas relativas a esta música que aún esperan respuesta hay una que es fundamental: ¿cómo definir el Barroco musical español? Es decir, ¿en qué se diferencia del período anterior, cuáles son sus principales rasgos estilísticos, cómo y cuándo empieza y termina? La definición del Barroco musical europeo, después de más de un siglo de investigación musicológica, suele partir de los cambios de lenguaje que se originaron en Italia a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, y a la manera y la época en que los compositores de otras naciones europeas adoptaron esos cambios en su música. Sin embargo, la adopción del estilo italiano por parte de los compositores españoles es un fenómeno muy tardío, de finales del XVII o comienzos del siglo XVIII, cuando el Barroco musical está ya en la última etapa de su madurez. Así, en la búsqueda de una definición de la naturaleza del Barroco español habrá que buscar otros rasgos diferentes a la influencia italiana que determinen si efectivamente ocurrió un cambio en la música española a principios del siglo XVII. Para ello hay que partir de algunas oposiciones cronológicas y estilísticas, al igual que se hace en el resto de la música europea: música barroca frente a renacentista, primera frente a segunda práctica, pensamiento armónico frente a mentalidad contrapuntística, estilos eclesiástico, camerístico y teatral, y varias más, y todo ello considerarlo dentro del fenómeno de la transmisión del repertorio. En efecto, y paradójicamente, en el siglo XVI la transmisión del repertorio español es mucho más ágil; hay una imprenta musical que, si bien no puede compararse con la italiana o la francesa del mismo período, sí que tiene una actividad relativamente abundante. Esa actividad cesa, casi de golpe, en el siglo

XVII, de manera que la difusión de la música se realiza sobre todo a través de manuscritos, con todo lo que ello supone: una transmisión muy penosa, lenta y minoritaria, y lo que es peor, con menos probabilidades de llegar a la posteridad, pues obviamente hay muchas más posibilidades de que se conserve aunque sea uno entre varios cientos de ejemplares de un libro impreso, que no un manuscrito, individual, único, sin otro ejemplar al que recurrir si se pierde o se destruye. Por lo tanto, una de las primeras ideas sobre el Barroco musical español es que no debemos olvidar que los documentos que nos han quedado representan una parte minúscula del repertorio de aquellos compositores, sobre todo del repertorio profano y del instrumental, lo que supone que cualquier idea que pretendamos hacernos sobre el Barroco musical español tiene que circunscribirse a lo poco que nos ha quedado, que aunque bien podría no ser lo más representativo, es lo único que tenemos.

Una vez aceptada esta limitación surge un segundo problema, que es la comparación del Barroco musical español con el período anterior, comparación que casi podríamos llamar desleal, pues ciertamente el siglo XVI es una de las épocas más brillantes de la cultura y el arte de España, incluida la música. Durante mucho tiempo la crítica ha querido ver en el siglo XVII un período de decadencia musical, muy lejano del esplendor renacentista. Hoy creemos, sin embargo, que la música de España no decayó bruscamente con el cambio de siglo, como no lo hicieron, por ejemplo, la literatura ni las artes plásticas, sino que tanto el cambio de estilo como su declinar se produjeron de manera muy lenta y muy gradual, durante todo el siglo XVII y buena parte del XVIII, y además, de diferente manera según los géneros musicales.

¿Cómo se produce el cambio en los distintos géneros? Tomemos en cuenta, en primer lugar, la música instrumental. El último libro que produce la escuela vihuelística española es una obra extraordinaria, *El Parnasso*, de Esteban Daza, que se publica en Valladolid en 1576. A partir de entonces no hay una desaparición brusca de la escuela vihuelística, como hasta hace poco se mantenía, sino un lento desvanecimiento, como atestiguan algunos manuscritos vihuelísticos de finales del siglo XVI e incluso principios del XVII recientemente descubiertos y estudiados, a la vez que un surgimiento gradual, pero impetuoso, de la guitarra llamada entonces *española*. Esta oposición conceptual entre guitarra y vihuela es muy importante en la formación del nuevo estilo, pues representa en España lo que en Italia sería la oposición entre *prima* y *seconda prattica*, por los mismos años. La guitarra, de origen español, surge como un instrumento humilde y popular, tañido *a lo rasgueado* desde sus mismos comienzos, documentados en España por lo menos desde 1594. Pero es precisamente ese tañer rasgueado no sólo uno de los antecedentes, sino también un vehículo de

la nueva mentalidad armónica, que se basa en la utilización de acordes que no son resultado de la marcha polifónica de las distintas voces, sino entidades independientes. El primer método de guitarra conocido, obra del médico catalán Juan Carlos Amat, ya enseña a finales del siglo XVI la manera de acompañar con doce acordes menores y doce mayores. No es casual, por lo tanto, que este instrumento hiciera furor en Italia en la primera mitad del siglo XVII, pues más que el instrumento en sí, la nueva forma de tañerlo era idónea para la realización del entonces recién nacido bajo continuo. En cuanto a los instrumentos de tecla, es muy de notar, por ejemplo, el gran cambio que supone la música de Francisco Correa de Araujo, publicada en 1626 –uno de los pocos impresos españoles de música práctica del siglo XVII– con relación a la de los organistas ibéricos del siglo XVI, sobre todo en términos de ritmo y de mentalidad armónica. En el arpa española de dos órdenes, cromática, que gozó de mucha popularidad en esa época, se solían tañer piezas instrumentales a solo, pero era principalmente un instrumento que acompañaba a la voz, y aparecía sobre todo en manos femeninas, como las de la inolvidable Dorotea de Lope de Vega, que suspendía los sentidos de quienes la escuchaban cuando las ponía en aquella «república de cuerdas». Es decir, que el arte de la monodía acompañada, considerado otro de los cambios estilísticos propios del estilo barroco, aparece también en España, y no sólo con el arpa y la guitarra, sino desde mucho antes; de hecho, desde el siglo XVI figura en los libros de los vihuelistas, en alguno de los cuales, como el de Luis Milán, de 1535, ya se acompaña la voz en la vihuela con acordes llenos, sin que intervenga en ellos la escritura polifónica. Hay, pues, un estilo homofónico de acompañamiento que es, al parecer, muy antiguo, y del cual dan testimonio, aparte de Luis Milán, algunos teóricos musicales de mediados del siglo XVI; es lógico suponer que este estilo antiguo se retomara a principios del siglo XVII, época de la monodía acompañada, y que resultara sorprendentemente moderno para los valedores de la nueva mentalidad armónica en la música. Sin embargo, una vez más, no hay fuentes musicales prácticas españolas de ese arte durante la primera mitad del siglo XVII. Los testimonios de que disponemos son exclusivamente literarios: referencias teatrales o novelísticas a canciones a una sola voz acompañadas con un instrumento, así como una serie de manuscritos muy interesantes, en los que se copia el texto poético de las canciones cantadas, junto con un sistema de acompañamiento, el llamado *alfabeto*, que designa los acordes de la guitarra que acompañaban un texto que, sin embargo, en los manuscritos nos aparece sin la notación musical. Es posible reconstruir algunas de estas canciones a partir de versiones polifónicas contemporáneas, pero de momento se trata de un repertorio escasamente estudiado y, en su gran mayoría, musicalmente mudo, por la ausencia de la notación musical. Los primeros ejemplos prácticos y musicalmente completos de mo-

nodía acompañada en la música española son ya muy tardíos, de aproximadamente 1660 o 1670.

En cuanto a la música vocal con texto sacro hay que partir de la oposición entre música en latín frente a música en romance. La música sacra latina tiene al final del Renacimiento español uno de sus más grandes cultivadores: Tomás de Victoria. Después de él el género comienza a declinar muy lentamente, y a partir de algún momento se anquilosa. En oposición a este anquilosamiento surge, o mejor dicho, se revitaliza un género religioso en romance que será muy importante en el Barroco español: el villancico. Esta palabra, *villancico*, ha designado a través de su larga historia una serie de géneros musicales diversos. Surge, a finales de la Edad Media, para nombrar un género poético-musical, una *forma fija*, es decir, un poema con una estructura métrica y una realización musical estereotipadas, independientemente del asunto del poema, que podía ser de amor, de burlas, sacro, profano, incluso muy, pero muy profano, como algunos villancicos del *Cancionero Musical de Palacio*, de finales del siglo XV o principios del XVI. Un siglo más tarde, ya a finales del siglo XVI y principios del XVII, la palabra deja de designar esa forma fija, siendo sustituida en tal función por el término de *letrilla* o de *letra para cantar*, género cuya poesía tiene una estructura métrica muy similar a la del villancico renacentista, del cual desciende, y a partir de entonces el término de *villancico* comienza a denotar exclusivamente aquellas composiciones religiosas en lengua vulgar, que se cantaban en las grandes festividades de la Iglesia, como el Corpus, la Navidad, y otras más, independientemente de la forma métrica de su poesía. Este género de villancicos religiosos, de los que hay ya documentación desde comienzos del Renacimiento, adquieren el protagonismo en la música sacra española del siglo XVII, y representan el único género musical que se libra de la escasez de fuentes españolas: hay muchos miles de villancicos custodiados en las catedrales españolas y en algunas hispanoamericanas, casi todos ellos aún sin estudiar ni, por supuesto, interpretar. Por lo que vamos conociendo sobre el villancico religioso barroco, sabemos que sus formas literario-musicales, estilos y plantillas vocales son muy variados, y que en sus diversos estilos hay rasgos mucho más novedosos que en la música sacra latina del mismo período, lo cual significa que habrá que buscar más en los villancicos que en las obras litúrgicas latinas aquellas innovaciones que nos permitan hablar de un cambio de lenguaje en la música religiosa española del siglo XVII, aunque por ahora, un estudio detallado de la evolución del estilo en los villancicos, de su historia, de sus principales tipos y maneras, está aún por hacerse.

El cambio estilístico ocurrido en la música profana española entre finales del siglo XVI y principios del XVII es suma-

mente interesante, porque en él encontramos rasgos muy propios de la escuela española. Después del apogeo del villancico renacentista —es decir, el villancico como *forma fija*—, representado en la obra de compositores de mediados del siglo XVI, como Juan Vásquez, la música profana sigue muy de cerca los pasos de las innovaciones de la nueva escuela poética, encabezada por Lope de Vega y secundada por otros grandes poetas contemporáneos suyos, como Góngora, Liñán de Rianza, Luis Carrillo, y tantos más. En esta escuela poética hay, en cuanto a poesía cantada, principalmente tres géneros, que son muy antiguos, pero que se transforman y revitalizan: el romance, transformado en *romance nuevo*, con una mayor variedad de motivos poéticos y formas métricas; la letrilla, o *letra para cantar*; descendiente del antiguo villancico, pero remozada también en su materia y en su forma; y, por último, la seguidilla, que cuenta igualmente con una venerable antigüedad, pero que a finales del siglo XVI se renueva y se fija definitivamente como una forma métrica predilecta entre los compositores, prácticamente hasta el folclore de nuestros días. Estos tres géneros se influyen entre sí, y no es raro encontrar, incluso, formas híbridas. Corriendo el siglo XVII se van abandonando en la música profana otras formas métricas propias del estilo anterior, como sonetos, octavas, décimas, estancias, etc., de tal manera que ya en el último tercio del siglo las piezas profanas suelen ser o romances con estribillo o letrillas, y las seguidillas, esos poemas tan hispanos «que suelen en el alma hacer cosquillas», al decir de Cervantes, aparecen muy frecuentemente en los estribillos de los romances o de las letrillas. En cuanto a la textura musical, a finales del siglo XVI se abandona el cuarteto vocal clásico y se prefiere la disposición a tres voces, con un soprano y un contralto más bien graves, más un barítono, es decir, un ámbito general más bien reducido, propicio a los acordes cerrados, en el que las tres voces se mueven muy cercanamente; esta disposición vocal es la más común en todas las fuentes profanas de hasta aproximadamente 1640.

El cambio de estilo en la música profana italiana de comienzos del siglo XVII tiene mucho que ver con la ópera, con la monodía acompañada, con la investigación armónica y con la representación afectiva del texto; ese cambio, en la música española, se realiza de manera diferente, y sin duda más gradual que en la música italiana: además de la mencionada transformación en la textura de los grupos vocales, su rasgo más característico es, sobre todo, la búsqueda en la expresión rítmica del texto poético. En efecto, la música profana del primer barroco español, más que experimentar en el terreno armónico o en la representación de los afectos del texto, sigue muy de cerca, en su ritmo, las innovaciones métricas de los poemas que traduce. Nace así un nuevo estilo rítmico, con abundancia de síncopas, acentos desplazados y frecuentes cambios en el compás, que trata de reflejar musicalmente las innovaciones

métricas de la nueva poesía; este nuevo estilo rítmico será, durante todo el siglo XVII y buena parte del XVIII, muy característico y representativo de la música española. Con respecto a él hay, además, un aspecto sobre el cual podemos formularnos una pregunta, aunque todavía sin respuesta, por la falta de investigaciones al respecto: ¿tiene este nuevo estilo rítmico algún punto de contacto con la música popular? No sería extraño que así fuese, pues, como es bien sabido, una de las características de la poesía española cantada de aquellos años es su texto poético de carácter popular, o mejor dicho, popularizante. Y así como el cultísimo Góngora, por ejemplo, no se desdeña de escribir, junto a sus muy eruditas *Soledades*, romances o letrillas que, por su asimilación con el estilo popular pasan en muy pocos años a ser cantados por el pueblo, que los adopta como propios, no sería extraño que los principales compositores españoles del comienzo del Barroco escribieran, junto a obras litúrgicas latinas en las que demostraban todo su saber contrapuntístico, música profana o incluso villancicos religiosos que tuvieran un origen popular. Pero sobre todo esto no podemos hacer, por el momento, más que conjeturas, ya que, con unas cuantas excepciones, como el *villano* o la *chacona*, no sabemos a ciencia cierta cómo era la música popular española de la primera mitad del siglo XVII.

La transformación del ritmo, la mentalidad armónica fomentada por la manera de tañer la guitarra, la búsqueda de un lenguaje propio en los villancicos religiosos, la modificación de la textura de los grupos vocales y, probablemente, la presencia del arte popular son, pues, los principales cambios que nos permiten hablar de un estilo barroco propiamente español, pero, ¿cómo evoluciona este estilo? Es muy difícil responder a esta pregunta en unas cuantas líneas, aunque sí pueden señalarse algunos elementos básicos de esa evolución. En primer lugar, la textura de los grupos vocales vuelve a transformarse hacia 1640, aproximadamente, para dar paso a una nueva disposición, a cuatro voces, pero no las cuatro del cuarteto clásico, sino un conjunto formado por dos sopranos, un contralto y un barítono, o a veces incluso un tenor en lugar del barítono. Para este tipo de cuarteto vocal se escriben no sólo los tonos humanos de mediados de siglo, sino también muchos villancicos; no es infrecuente que los maestros de capilla, en sus obras religiosas en romance, utilicen esta formación, mientras que escriben sus piezas litúrgicas latinas para el cuarteto más tradicional de soprano, contralto, tenor y bajo. Estos cambios en las texturas de los grupos vocales dan mucho juego en los varios géneros vocales, tanto sacros como profanos; por ejemplo, puede haber villancicos policorales escritos para dos cuartetos de diferente tipo, y a partir del último tercio del siglo XVII, a esos conjuntos puede añadirse la voz sola, en forma de monodía acompañada. Los maestros españoles del Barroco pleno tenían, pues, varias posibilidades de grupos vocales; encontramos, así,

obras escritas para una voz, para dúo o trío, o para algún género de cuarteto vocal, o policorales.

Varios de estos conjuntos vocales aparecen en la música escénica, otro género que marca la evolución de la música barroca española y que ha sido casi desconocido hasta que hace unos años ha comenzado su estudio y revalorización. Con relación a este género es de rigor formular una pregunta: ¿cómo es posible que la *comedia nueva*, un género de tanta vitalidad e incluso popularidad en la España del siglo XVII, que produjo tantas obras maestras en las manos de Lope, Calderón, Tirso, Alarcón y muchos otros dramaturgos, haya dejado tan pocas huellas musicales? Una vez más, la razón hay que buscarla, más que en la ausencia de música escénica en la España de aquellos años, en la escasez de fuentes con música teatral que han llegado hasta nosotros. En efecto, con unas cuantas excepciones, esas fuentes son, aparte de escasas, fragmentarias, y todas manuscritas. Entre las excepciones que nos hacen entrever lo que pudo haber sido la casi perdida música escénica española de mediados del siglo XVII, está la música completa de dos obras de Calderón: la *Fábula de Andrómeda y Perseo*, estrenada en 1653, y la ópera *Celos aun del aire matan*, con música de Juan Hidalgo, estrenada en 1660. El resto de la música escénica española del siglo XVII aparece, en una proporción minúscula, en cancioneros, antologías manuscritas o borradores de músicos, como los del maestro de capilla de Valladolid Miguel Gómez Camargo. A través de ese repertorio fragmentario, de datos históricos y de acotaciones en los textos teatrales, sabemos, sin embargo, que la música tuvo una gran importancia en las producciones escénicas españolas; aparte de las zarzuelas y las óperas, era un elemento dramático fundamental en las comedias y en el llamado teatro menor, es decir, los entremeses, bailes, jácaras y demás piezas breves. Afortunadamente, ya a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII el panorama es menos desolador, y la música escénica del Barroco pleno que ha llegado hasta nosotros se halla mucho mejor representada, con óperas y zarzuelas sobre todo de Sebastián Durón y de Antonio Literes.

Durante todo el siglo XVII la música española, dentro de su evolución, muestra unos elementos muy característicos y de una gran personalidad, que tradicionalmente han sido considerados puramente españoles; de algunos de ellos se ha hablado arriba. Pero a finales de siglo, y comienzos del XVIII, hay un cambio muy notable en el estilo; a partir de entonces es cada vez más patente la influencia italiana, y en cierta medida también la francesa. En la música vocal, la influencia italiana se manifiesta sobre todo a través del llamado *belcantismo*, un nuevo virtuosismo vocal que trastorna la relación hasta entonces existente entre texto poético y música; en la música instrumental, a través de la adopción de nuevas formas venidas

no sólo de Italia, sino también de Francia; y, por último, de la ampliación de los recursos armónicos en la música tanto instrumental como vocal. No deja de ser paradójico que estas influencias, sobre todo la italiana, que en la música europea son decisivas para señalar el comienzo del Barroco, en la española se produzcan precisamente para señalar su final, pues durante la primera mitad del siglo XVIII, años en que estas influencias son más manifiestas, asistimos al ocaso del estilo barroco, tanto en España como en el resto de Europa. A partir de esos años, digamos, por ejemplo, 1738, en que muere uno de los grandes compositores barrocos españoles, José de Torres, nuevamente se produce un cambio de estilo. Hay quien piensa que en esta nueva época, a la que podríamos llamar preclásica, se inicia la decadencia de la música española, una decadencia profunda y larga que duraría, según eso, hasta el siglo XX. Pero, una vez más, ¿se trata de decadencia, o más bien de un período de la música española aún no estudiado?

Gerardo Arriaga

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Tonos, Danzas y otros sonos del XVII

La guitarra y el arpa son los dos instrumentos que más se cultivaron, junto con los de tecla, en la España del siglo XVII. Eso significa, por una parte, que durante todo ese siglo el resto de instrumentos apenas tiene cabida en la música española, pero por otra, y como una especie de compensación, que la guitarra, el arpa y la tecla tienen un cultivo y un desarrollo extraordinarios y están a la vanguardia de la música instrumental europea de su época. Como un testimonio de la escasez de música en el resto de instrumentos recordemos que, en los comienzos del siglo XVII, los músicos de la real cámara que tañen el violín, la vihuela de arco, el laúd o la tiorba son, en su mayoría, extranjeros. La historia musical nos ha conservado los nombres de algunos de ellos; así, sabemos que el violinista italiano Stefano Limido fue contratado, junto a cinco compatriotas suyos, como músico de la cámara de Felipe III en 1599; que el también italiano Filippo Piccinini, laudista y tiorbista boloñés, fue miembro de la real cámara durante algunos años, a partir de 1613, así como el violinista y tañedor de vihuela de arco inglés Henry Butler, que lo fue desde 1623. Indudablemente esta presencia de instrumentistas extranjeros significó que las innovaciones de la música instrumental europea del primer Barroco fueron conocidas muy pronto por los más importantes instrumentistas españoles, o al menos, por aquellos que estaban en contacto con la cámara y la capilla reales. A pesar de ello, en las escasas fuentes españolas de música instrumental del siglo XVII hay muy poca influencia de la música del resto de Europa; habrá que esperar al siglo siguiente para que esa influencia se manifieste con abundancia. Esta escasez de fuentes, fenómeno que nunca lamentaremos lo suficiente, hace que las noticias acerca del arte de los instrumentistas españoles barrocos de que disponemos sea muy parcial. La falta de una imprenta musical que supiera estar a la altura de lo que sin duda fue una escuela muy floreciente en la guitarra y el arpa puede sintetizarse en los dos datos siguientes: cuando el gran guitarrista aragonés Gaspar Sanz decide publicar su *Instrucción de música sobre la guitarra española*, en 1674, tiene que grabar él mismo las planchas de cobre que habían de servir para la impresión; tres años más tarde, el burgalés Lucas Ruiz de Ribayaz publica en Madrid su libro *Luz y norte musical*, y se ve obligado a declarar en el prólogo: «he procurado... que lo que se llega a ejecutar fuese como se escribe comúnmente, y con todos los requisitos que se usan... [pero] esto no se ha podido ajustar en las imprentas, habiéndolo procurado

en las más de esta Corte, por el poco uso que ha tenido este género de impresión...» Sin embargo, a pesar de estas dificultades tipográficas, los dos libros se llegaron a imprimir, aunque ciertamente su caligrafía es mucho más desgarbada que su importante contenido musical.

A **Lucas Ruiz de Ribayaz** se le recuerda sobre todo por ese libro, que publicó en Madrid en 1677, *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa*. Ribayaz había nacido en Santa María de Ribarredonda, Burgos, en 1626, pero desconocemos el año de su muerte. En su libro, aparte de preciosos datos sobre la guitarra y el arpa, hay una buena antología de piezas para esos instrumentos, todas de otros autores, aunque predominan las de carácter popular español.

Lo mismo ocurre con el libro de **Gaspar Sanz**, que en sus diversas ediciones (tres, por lo menos), representa una de las cumbres de la guitarra hoy en día llamada *barroca*, y entonces denominada *española*. Este autor es uno de los guitarristas barrocos españoles más conocidos y apreciados en la actualidad, aunque sobre su vida se tienen pocos datos; sólo se sabe que nació en Calanda en 1640, que vivió una larga temporada en Italia, que opositó a la Cátedra de Música de la Universidad de Salamanca en 1669, sin éxito, y que era un gran humanista; al parecer, en esas oposiciones demostró, según lo que dicen las actas, ser más un humanista que un músico práctico. Murió probablemente en 1710, quizá en Madrid. Su libro *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza*, una de las fuentes principales de la música barroca instrumental española, se publicó en 1674 en primera edición, en Zaragoza, en las prensas de Diego Dormer, y a ella siguieron varias más, con diferentes adiciones.

En este concierto se presentan, en transcripción para grupo instrumental, algunas muestras del arte instrumental de estos dos autores, Sanz y Ribayaz. Una buena parte del repertorio de sus libros está constituida por variaciones sobre esquemas armónicos, técnica que es muy antigua en la música instrumental española, pues aparece ya, como primicia en la música europea, en una publicación española de 1538, los *Seis libros del delfín*, de Luis de Narváez. El esquema armónico del *Granduque*, de origen italiano, es muy singular por una razón: probablemente se trata del único esquema armónico, entre todos los del Renacimiento y el Barroco, que tiene un autor conocido y una fecha exacta de estreno. Se trata de una música que escribió Emilio de' Cavalieri para las bodas del gran duque Fernando I de Toscana con Cristina de Lorena, en Florencia, en mayo de 1589. Aparte de esta pieza, se escucharán en el presente concierto una *danza de las hachas* y una *españoleta*, ambas de origen italiano, a pesar del título de la última, junto a

una *galería de amor*, un *bailete*, una *vuelta* y unas *paradetas*. Junto a estos esquemas armónicos se escucharán también otros tres de pura cepa ibérica: una *chacona*, unas *marionas* y unas *folías*. Sobre el origen hispano de la chacona los especialistas se dividen en dos grupos, que podríamos denominar *peninsulares* y *americanistas*. En cualquier caso, se trata de un esquema armónico, con su texto poético y su coreografía, que nació en España, la de esta o la de aquella parte del Océano, a finales del siglo XVI, y en muy pocos años se adueñó de las preferencias de los españoles e invadió Europa; en la Italia de las primeras décadas del siglo XVII ya aparece en numerosos libros de música instrumental, y su reinado dura por lo menos hasta mediados del siglo XVIII. El esquema armónico de la mariona es muy similar al de la chacona, aunque estuvo en boga durante menos tiempo que esta, muy al contrario de la folía, que es al parecer de origen portugués y otro de los esquemas armónicos ibéricos que tuvieron una larga vida, en este caso hasta nuestros días. La pavana, aunque de origen italiano, fue muy popular en la Europa del siglo XVI, y en España perduró durante todo el siglo siguiente, sobre todo un tipo específico de pavana, con un determinado esquema armónico, que es la que, escrita por Gaspar Sanz, se escuchará en este concierto.

Dos de los compositores representados con música vocal en este programa, Juan Hidalgo y José Marín, fueron compañeros durante unos años en la Real Capilla. **Juan Hidalgo** nació hacia 1614 y perteneció a una familia muy relacionada con la música: su abuelo materno y su padre eran constructores de instrumentos. Muy joven ingresó en la Real Capilla de Madrid, en calidad de arpista, y permaneció en ese cargo hasta su muerte, en 1685. A pesar de no haber ocupado ningún maestrazgo de capilla, su producción vocal es muy amplia; además de música sacra en latín y en español, escribió muchas piezas profanas, o *tonos humanos*, según se les denominaba entonces, que representan la cumbre del Barroco medio español en este género. Hidalgo es recordado sobre todo por ese repertorio profano, y muy especialmente por su producción escénica, que consta de óperas, zarzuelas y tonos interpretados en comedias, cuya música nos ha llegado, en su mayor parte, en forma fragmentaria. En este programa se escucharán cuatro piezas vocales correspondientes a cuatro producciones escénicas: *Cuidado pastor*, de la comedia *Triunfos de Amor y Fortuna*, de Antonio de Solís; *Peinándose estaba un olmo*, que forma parte de la Loa de *Los celos hacen estrellas*, de Juan Vélez de Guevara; *Esperar, sentir, morir*, de *Ícaro y Dédalo*, de Fernández de León, representada en 1684; y *Ay que sí, ay que no*, de la zarzuela *El templo de Palas*, con texto de Francisco de Avellaneda, representada el 26 de julio de 1675 en Madrid.

José Marín nació hacia 1619 y murió en Madrid en 1699. Desconocemos casi todos los datos relativos a su vida, salvo

que en 1644 entra como cantor tenor en la Real Capilla, y permanece en ese cargo hasta 1649. A partir de entonces se ve envuelto, al parecer, en robos, asesinatos y otras actividades delictivas que le cuestan la cárcel y el destierro de la Corte, o al menos así lo asegura el poeta y cronista Jerónimo de Barrionuevo, quien relata algunos delitos cometidos por Marín entre 1654 y 1657. Quizá a causa de estos delitos no hay rastro alguno sobre Marín en los archivos de la Corte, hasta que ya muy anciano, en 1692, dirige un memorial a Carlos II solicitando una ayuda económica por haber servido en la Real Capilla. La *Gaceta de Madrid*, en su número del 17 de marzo de 1699, da noticia de su muerte, afirmando que era «conocido dentro y fuera de España por su rara habilidad en la composición y ejecución de la música.» De su obra nos han quedado más de 70 piezas vocales, casi todas profanas a una voz y acompañamiento, con excepción de tres o cuatro solos al Santísimo y dos dúos vocales. A diferencia de la producción de Hidalgo, la de Marín apenas si tiene relación con el teatro, y se ha conservado sobre todo en un precioso manuscrito con 51 piezas, todas de Marín, para voz de soprano y acompañamiento de guitarra, que puede fecharse hacia 1690. Este manuscrito perteneció a Barbieri, a cuya muerte pasó a la Biblioteca Nacional de Madrid, como todos los libros y papeles de este musicólogo y compositor, y de allí desapareció misteriosamente, para reaparecer en una biblioteca de Cambridge. Como quiera que sea, es una suerte que no se haya perdido, pues 17 de los 51 tonos en él contenidos tienen a este manuscrito como única fuente; ese es el caso de los tres que se escucharán en este concierto: las letrillas *Ojos, pues me desdeñáis*, y *Sepan todos que muero*, más el romance jocosos *No piense Menguilla ya*.

Uno de los grandes músicos españoles del Barroco pleno es **Sebastián Durón**, nacido en Brihuega en 1660 y muerto en Cambo-les-Bains, Francia, en 1716. Durón ocupó diversos cargos como organista en las catedrales de Zaragoza, Sevilla, El Burgo de Osma y Palencia, hasta que en 1691 obtuvo uno de los más altos puestos a los que podía aspirar un músico de aquellos tiempos, el de organista de la Real Capilla madrileña, bajo el reinado de Carlos II. Permanece en ese cargo hasta 1706, año en que tiene que huir de la ciudad y, por supuesto, perder su empleo, por haber tomado claramente partido por el archiduque Carlos de Austria en la Guerra de Sucesión. Nunca volvería a España, y aunque es probable que estuviera en Viena en los primeros años de su exilio, sabemos que a partir de 1712 fue capellán de la reina viuda de Carlos II, Mariana de Neoburgo, en Bayona. Su obra se encuentra esparcida en numerosos archivos españoles e hispanoamericanos, y consta, aparte de unas cuantas piezas para órgano, de obras latinas, tonos y cantadas a lo humano, villancicos, y diez obras escénicas, óperas o zarzuelas, que son lo más conocido de su producción musical. En este concierto se escucharán una obra religiosa y una profana

de Durón, el villancico *Corazón, causa tenéis*, y la cantata *Sosieguen, descansen*.

Al final del concierto escucharemos la jácara anónima *No hay que decirle el primor*, conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, en el manuscrito llamado *Libro de tonos humanos*. Esta enorme antología, fechada en 1656, contiene 222 piezas polifónicas profanas, y representa una de las fuentes más importantes de la música española de la primera mitad del siglo XVII.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

JUAN HIDALGO

Cuydado, pastor (*Antonio Solís*)

Estríbillo

Cuydado, pastor, no te engañe otra vez tu fervor.
 Cuydado, pastor, cuydado con el cuydado
 que es muy travieso el ganado, la hermosura y el amor.
 Cuydado, pastor, no te engañe otra vez tu fervor.

Coplas

En la quietud de las selvas curando se está el amor
 de las mortales heridas que la ingratitud le dio.

Su disfraz es un pellico y aún es su gala mejor
 que la sencillez le abriga si le arroga la traición.

La ingrata beldad maldice que arrojó del corazón
 porque a huellas de su engaño su misma imagen borró.

No más humana hermosura dijo a su misma pasión
 que ella entre algunos suspiros de esta suerte respondió.

Peynándose estaba un olmo (*Juan Vélez de Guevara*)

Estríbillo

Y biéndole alegre, se yva cayendo de risa
 una fuente de cristal murmurando entre dientes.

Coplas

Peynándose estaba un olmo sus nuevas guedejas verdes,
 y se las riçaba el ayre al espejo de una fuente.

Por verle, galán del prado, las flores se desvanecen
 que vanidades infunde aun la hermosura silvestre.

JOSÉ MARÍN

Ojos, pues me desdeñáis

Ojos, pues me desdeñáis, no me miréis, no, no,
pues no quiero que logréis el ver como me matáis.

Cese el ceño y el rigor, ojos, mirad que es locura
arriesgar vuestra hermosura por hazerme un disfavor.
Si no os corrige el temor de la gala que os quitáis.
No me miréis, no, no...

Y si el mostraros severos es no más que por matarme
podéis la pena excusarme, pues morirme de no veros.
Pero si no e de veros, que de mí os compadezcáis,
ojos, pues me desdeñáis.

No piense Menguilla, ya

Estríbillo

O que lindo modo para que la dejen unos por otros.

Coplas

No piense Menguilla, ya, que me muero por sus ojos,
que e sido vovo asta aquí y no quiero ser más vovo.

Para qué es buena una niña tan mal hallada entre pocos,
que no está bien con el fénix porque le han dicho que es solo.

El mal gusto de Menguilla es una casa de locos,
el tema manda al deseo, vaya la razón al vollo.

Mucho abandona lo vano si poco estima lo hermoso
la que por ser familiar no repara en ser demonio.

Yo no e de querer en bulla que es una fiesta de toros
donde a silbos se condena quien piensa que es más dichoso.

Desigualdad y capricho no deja el manco ni cojo
porque a cuenta de lo lindo no admite lo liçençioso.

SEBASTIÁN DURÓN

Sosieguen, descansen

Sosieguen, descansen las tímidas penas,
los tristes afanes y sirban los males
de alibio en los males. Sosieguen, descansen.

No soy io aquel ciego boraz ençendido
bolcán intratable en quien aún las mismas
eladas pabesas o queman o arden.
Pues como es fácil que aia niebe
que apague el incendio de tantos bolcanes.

No soi quien al sacro dosel de los dioses
desiço arrogante su púrpura ajando
los fueros sagrados de tantas deidades.
Pues como es fácil que en mi oprobio
tirana sus leies mi culto profanen.

En fin no soi io de las iras de Benus
sagrado coraje en cuios alientos
respira castigo su boz o su imagen.
Pues como es fácil que deidad que fabrica
mi imperio permita mi ultraje.

Pero ia que a la fatiga tan rendido el pecho iace
que un desaliento palpita en cada temor que late
y ia que en el verde centro de enmarañado bosque
que compone la frondosa tenaçidad de los sauçes
seguro estoi de que puedan las cóleras alcanzarme
de Diana firmen treguas mis repetidos afanes
i en este risco a quien oi para que sobre él descansen
hizo el acaso que siendo escollo sirba de catre.

Entreguemos a esta dulce lisonja de los mortales
la vida, pues a este efecto dijeron mis bozes antes.

Sosieguen, descansen...

Corazón, causa tenéis*Estribillo*

Corazón, causa tenéis, si sentís, si suspiráis,
si tembláis, si padecéis, pues el Dios a quien teméis,
es el que injusto agraváis, y estrecha cuenta daréis.

Coplas

Si teméis la estrecha cuenta del severísimo juez,
más del caso es enmendar que gastar tiempo en temer.
Si lloráis y padecéis, corazón, causa tenéis.
Si padecéis sus pesares, el medio más digno es
desengañándoos del mundo, crucificaros con él.
Si lloráis y padecéis...

El verle crucificado os haga llorar por ver
quan mal vuestra ingratitud paga tan constante fe.
Si lloráis y padecéis...

Si sentís el propio error, sentís, corazón, muy bien
y será eterno vivir momentáneo padecer.
Si lloráis y padecéis...

JUAN HIDALGO

Esperar, sentir, morir (*Fernández de León*)*Estribillo*

Esperar, sentir, morir, adorar,
porque en el pesar de mi eterno amor
caber puede en su dolor
adorar, morir, sentir, esperar.

Coplas

¿Porqué más iras buscas que mi tormento,
si en su siempre callado, dolor atento,
yo propio me castigo lo que me quejo?

Vive tú, muera solo quien tanto siente
que sus eternos males la vida crece
y solamente vive porque padece.

Ay que sí, ay que no (*Francisco de Avellaneda*)

Estribillo

Ay que sí, ay que no que lo que me duele me duele
que lo siento yo, que soy Perogrullo de mi pasión.
Y pesadilla mi pena que no reconoce, no,
del plomo del sentimiento ligerezas de la voz.

Coplas

Pues vaya, amigas del alma, den anchas a mi dolor
que un corazón apretado merece lo que un jubón.

Dos amas que Dios me ha dado, si es que da las amas Dios
que no es por cuenta del cielo el mal que me busco yo.

Muy finos de sus amantes con mucha veneración
ausentes sus ojos dicen cuanto recata su voz.

De los secretos del alma la blanda respiración
explica cuanto no dice lo escondido del dolor.

JOSÉ MARÍN

Sepan todos que muero

Estribillo

Sepan todos que muero de un desdén que quiero.

Coplas

Quiero que un desdén apaçible y si ay ángeles acá
un ángel que quiero está más allá de lo imposible
quiero sufrir lo insufrible de amar y no perecer
de sembrar y no coger pues e de morir primero.

Al sol que le quento las benas luçientes que llaman rayos
y temo menos desmayos contando rayos por penas
ya de mi amor las cadenas arrastran mi livertad
y en el cielo de piedad aun no e mirado un luçero.

De altura tan singular es la causa de mi empleo
y con el bano deseo aun no la llego a igualar
de mí me puedo quejar si conoçiéndome humano
de amor lo que es soberano prudente no desespero.

ANÓNIMO S. XVII

No hay que decir del primor

No hay que decir del primor ni con el valor que sale,
que yo sé que es la zagala de las que rompen el aire.
Es tan bizarra y presumida tan valiente es y arrogante
que ha jurado que ella sola ha de vencer al dios Marte.
Si sabe que la festejan las florecillas y aves
juzgará que son temores lo que hacéis por agradable.
*Muera con la confusión de su arrogancia pues trae
por blasón de la victoria rayos con que ha de abrasarse.*

No la doy a entender flores ni a vosotras bellas, y así
que este amoroso festejo sólo por ella se hace.
Que como deidad se juzga de su hermosura se vale
y quiere que el mundo sepa que no hay beldad que la
liguale.

Y aunque su valor es mucho y su beldad es tan grande
si la mira acreditada bien pueden todas guardarse
Si ella de cruel se precia muera a manos de crueldades
y acabará como ingrata ya que yo muero de amante.
Muera con la confusión...

SEGUNDO CONCIERTO

Para cantar, sonar y bailar...

La música instrumental de este concierto, aunque toda escrita por autores españoles, puede dividirse en dos grupos: piezas puramente hispánicas y obras provenientes de otros países europeos. En cuanto a las primeras, el *villano* es una de las más características y famosas. Se trata de una danza cantada, es decir, de una pieza que tiene a la vez una melodía, un esquema armónico, una coreografía y, por supuesto, un texto poético, cuyo estribillo dice: *—Al villano, ¿qué le dan?— La cebolla con el pan*. Con este texto aparece en las fuentes de música vocal, pero muy pronto los guitarristas españoles se sirvieron de su esquema armónico, muy sencillo, para improvisar sobre él series de variaciones. Aunque el villano pasó a Italia, con el nombre de *Vilan di Spagna*, no tuvo allí tanta longevidad como otras danzas y esquemas armónicos de origen hispano; una de ellas es la folía, que en este concierto figura en la versión impresa en el libro *Luz y norte musical* (Madrid, 1677), de **Lucas Ruiz de Ribayaz**. La folía es de origen portugués, aunque muy pronto arraigó en la música española, más como esquema armónico que como texto cantado, aunque en el primer tercio del siglo XVII todavía hay un buen número de tonos vocales polifónicos que llevan el título de folías. El esquema armónico es muy antiguo; aparece ya en algunos villancicos del *Cancionero Musical de Palacio*, y en ciertas obras vihuelísticas, del siglo XVI, pero es en el XVII cuando hace furor en el resto de Europa. Otras danzas hispánicas del presente concierto son unas *jácaras* y unos *canarios* del aragonés **Gaspar Sanz**. La *jácara* es también, en su origen, una danza cantada, en el desarrollo de cuyo texto poético se dice que tuvo mucho que ver Francisco de Quevedo. Los textos de las *jácaras* tienen carácter rufianesco, están llenos de vocablos de germanía y sus protagonistas son hampones y personajes marginales, como los de aquella famosísima *jácara* quevediana, «Carta de Escarramán a la Méndez», que comienza: *Ya está guardado en la trena | tu querido Escarramán, | que unos alfileres vivos | me prendieron sin pensar*. Pero pronto los instrumentistas tomaron de la *jácara* su esquema rítmico y armónico, y ya en la segunda mitad del siglo XVII es predominantemente una pieza instrumental sobre la que se construyen series de variaciones, de allí que muchas veces su nombre figure en las fuentes en plural, *jácaras*, al igual que los *canarios*, una danza originaria de las Canarias, pues son esquemas rítmico-armónicos repetidos con variaciones.

Las piezas instrumentales de origen no español que se escucharán en este concierto son la *danza de las bachas*, el *bai-*

le del gran duque, la *pavana* y unas piezas de **Bartolomé de Selma y Salaverde**, quien debió de nacer hacia 1605, aunque ignoramos el lugar de su nacimiento, así como la fecha de su muerte. En su entorno familiar hubo dos importantes constructores de instrumentos de viento; así, no es de extrañar que Bartolomé haya sido un virtuoso fagotista, además de fraile agustino, y músico, en Innsbruck, de la capilla del archiduque Leopoldo de Austria. En 1638 publicó en Venecia su *Primo libro di canzoni, fantasie e correnti*, en el que hay música para instrumentos melódicos, desde uno hasta cuatro, más bajo continuo. El estilo de estas piezas es predominantemente veneciano, aunque según los estudiosos hay también en ellas algunos rasgos ibéricos.

La sección de música vocal del presente concierto se abre con *Oigan, atiendan*, villancico de **Matías de Durango**, compositor que nació probablemente en Falces, Navarra, en un año que nos es desconocido, y murió en Santo Domingo de La Calzada en 1698. En 1650 era mozo de coro en la catedral de León, y en 1678 fue recibido como Maestro de Capilla de la colegiata de Logroño; en 1686 se despidió de allí para ocupar el cargo de tenor y arpista de la catedral de Palencia, en donde permaneció hasta 1687. En ese año se trasladó al que probablemente era su pueblo natal, Falces, en cuya colegiata ocupó el magisterio de capilla hasta 1695, en que fue recibido por maestro de capilla de la catedral de Santo Domingo de La Calzada, en donde estuvo poco más de tres años, hasta su muerte. En esta catedral se ha conservado la mayor parte de la música que conocemos de Matías de Durango; esa obra consta, aparte de piezas latinas, de casi 90 villancicos, que probablemente no fueron compuestos sólo en los escasos tres años que duró su magisterio de capilla en esa catedral; eso sugiere que cuando el maestro accedió a ese cargo llevó consigo sus obras, que se conservaron allí después de su muerte.

Juan Bautista Cabanilles nació en Algemesí en 1644 y murió en Valencia en 1712. Probablemente recibió sus primeras lecciones de música en su pueblo natal, o quizá en la Catedral de Valencia, en donde fue nombrado organista segundo en 1655, es decir, a los once años de su edad. Continuó con este cargo hasta 1666, año en que es nombrado organista principal de la misma Catedral, cargo que desempeñó hasta su muerte. Cabanilles es recordado sobre todo por su música de órgano, en la que los críticos ven la culminación de la tradición organística ibérica de los siglos XVI y XVII. Entre esta obra organística destacan sus más de doscientos tientos, junto con algunas otras piezas como paseos, gallardas, pasacalles, etc. La importancia de la música organística de Cabanilles a veces hace olvidar que también fue un excelente compositor de música vocal religiosa; junto a piezas latinas, se conservan de él algunos villancicos que, como han señalado algunos especialistas,

son bastante más avanzados armónicamente que sus piezas de órgano. De Cabanilles se escuchará en este concierto el tono *El galán que ronda las calles*, a dos voces y acompañamiento.

Hay en el presente concierto tres tonos teatrales de **Juan Hidalgo**. *Esperar, sentir, morir* figura en la segunda jornada de *Ícaro y Dédalo*, de Fernández de León, comedia que se representó en el Palacio Real de Madrid en agosto de 1684; *La noche tenebrosa*, en la segunda jornada de *Los celos hacen estrellas*, de Juan Vélez de Guevara; y *Peinándose estaba un olmo*, en la Loa de la misma comedia.

Se desconocen los datos biográficos del compositor **Clemente Imaña**; sólo sabemos que fue niño de coro de la catedral de Valladolid a finales de la década de 1670, y que era oriundo de La Rioja. Nos han quedado de él unas cuantas obras vocales, latinas y castellanas, en archivos privados y catedralicios; una de ellas es el tono *Filis, yo tengo un dolor*, que se escuchará en el presente concierto.

Romerico florido es uno de los tonos más conocidos del compositor **Mateo Romero**, o Mathieu Rosmarin, quien nació en Lieja en 1575 y murió en Madrid en 1647. A los diez años de edad ingresó en la Real Capilla de Felipe II, junto con otros trece niños flamencos, como cantorico. En esa institución, de la que llegó a ser Maestro en 1598, permaneció hasta su jubilación, en 1634, año en que es sucedido por Carlos Patiño. Conocido como “el Maestro Capitán”, su obra comprende tanto piezas religiosas como profanas; en estas últimas puede considerársele como uno de los iniciadores del estilo español del primer Barroco.

José Martínez de Arce nació en Orense en fecha que nos es desconocida, y murió en 1721 en Valladolid, en cuya catedral ocupó el maestrazgo de capilla desde 1690, como sucesor de Gómez Camargo. En la catedral de Valladolid se han conservado cientos de obras suyas, la mayoría religiosas, entre las que los villancicos ocupan un lugar muy importante, pero también hay algún tono profano, como *Labradorcilla, llora*; en la misma catedral se conserva también el anónimo *Sarao de la minué francés*.

Sebastián Durón y Antonio Literes son los continuadores, sobre todo en lo que se refiere a música escénica, del estilo que tan brillantemente había representado Juan Hidalgo; sin embargo, por las fechas en que vivieron hay en ellos, sobre todo en Literes, una influencia italiana que está ausente del estilo de Hidalgo. De **Sebastián Durón** se escuchará el villancico *Corazón, causa tenéis*, y de Literes, *Surque halagüeña*, aria que canta el personaje del aire en su ópera *Los elementos*, “Ópera armónica al estilo italiano”, como reza su encabezado en la co-

pia manuscrita que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. **Antonio Literes** nació en Artá, Mallorca, en 1673, y murió en Madrid en 1747. Se educó en el Colegio de Niños Cantorcicos de Madrid, y formó parte de la Real Capilla madrileña desde su juventud hasta su muerte. Su obra comprende música religiosa, pero sobre todo, escénica. En este género Literes está considerado el músico español más importante del Barroco tardío.

Para finalizar el concierto se escucharán la famosa *chacóna* de **Juan Arañés** y la no menos conocida jácara anónima *No bay que decirle el primor*.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

MATÍAS DE DURANGO

Oigan, atiendan, escuchen, que canto

Oigan, atiendan, escuchen, que canto
a la letra el oficio de un escribano.

Ya lo entendemos temerosos sin duda de un sepan cuantos
ya lo escuchamos temerosa sin duda de un sepan cuantos.

No teman que este retrato se describe en una pluma
que es de piedades la suma y de clemencia un milagro.

Copla a dúo

De un escribano, señores dad crédito de su retrato
y hacen fe sus despachos.

Copla a sola

Ni papel sellado escribe y cuesta el sello muy caro,
pues lo que el zancada día este papel sellado.

JUAN BAUTISTA CABANILLES

El galán que ronda las calles

El galán que ronda las calles, ¡ay!
qué enamorado está
que si no se retira el enfermará, él peligrará, ¡ay!
le matará el amor, el amor le matará.

Copla

Viendo que vais embozado si pensais, que no os han visto,
advertid que ya os conozco ¿quién sois vos, cuerpo de Cristo?

JUAN HIDALGO

Esperar, sentir, morir (*Fernández de León*)

¿Por qué más iras buscas que mi tormento,
si en su siempre callado dolor atento
yo propio me castigo lo que me quejo?

Vive tú, muera solo quien tanto siente
que sus eternos males la vida crecen
y solamente vive porque padece.

Estríbillo

Esperar, sentir, morir adorar,
porque en el pesar de mi eterno amor
caber puede en su dolor
adorar, morir, sentir, esperar.

CLEMENTE IMAÑA

Filis yo tengo

Filis, yo tengo un dolor que no se como le llame,
pues siento acordarme dél y siento dél olvidarme.
Debante alivio mis humildades,
y pues eres discreta lo dicho baste

Siento que el alma confusa en interiores combates,
cuando ignora es entendida, cuando entiende es ignorante.
Debante alivio mis humildades...

MATEO ROMERO

Romerico florido

Romerico florido coge la niña
y el amor de sus ojos perlas cogía.
La que es el lucero de nuestro lugar,
flores va a buscar de amor verdadero
y la del romero que es azul y blanca,
cual la mano franca de quien la coge,
coge la niña...

JOSÉ MARTÍNEZ DE ARCE

Labradorcilla, llora

Labradorcilla, llora, gime tus penas
que hasta el llanto parece en ti de perlas.

Copla

Los cristalinos humores que tristes te martirizan
alegres ya fertilizan de tus mejillas las flores.
Deja cobardes temores que aunque ese mal compadece
también tu llanto parece al rocío de la aurora.
Labradorcilla llora...

ANÓNIMO

Sarao de la minué francés

El amor enamorado, a campaña sale hoy
a buscar entre las flores por las señas una flor.

Seguidilla

Pues para ser de todas las otras reina
basta en la flor que busco que lo parezca.
La primera, la azucena al certamen se ofreció
dando en hogueras de nieve fragante respiración.

La azucena, bella y fina, puesto que enamorada unió
la pureza de su hermosura con el oro del corazón:
luego es la copia, la más parecida
de la hermosura que busca el amor.

JUAN HIDALGO

La noche tenebrosa (*Juan Vélez de Guevara*)

La noche tenebrosa que en sombras se delata
y con luces de plata no acierta a ser hermosa,
madre de la pereza, en el descanso olvida la tristeza.

Copla 2

El triste enamorado que ausente de su gloria
teme que la memoria fineza ha olvidado,
aunque en ansias tropieza, en el descanso olvida la tristeza.

Copla 3

El paxarillo andante que de un ingrato olvido
halló en ajeno nido las señas de inconstante,
aunque a gemir empieza, en el descanso olvida la tristeza.

Copla 4

La fiera que aunque calla silvestres regozixos
cuando pierde los hijos solo bramidos halla,
rendida su fiereza, en el descanso olvida la tristeza.

Copla 5

La viuda tortolilla que soledades llora
despertando el aurora su airosa mancilla,
ya que no la fineza, en el descanso olvida la tristeza.

SEBASTIÁN DURÓN

Corazón causa tenéis

Corazón, causa teneis, si sentís, si suspirais,
si temblais, si padeceis, pues el dios a quien teneis
es el que injusto agravais y estrecha cuenta dareis.

Copla 1

Si temeis la estrecha cuenta del severisimo juez
mas del caso sea mendar que gastar tiempo en temer
si llorais y padeceis, corazon causa teneis.

Copla 2

Si padeceis sus pesares el medio más digno es,
desengañándoos del mundo crucificaros con él,
si llorais y padeceis, corazón, causa teneis.

Copla 3

El verle crucificado os aga llorar por ver
quán mal vuestra ingratitud paga tan constante fe,
si llorais y padeceis, corazón, causa teneis.

Copla 4

Si sentís el propio error sentís, corazón, muy bien,
y será eterno vivir momentáneo padecer,
si llorais y padeceis, corazón, causa teneis.

ANTONIO LITERES

Aria del Aire de “Los elementos”

Surque halagüeña la esfera dorada
del aura suave los dulces orgullos,
y luego que ocupe hermosa morada
descanse y sosiegue con blandos arrullos.

JUAN HIDALGO

Peinándose estaba un olmo

Peinándose estaba un olmo sus nuevas guedejas verdes
y se las rizaba el aire al espejo de una fuente.

Estríbillo

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

JUAN ARAÑÉS

Vida bona, vida bona

Primera de cuatro sietes de qué sirve que te pongas
vida bona, la vida bona, esta vieja es la chacona.

De qué sirve que te hagas tortuga entre blandas tocas,
de qué sirve que te mires y que te frunzas la boca
si jugando con los años ganaste por setentona.

Vida bona, la vida bona esta vieja es la chacona.

ANÓNIMO S. XVII

Jácara

No hay que decir el primor ni con el valor que sale
que yo sé que es la rapaza de las que rompen el aire.
Es tan biva y presumida tan valiente es y arrogante
que ha jurado que ella sólo ha de vencer al dios Marte.
Si sabe que la festejan las florecillas y aves
juzgaré que son temores lo que haceis por agradecerles.
Muera con la confusión de su arrogancia, pues trae
por blasón de la victoria rayos con que ha de abrasarse.

TERCER CONCIERTO

El tesoro de la Dama*

La parte vocal del concierto de hoy está constituida en su mayor parte por villancicos religiosos a solo y a dúo conservados en el Archivo de la Catedral de Segovia. Junto a los villancicos corales, o policorales, se conserva en las catedrales españolas un número muy grande de villancicos a solo o a dúo, plantilla que fue habitual desde aproximadamente el último tercio del siglo XVII, lo cual significa que la misma transformación que ocurrió en la música profana de ese siglo, en cuanto a plantillas vocales, se dio también en los villancicos. Este género de villancicos a solo o a dúo se cantaban en las mismas festividades que los corales, con los cuales solían alternarse, para dar, indudablemente una variedad mayor a la organización musical de las diversas festividades religiosas como la Navidad, el Corpus, las celebraciones de los santos o de la Virgen, sobre todo la Inmaculada Concepción o la Soledad de María, y otras fechas importantes del calendario eclesiástico.

El concierto se abre con una serie de villancicos de **Juan Hidalgo**, autor cuya fama como compositor de música escénica ha hecho que se tome menos en consideración su faceta de compositor de villancicos, aunque también en este género su producción es de una gran importancia. A primera vista sorprende que, no habiendo ocupado ningún magisterio de capilla, se encuentren villancicos suyos en tantas catedrales españolas e hispanoamericanas; probablemente los escribiría por encargo, lo cual indica la enorme estima que se le tuvo en su época. En el concierto de esta tarde se escucharán tres villancicos suyos al Santísimo: *Cantad, avecillas; ¡Ay, corazón amante!*; y *Con los hombres pródigo y franco*; y dos a la Virgen: *Luceros y flores*, y *Vuelen, vuelen las aves*.

Uno de los músicos españoles más importantes del Barroco pleno es **José de Torres Martínez Bravo**. Nacido en Madrid hacia 1670, ingresó hacia los diez años de su edad en el Colegio de Niños Cantorcicos, en la calle de Leganitos, institución en donde recibió su formación musical, quizá bajo la dirección de Cristóbal Galán. Muy joven aún, en 1686, ganó la plaza de organista de la Real Capilla, y continuó empleado en esa institución durante el resto de su vida, aunque con algunos sobresaltos. El primero de ellos ocurrió en el año de 1701, con la reforma del personal de la capilla decretada por Felipe V, que dejó

* Los intérpretes se refieren a la Catedral de Segovia, la “Dama de las catedrales”, de cuyo archivo han tomado algunas de las músicas de este programa. Tanto ellos como la Fundación Juan March desean mostrar su agradecimiento al Cabildo catedralicio y al Archivo.

en la calle a muchos músicos. Torres, en virtud de esa reforma, bajó un peldaño en la jerarquía y se convirtió en organista segundo, aunque sin mengua en su salario. Otro sobresalto, este de mayor envergadura, le ocurrió entre 1706 y 1708, años en que fue expulsado, junto a otros miembros de la capilla, entre ellos el Maestro, Sebastián Durón, y el Patriarca, Pedro Portocarrero, por su supuesta simpatía y apoyo a la causa del archiduque Carlos de Austria. Una vez comprobada su inocencia fue readmitido en su mismo cargo en la capilla, de la que llegó a ser maestro desde 1718 hasta su muerte, que ocurrió en 1738. Aparte de su actividad como compositor, a Torres se le recuerda como impresor; en 1699 fundó una imprenta de música que sería prácticamente la única existente en la España de aquellos años. El catálogo musical de Torres comprende una gran cantidad de obras, casi todas vocales, latinas y castellanas; entre estas últimas hay sobre todo villancicos y cantatas. En el concierto de esta tarde se escucharán una obra sacra y una profana de Torres, ambas a una voz sola con acompañamiento, publicadas por él mismo en su *Imprenta de música*. La obra sacra es un villancico al Santísimo, *Ándense en flores*. Este tono a solo al Santísimo constituye, probablemente, uno de los pocos ejemplos de villancicos religiosos cuya música se imprimió, pues una de las características de este género es que todos tenían que ser de nueva factura; por esa razón, abundan los villancicos manuscritos en los archivos catedralicios, y no solían imprimirse, pues –aparte de la pobreza de la imprenta musical española– se supone que, en teoría, los maestros no podían utilizarlos más de una sola vez. Pero quizá sólo en teoría, porque hecha la ley, hecha la trampa; es un lugar común en la literatura del Siglo de Oro referirse a estas trampas; por ejemplo, Lope de Vega escribe en su novela *La desdicha por la honra*, de 1624: «... suele suceder a los músicos que traen capilla que, con sólo mudar el nombre, sirve un villancico para todo el calendario; y así, es cosa notable en la fiesta de un mártir decir que bailaban los pastores, trayéndolos de los cabellos desde la noche de Navidad al mes de julio.» Lo cierto es que abundan las publicaciones con los textos poéticos de los villancicos que se cantaban en las principales iglesias, en cuadernillos de escasas páginas, pero no es frecuente la impresión de la música, como en este caso. En cuanto a la pieza profana de Torres, se trata de una cantata, *¡Ay de mis ayes!* El mismo término de cantata, o *cantada*, como decían los músicos de los primeros años del siglo XVIII, sugiere ya una cierta influencia italiana. Aparte de esta diferencia musical, la cantata se diferencia del tono humano anterior en su texto poético, que suele ser mucho más extenso y constar de varias secciones, con esquemas métricos muy diferentes, que invitaban a que el compositor escribiera secciones musicales muy contrastantes.

Jerónimo de Carrión nació en la sexta década del siglo XVII, en Segovia, y murió en 1721 en la misma ciudad, en cuya catedral comenzó su instrucción musical como mozo de coro. Durante

unos cuantos años fue maestro de capilla de las catedrales de Mondoñedo (1687–1689) y de Orense (1690), para volver a Segovia en 1690 a ocupar el cargo de Maestro de capilla de la Catedral, que había quedado vacante por la renuncia de José Martínez de Arce. Carrión permaneció más de treinta años en ese cargo, hasta su muerte, llevando una vida tranquila que sólo se vio afectada por una delicada salud. Esta relativa estabilidad le permitió componer una gran cantidad de obras, que se han conservado en el Archivo musical de la Catedral de Segovia. Su enorme catálogo comprende obras latinas—Misas, Lamentaciones, motetes—, pero son sus villancicos no sólo lo más numeroso, sino también lo más importante de su producción: se han conservado más de quinientos, enorme corpus que aún continúa sin estudiarse, y del cual se escucharán cinco en este concierto. Dos de ellos son dúos al Nacimiento, *El sacristán y el barbero*, y *Con el aire, airecillo que corre*. El primero, en cuyo texto hay una graciosa mezcla de latín macarrónico, cuando habla el sacristán, y español, cuando lo hace el barbero, es una muestra del espíritu del villancico navideño barroco, muy regocijado y un tanto desenfadado, con tintes humorísticos que sin duda despertaban el regocijo popular, y a veces, las iras de más de un severo censor, a quien todos daban la razón pero afortunadamente nadie hacía caso. Hay también un solo al Santísimo, *Nevado globo hermoso*, y dos dúos a la Virgen, *Dulces hoy resuenen*, para la fiesta de la Concepción, y *¡Ay, qué tiernamente!*, a la Soledad de María.

La sección de música instrumental del presente concierto está formada por una serie de variaciones anónimas sobre el esquema rítmico–armónico de la folía, más una *Gagliarda alla spagnola* de **Giovanni Maria Trabaci**, músico italiano que nació hacia 1575 y murió en Nápoles en 1647. La pavana y la gallarda, dos danzas de origen italiano, experimentan ciertas transformaciones en su ritmo cuando son tratadas por los compositores españoles del siglo XVI. Nacen así dos géneros híbridos, que ya para el siglo XVII son danzas diferentes, aunque en España siguen manteniendo los mismos nombres; hay pавanas españolas de ritmo ternario desde mediados del siglo XVI, y en el XVII, gallardas españolas en ritmo binario, es decir, ambas danzas se transforman, en su esquema métrico, en tipos diferentes a los géneros italianos de los que descienden. Los guitarristas italianos de comienzos del siglo XVII debieron de quedar perplejos ante estas formas híbridas, sobre todo frente a la pavana de ritmo ternario y con frecuentes síncopas de carácter hemiólico, hasta que a algún guitarrista, quizá Girolamo Montesardo, se le ocurrió la solución, que fue denominar a esta forma *pavana–gagliarda di Spagna*. A partir de entonces, la *gagliarda di Spagna*, o *alla spagnuola*, aparece en algunas publicaciones italianas, sobre todo de guitarra, pero también de tecla, como las de Trabaci, y puede designar tanto ese tipo de gallarda de ritmo binario como una gallarda normal, en compás ternario, pero con un determinado esquema armónico.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

JUAN HIDALGO

Cantad,avecillas

Cantad avecillas, porque si cantáis,
aunque el Sol se ausente, presto volverá

1-Estrellas quede la noche, el imperio acompañáis,
ya veis que si el sol se ausenta, no se deja de mirar.

Luceros y flores

Luceros y flores arden y lucid,
al ver una estrella que ilustra el zafir.

1-Las flores del Cielo ardan, los astros del campo brillen,
y exhalando sus alientos en esferas y pensiles,
las flores ardan, los astros brillen.

Rompa el aire

Rompa el aire en suspiros, queja sin voz y voz de mi silencio,
templada con el llanto porque no abraza la región del viento
de las supremas luces en su crueldad me quexo,
dioses de la hermosura, si labras imposibles, haced ciegos,
borradme la razón, que si es en mi dolor influxo vuestro,
quitadme el albedrío, para qué quiero yo el entendimiento.

La verdad de Narcisa adoro entre las aras de un incendio,
en cuyo sacrificio, aun de temeridad, se viste el ruego,
a imaginar no alcanzo de su hermosura el soberano imperio
que al querer contemplarla se me turba también el

[pensamiento,

retratado en el alma la idolatro, la admiro y me suspendo
cuál será la fatiga donde es la diversión el sentimiento,
callo y por más desgracia en lo mismo que callo no merezco,
que aunque quiera decirlo no sé cómo se llama mi tormento
exemplo y no milagro de tu deidad en el hermoso templo
a un corazón de bronce, rendido colgaré de cera un pecho.

Ay del rigor, donde es la queja ofensa del dolor
que en el pecho no cabe, ni aun el cielo no sane,
que a saber que Narciso es mi desvelo
contra mí se arrojara todo el cielo.

Buelen, buelen

Buelen, buelen la aves, plumas descosan,
buelen, buelen cortando flores vistosas.
Y juntando los picos ecos y aromas,
a María saluden, que nace aurora,
con acentos, jazmines, motetes y rosas.

1-El alva riza penachos, la pluma peina garzotas,
el cielo teje celajes y la gloria viste aromas,
pues naciendo María alva, luna, cielo, gloria,
riza, peina, teje, viste penachos, garzotas, celajes y aromas.

Ay, corazón amante

Ay, corazón amante, ay dulce pena,
cómo alagas al paso que atormentas.
Piedad, divinos cielos,
que alborotado el mar en olas de tormentos,
llegó hasta las estrellas con la proa y el ruego
la mísera barquilla de mi afecto,
y acabó rayo, el que empezó deseo.
Piedad, divinos cielos, admitid de mi pena los extremos.

1-Alma de rosicleres mi pobre barca entrego
sin más fanal ni aguja que la esperanza de llegar al puerto.

Con los hombres pródigo y franco

Con los hombres pródigo y franco
todo un Dios por altos modos,
queda en blanco para todos, y ellos no quedan en blanco.

1-Oiga el Dios de los amores, que combida de milagro
donde nos da por comida, su muerte por más regalo.

JOSÉ DE TORRES

Andense en flores

Andense en flores con el amor
 que nieve parece y es fuego de Dios
 los xazmines disfrazan su ardor y entre espinas las rosas cifró.
 Andense en flores con el amor
 que buena es la gracia, que linda es la flor
 enigma florido, hermoso primor que nieve parece....

1-Al jardín de la delicia, su caricia nos guió
 y anda un aspid escondido que ofendido causa horror.
 El clavel que de rubíes carmesíes se esmaltó
 brasas de oro en sí contiene, que previene al corazón.

Ay de mis ayes

Ay, de mis ayes, que son todos suspiros que lleva el aire.

1-Pues roba mi cuidado, Serafina, tu talle
 que mucho, como suyos mis suspiros
 el aire lleve si del aire nacen

JERÓNIMO DE CARRIÓN

Dulces oy resuenen, suenen

Dulces oy resuenen, suenen, suenen del cielo los rucos, ecos,
 ecos voces que previenen, vienen,
 vienen ya nuestros remedios,
 pues la pura y salva, alba, alva cuio intacto pecho, hecho
 hecho hombre manifiesta, esta, esta tierna infanta al verbo.
 Oy es concebida, vida, ida y dando por consuelo, suelo,
 suelo y cielo la proclaman, aman, aman e invocan contentos.
 Dulce resuene, suene, suene ya el eco, eco,
 eco elocuente, cuente, cuente sus hechos.

1-Hombre ya se ha concebido, la Eva divina que eleva,
 el humano ser caído, porque lo que otro ha perdido,
 lo renueva, Eva nueva, Eva.

Ay que tiernamente llora la aurora

Ay, que tiernamente llora la aurora mejor.
Tanto crece su triste dolor, que aun llorando no mejora,
sin duda, la luz padece, pues que amanece difunto el Sol,
ay, que tiernamente llora la aurora mejor.

1-Divina y triste madre, no lloréis tanto, no
que es poner el alivio de parte del dolor.

Nevado globo hermoso

Nevado globo hermoso
de pura vital llama imperceptible.
Volcán inextinguible, en cuyo ardiente,
misteriosa por renacer glorioso
suspira con afecto de amor tan generoso,
que a lograr llega ciego.
No ves el resplandor y sentir fuego
mas que mucho adorando reverente,
debajo de aquel velo a Dios patente,
que cuando arder se mire,
que aliente, que descanse, que respire.

Si a su ejemplo inflamada
de culta luz increada,
con alas de jazmín, clavel y rosa,
fénix pretende ser la mariposa.
Arde, viva, tiemble, muera
y águila vuela al cielo de manera
que desde el bajo de mi ser profundo,
de la nada se eleve el polvo inmundo
a ser astro del Sol, haciendo esfera
del fuego que en las almas reververa
con tan benigna llama,
que da más vida cuanto más inflama.

O gran Jesús, ya cuanto no te obliga
el amargo grave llanto del con cano
de un pecho en cuyo hueco
herido de dolor te invoca al eco,
al eco de la dorada intelectual cadena,
que en fe de su piedad labra su pena
con tan nuevo quebranto,
que el que empieza suspiro
acaba en canto engrandecido
tanto su bemolado aliento con fugas sonoras,
con gorgoros pasajes y con glosa
de Jobá en la ostia el nombre santo,
que al mas mínimo acento que entona su armonía,
raya el sol, ríe el alva, nace el día,
más ay, que oy estamos con alto ensayo

para el que infiel te imita ,arco, flecha, trueno, rayo
 y para el que te imita tu bondad contemplando
 fino, tierno, dulce, blando,
 mostrándote airado, ya apacible,
 ya cordero de Sión, ya leon terrible,
 pierda incauta la vida,
 el alma que amorosa
 solicita dichosa,
 verse restituida
 habida más gloriosa llegue al ara
 y depuesto lo severo, goza contigo unida
 la inaccesible lumbre
 que de aquel montibelo arde en la cumbre,
 pero mire primero, como a llegar se atreve
 quien arde encontrar fuego y mira nieve.

Piedad gran Dios, piedad dueño adorado,
 desciende al corazón señor, desciende,
 y de amor abrasado
 sin que sienta la llama que le enciende
 en fragantes aromas desatado,
 te ruego excelsa deidad al trono inmenso
 suba como la bara del incienso.

El sacristán y el barbero

El sacristán y el barbero, cantan en Belén motetes
 uno en latines los dize y otro en romanze los vuelve.
 Oygan latines del sacri solemniss.
 Oygan al barbero que los interprete,
 La materiam parvam colacion faciebis. Lindis mentis,
 Cum magis iratus Herodes videris,
 lababo mis manos inter inocentes,
 vaya de fiesta Dómine pues de Dios somos huéspedes,
 aunque empeñe los bártulos le pienso dar un récipe.

1-Cuando el Niño está llorando tace, tace amicus meus,
 para qué quiero yo tazas, cuando Dios hace pucheros
 rapaverunt en Belén las barbas oy los barberos,
 y también los sacristanes, donde ay cera rapaverunt.
 Oygan latines del sacri solemniss,
 y oigan romances también del barbero lindo bueno.

Con el aire, airecillo que corre

*Con el aire, airecillo que corre,
moviendo las ramas, meciendo las flores,
quiero a mi amado Niño cantar primores.*

Con el gusto, gustillo que vuela,
en aves sonoras, en fuentes risueñas,
quiero a mi tierno Infante decir bellezas.
Pulida zagala que imitas mis voces,
dile ternuras, cántale amores,
Con el aire, airecillo que corre.

Discreta pastora que sigues mis huellas,
cántale aplausos, dile finezas,
Con el gusto, gustillo que vuela.
Pues con dulces requiebros, quiebros,
las dos suaves, aves, aves serenas,
formen con blandos truecos, ecos,
ecos de estrellas.

1- Dime zagala pulida, ¿has visto tan linda noche?
No ves y cómo se arrullan las recién nacidas flores
Con el aire, airecillo que corre.
Lo que veo es que es de día, porque el sol dió una carrera,
Y alcanzó la media noche, sin sentirlo la otra media,

CUARTO CONCIERTO

Tonos a lo divino y a lo humano

Sobre la vida de **Juan Arañés** conocemos poquísimos datos ciertos: sabemos que entre 1627 y 1634, y en 1649, fue maestro de capilla de la catedral de La Seo de Urgel, en Lérida, y que en 1624 publicó, en las prensas romanas de Juan Bautista Robleti, su *Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y cuatro voces, con la cifra de la guitarra española a la usanza romana*. A partir de esos datos se ha conjeturado que pudo haber estado durante una temporada en Roma, probablemente al servicio del embajador de España, el duque de Pastrana, dedicatario del *Libro segundo*, y que debió de morir seguramente después de 1649. La obra de Arañés consta, aparte de unas cuantas piezas religiosas, de dieciocho piezas profanas: doce en el impreso romano, más seis en un manuscrito custodiado en la Biblioteca Casanatense de Roma. Como se ve, no es menos escasa la obra que los datos que poseemos sobre su vida, aunque la importancia de la música profana de Arañés compensa con creces la exigüidad de su volumen, pues es de una gran calidad y muy representativa de lo que se escribía en España en el primer tercio del siglo XVII. En el *Libro segundo*, que, aunque publicado en Italia, es el único impreso íntegramente dedicado a la música vocal profana española de todo el siglo XVII, figura la primera chacona completa conocida, con su música y su texto poético. Además de esta chacona, se escuchará en el presente concierto, de Juan Arañés, un tono, *Parten las galeras*, que es un romancillo hexasílabo cuyo estribillo es una seguidilla. Este tipo de formas métricas –romances, romancillos o letrillas que tienen una seguidilla como estribillo– se ponen de moda en la música española de comienzos del siglo XVII, y hacen furor; una buena parte del repertorio musical del primer Barroco español tiene como base estos poemas, en cuya música hay dos elementos, uno estrófico, denominado *coplas* en las fuentes musicales, que corresponde a las cuartetos del romance o a las glosas de la letrilla, y otro más activo musicalmente, que es el estribillo. Además, por estos primeros años del siglo XVII, cuando comienzan a estar en boga, las seguidillas adquieren ciertos rasgos musicales, en su ritmo y su estructura, que permanecerán en vigor por lo menos durante un siglo.

Se escucharán en este concierto varios villancicos que figuran como anónimos en la catedral de Valladolid, en donde se custodian, pero que pueden atribuirse seguramente a **Miguel Gómez Camargo**. Este compositor nació en Ávila en 1618 y murió en Valladolid en 1690, fue mozo de coro en la catedral de su ciudad natal y en la de Segovia, y más tarde, sucesiva-

mente maestro de capilla de la colegiata de San Antolín, de Medina del Campo, de la catedral de El Burgo de Osma y de la de León, hasta 1654, año en que fue elegido maestro de capilla de la catedral de Valladolid, cargo que ocuparía hasta su muerte. Un buen número de piezas latinas y varios centenares de villancicos forman su extensa obra, en la que se da una circunstancia muy singular: Gómez Camargo legó toda su colección de papeles de música a la catedral de Valladolid, en donde una gran parte de ella se ha conservado desde su muerte hasta nuestros días. En esos numerosísimos papeles hay, aparte de un gran número de cartas dirigidas al compositor, partes sueltas, borradores y apuntes de muchas obras musicales, sacras o profanas, que aparecen anónimas, más otras en las que se indica el nombre del autor, que puede ser Camargo u otro músico. Aparte de las piezas que llevan indicada la autoría de Camargo, una buena parte de las que figuran como anónimas, sobre todo los villancicos, se le puede atribuir con seguridad; esta colección, inédita en su mayor parte, es, pues, una de las fuentes más importantes para el estudio de la música española del siglo XVII, tanto sacra como profana.

La primera obra de Gómez Camargo que se escuchará en el concierto de hoy es un villancico de Pasión, *Redentor de mi vida*, a cuatro voces, fechado en 1672. Es un villancico de libre composición, sin material preexistente, a diferencia del resto de los de Camargo que figuran en este concierto, a los cuales podríamos denominar villancicos sobre material preexistente, o mejor, *villancicos sobre la tonada de...* En efecto, muchos villancicos de este autor se basan en tonos profanos, *tonadas*, que estaban en boga en aquellos años; en esos casos, la música del villancico polifónico parodia la de la tonada, lo cual significaría, seguramente, un guiño de complicidad a los aficionados que lo escuchaban, quienes a través del texto poético vuelto a lo divino, y de la música, modificada pero muy similar al original, reconocerían la poesía y la música de los tonos profanos. Estas parodias a lo divino de originales profanos son muy habituales en los cancioneros poéticos del Barroco español, aunque en el caso de los villancicos que parodian obras profanas hay, además, otro elemento muy importante, que es la imitación de la música. Así, los oyentes del villancico *Corazón, que en prisiones de culpas | cautivo te miras*, que se cantó probablemente en 1675, reconocerían el texto y la música de la tonada profana *Corazón, que en prisión de respetos | cautivo te miras*, con texto de Agustín de Salazar y Torres y música de José Marín, composición muy conocida por aquellos años, a juzgar por el número de fuentes poéticas y musicales que la contienen, más de 30, predominantemente manuscritas pero en las que incluso figuran algunos impresos con la poesía, como la *C?thara de Apolo* de Salazar y Torres, fechada en 1681. El villancico *No vivas tan descuidado*, fechado en 1673, es una parodia de la tonada profana anónima *No vivas tan desvelado*. En

algunos *villancicos sobre la tonada* la parodia puede resultar un tanto extraña o incluso irreverente para nuestros oídos actuales, como el caso del villancico *Dios inmenso, si no es por amor*, que parodia el tono profano de José Marín *Tortolilla, si no es por amor* | *yo no sé por qué puede ser* | *gemir y llorar* | *al amanecer*; este villancico está fechado en 1677, al igual que el último de Gómez Camargo que se escuchará en el presente concierto, y cuya parodia nos resulta también, a nuestros oídos, un tanto extraña: el texto sacro, *Apostemos, Señor, que acierto* | *qué tenéis en el pensamiento*, es una vuelta a lo divino de una letrilla con texto poético probablemente de Antonio Hurtado de Mendoza y música de José Marín, que dice *Apostemos, niña, que acierto* | *qué tenéis en el pensamiento*; esta composición, conocidísima en aquellos años, a juzgar por sus más de 15 fuentes poéticas o musicales, fue objeto de otras imitaciones, alguna de ellas de carácter muy picante, cosa que el estribillo citado parece pedir a gritos.

El fondo Camargo de la catedral de Valladolid es también muy importante por lo que se refiere a música escénica. Provenientes de ese fondo se escucharán hoy dos tonos de origen teatral, que se cantaron en dos comedias de Pedro Calderón de la Barca. El anónimo *De las tristezas de Amón* pertenece a la primera jornada de *Los cabellos de Absalón*, comedia que narra el conocido pasaje bíblico de los amores incestuosos de Amnón (o Amón, como es llamado en muchas fuentes españolas poéticas y teatrales) por su hermana Tamar; el otro tono teatral es *Quedito, pasito*, que aparece en ese archivo con fecha de 1663, anónimo, aunque por otras fuentes posteriores puede atribuirse a Juan Hidalgo; este tono, que es casi una canción de cuna, se cantó en la tercera jornada de *Ni Amor se libra de amor*.

Además de la música teatral hay en este concierto dos ejemplos de tonos profanos a cuatro voces conservados en la catedral de Valladolid, ambos de compositor anónimo; uno de ellos, fechado en 1663, es una letrilla cuyo estribillo es la muy célebre conterilla *Arded, corazón, arded,* | *que yo no os puedo valer*, muy conocida ya desde finales del siglo XV; el otro, el romance con estribillo *Pues canta aquel ruiseñor*, con fecha de 1668.

Entre la docena de fuentes españolas con música vocal profana del comienzo del Barroco hay dos manuscritos muy importantes, que pueden fecharse hacia 1620. El primero de ellos, el llamado *Tonos Castellanos B*, perteneció a la biblioteca de la casa ducal de Medinaceli y después pasó a una colección privada. Se trata de un manuscrito que contiene 65 composiciones, en su mayor parte a tres voces. En el presente concierto hay dos tonos de esa colección; uno de ellos, de quien tenemos la suerte de conocer el nombre de los autores de la poe-

sía y de la música, es el romance con letrilla final *Ya con la salud de Flori*, con texto poético del gran Luis Carrillo y Sotomayor, poeta cordobés que murió jovencísimo, antes de cumplir treinta años, y música de **Francisco Company**, compositor de quien sólo nos ha quedado el nombre y ocho obras: dos motetes en el archivo musical de la iglesia del Patriarca, de Valencia, y seis piezas profanas a tres voces en este manuscrito, en el que figura sólo el apellido del autor y con grafía castellana, *Compañi*, aunque es de suponer que se trata de Francisco, pues los motetes conservados en Valencia son contemporáneos de las piezas profanas del manuscrito. Este autor floreció, pues, en el primer tercio del siglo XVII, y por su apellido podemos suponer que nació en Levante o en Cataluña. El otro tono del manuscrito *Tonos Castellanos B* es anónimo en su música y en su texto poético, aunque en este hay un estribillo muy popular ya desde el siglo XVI: *Arrojome las naranjicas | con los ramos del blanco azabar; | arrojómelas y arrojéselas | y volviómelas a arrojar*. Son decenas las citas e imitaciones de este cantarcillo que se encuentran en la literatura del Siglo de Oro, y aún recientemente se halla documentado en el folclore portugués. El sentido del texto, que probablemente para un aficionado de aquellos siglos resultaba claro, es un tanto oscuro para nosotros, aunque lo es menos si consideramos que en la poesía española de entonces las frutas, y sobre todo los cítricos, son símbolos de la plenitud del amor; entre los muchos ejemplos de este símbolo recordemos el lamento de aquella muchachita del siglo XVI, quien se queja así: *Lávanse las casadas | con agua de limones; | lávome yo, cuitada, | con penas y dolores*. Según esto, *Arrojome las naranjicas* sería un poema de amor gozoso en el que el poeta recuerda sus correspondidos amores. El otro manuscrito mencionado arriba es el *Cancionero de la Casanatense*. Llamado así por conservarse en la Biblioteca Casanatense de Roma, esta importante fuente de hacia 1620 contiene 20 tonos profanos, a tres voces, menos uno, que es a dos. Se escuchará esta tarde uno de ellos, *Corazón, ¿dónde estuvistes?*, obra de **Mateo Romero**, el “Maestro Capitán”, con texto poético de Lope de Vega sobre un estribillo de carácter popular. Por último, el tono profano a cuatro, anónimo en su música y en su texto poético, *La más lucida belleza*, romance con letrilla final, procede del llamado *Cancionero de Coimbra*, manuscrito que puede fecharse hacia 1640.

 TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

JUAN ARAÑÉS

Parten las galeras

*Parten las galeras, llévanme el alma,
y aunque va en galera no va forzada.*

Al tiempo que el cielo de aljófar y plata
los campos rocía y cubre las aguas,
cuando mi lucero su luz esforzaba,
cómo viene avisa la fresca mañana,
y cuando mis ojos desveladas ansias
temores de leva me lo sobresaltan,
*Parten las galeras, llévanme el alma,
y aunque va en galera no va forzada.*

ANÓNIMO (MIGUEL GÓMEZ CAMARGO)

Redentor de mi vida

*Redentor de mi vida, pues sois divino Orfeo,
en música, mi llanto os repita, cantando, el sentimiento.*

Lleve el compás mi llanto, y al pesado instrumento
de esas cadenas duras cante el dolor mis yerros.
Quiero contar mis penas y aunque quiero, no puedo,
que, como se eslabonan, por donde acabo, empiezo.

ANÓNIMO

Arded, corazón, arded

Arded, corazón, arded, que yo no os puedo valer.

La tierna pasión que adoro con dulce desasosiego
es guerra de nieve y fuego entre el amor y el decoro,
y pues el agua que lloro vuelve la llama a encender,
arded, corazón, arded, que yo no os puedo valer.

ANÓNIMO

De las tristezas de Amón (*Pedro Calderón de la Barca*)

De las tristezas de Amón que es amor la causa, es cierto,
pues sólo amor se atreviera a herir tan ilustre pecho.
Mas, ¡ay!, que es engaño pensar que él le ha muerto,
que no tiene amor quien tiene silencio.

ANÓNIMO (MIGUEL GÓMEZ CAMARGO)

Corazón, que en prisiones de culpas

Corazón, que en prisiones de culpas cautivo te miras,
ya que el lazo de tanta cadena te oprime y fatiga,
suspira, descansa, alienta, respira.

¿De qué le sirve a un incendio el llanto que solicita,
si el agua llamas enciende sobre no apagar cenizas?

Ya ilustra el Iris las nubes, porque en lo verde que brilla,
del color de la esperanza nuestro remedio se vista.

FRANCISCO COMPANY

Ya con la salud de Flori (*Luis Carrillo y Sotomayor*)

Ya con la salud de Flori, viendo sus ojos divinos,
cielos los montes parecen y los valles, paraísos.

Ya como al sol la reciben, cantando, los pajarillos,
ya se le ríen las fuentes, ya se le paran los ríos;
ya el alba, llena de rosas, perlas le da al rocío,
la luna, plata a la noche, y al día, el sol oro fino.

Dábanle ya los pastores parabienes infinitos,
en tanto que la recibe con esta canción Lucindo:

*Con salud, zagala, más bella que el sol,
bajéis a estos valles a matar de amor.*

Con salud bajéis a esparcir amores
y a que broten flores do los pies ponéis.

Mil años gocéis vuestro hermoso abril,
Flori, y otros mil, dando luz al sol,
bajéis a estos valles a matar de amor.

ANÓNIMO (MIGUEL GÓMEZ CAMARGO)

No vivas tan desvelado—No vivas tan descuidado

No vivas tan desvelado, pues te ves correspondido,
ruiseñor, que en lo celoso te ha de faltar ese alivio.

*Pues querido te ves, dichoso pajarillo,
mientras durare el bien calla tu pico.*

No vivas tan descuidado por verte favorecido,
¡oh, mortal!, que al mejor tiempo puede faltarte el sentido.

No porque siente callando se hace mejor su martirio,
que en lo muerto de la queja se explica el amor más vivo.

*Si de amante te precias por ser querido,
¡ay de ti, inadvertido!,
que el amor más ardiente expuesto está a cenizas del olvido,
y quizá sin remedio llorarás escarmientos de ti mismo.*

ANÓNIMO

Arrojome las naranjicas

*Arrojome las naranjicas con los ramos del blanco azahar,
arrojómelas y arrojéselas y volviómelas a arrojar.*

De sus manos hizo un día la niña tiros de amores,
y de naranjas y flores, balas de su artillería;
comenzó su batería contra mí, que la miraba;
yo las balas le tiraba por dalle más que tirar:
arrojómelas y arrojéselas y volviómelas a arrojar.

Gustó la niña del juego, porque el trato aviva el gusto,
y yo, que a su humor me ajusto,
más me iba abrasando en fuego;
cogiendo otras de nuevo, con su hermosa y blanca mano
tiraba, con pecho ufano, siendo divino el tirar:
arrojómelas y arrojéselas y volviómelas a arrojar.

ANÓNIMO

Pues canta aquel ruseñor

*Pues canta aquel ruseñor una perdida esperanza,
pues publica una venganza, ¿para qué llora un temor?*

¿Para qué, con dulces voces, pajarillo, cantas hoy
dichas que fueron ayer engaños del corazón?

¿Para qué con sostenidos das al aire tu dolor
si se oye menos tu queja en los altos de tu voz?

Con sonoras amenazas te aventuras, y es error,
que no puede una venganza mudar una inclinación.

Teme y calla, porque amando, para el que no mereció,
andan mejor avenidos el silencio y el temor.

ANÓNIMO (MIGUEL GÓMEZ CAMARGO)

Dios inmenso, si no es por amor

*Dios inmenso, si no es por amor yo no sé por qué puede ser
gemir y llorar, suspirar y arder.*

Hacer gala del pesar, desnudarse del placer,
ser gloria del padecer la pena de descansar,
en las fatigas hallar la lisonja del dolor,

*Dios inmenso, si no es por amor yo no sé por qué puede ser
gemir y llorar, suspirar y arder.*

ANÓNIMO (JUAN HIDALGO)

Quedito, pasito (*Pedro Calderón de la Barca*)

*Quedito, pasito, que duerme mi dueño;
quedito, pasito, que duerme mi amor.*

Si cantáis dulces querellas o matizados primores
que siendo del cielo flores también son del campo estrellas,
no me despertéis con ellas al alma que adoro,
quedito el rumor, la vida que estimo,
pasito al amor, y ya que le dais este alivio pequeño,
*quedito, pasito, que duerme mi dueño,
quedito, pasito, que duerme mi amor.*

MATEO ROMERO

Corazón, ¿dónde estuvistes? (*Lope de Vega*)

Corazón, ¿dónde estuvistes, que tan mala noche me distes?

¿Donde fuistes, corazón, que no estuvistes conmigo?
Siendo yo tan vuestro amigo, ¿os váis donde no lo son?
Mas si esa dulce ocasión os ha detenido así,
¿qué le dijistes de mí? Y de vos, ¿qué le dijistes,
que tan mala noche me distes?

Otros corazones vi tan leales donde están
que sin su dueño no van, como vos os vais sin mí.
Algo visteis por allí que me da tantos desvelos;
a fe que tenemos celos, y que alguna sombra visteis,
que tan mala noche me distes.

ANÓNIMO (MIGUEL GÓMEZ CAMARGO)

Apostemos, Señor, que acierto

Apostemos, Señor; que acierto qué tenéis en el pensamiento.

Pensará vuestro dolor que no os quiero bien jamás,
y cuando me queréis más tengo con vos más rigor;
esto adivina el temor de mi poco entendimiento,
apostemos, Señor, que acierto qué tenéis en el pensamiento.

Pensará vuestro desdén en tanta pena mortal
que no me puede estar mal un mal que me está tan bien,
y aunque mis ojos no ven lo oculto de vuestro intento,
apostemos, Señor, que acierto qué tenéis en el pensamiento.

ANÓNIMO

La más lucida belleza

La más lucida belleza que, ya en ojos, ya en cabellos,
el sol reconoce rayos y estrellas envidia el cielo,
ambiciosa de sus luces ya más sale de su centro
compitiéndose a sí propia, siendo competencia y premio,
abrasándose en la guerra de aquel generoso incendio
dijo al cristal fugitivo de Manzanares risueño:

*Fugitivos cristales, corred y volad,
no esperéis a mi fuego, que os ha de abrasar.*

Manzanares, que no es caso
descrito, aunque hermosa tierra,
vuestro oriente es una sierra y otro río vuestro ocaso;
alentad más vuestro paso, huid con velocidad,
no esperéis a mi fuego, que os ha de abrasar.

JUAN ARAÑÉS

Un sarao de la chacona

*Un sarao de la chacona se hizo el mes de las rosas,
hubo millares de cosas y la fama lo pregoná.
A la vida, vidita bona, vida, vámonos a chacona.*

Porque se casó Almadán se hizo un bravo sarao,
danzaron hijas de Anao con los nietos de Milán.
Un suegro de don Beltrán y una cuñada de Orfeo
comenzaron un guineo y acabolo una amazona,
y la fama lo pregoná.
A la vida, vidita bona, vida, vámonos a chacona.

Salió el médico Galeno con chapines y corales,
y cargado de atabales, el manso Diego Moreno.
El engañador Vireno salió tras la Tragamalla,
y el amante de Cazalla con una moza de Arjona,
y la fama lo pregoná.
A la vida, vidita bona, vida, vámonos a chacona.

Salió una carga de aloe con todas sus sabandijas,
luego, vendiendo alejijas salió la Gruella en un pie;
un africano sin fe, un negro y una gitana
cantando la dina dana, y el negro, la nina dona,
y la fama lo pregoná.
A la vida, vidita bona, vida, vámonos a chacona.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Lachrymae

Desde su fundación, *Lachrymae* ha ofrecido sus actuaciones en diversos escenarios y ocasiones entre los que destacan: Festival “Un invierno en Mallorca”, Islas Baleares (1996, 1998 y 2001); Festival de Música en Navidad, Madrid (1996 y 1998); los ciclos II-III-V de “Música de Cámara en Otoño”, San Lorenzo de El Escorial; Festival “Clásicos en Verano”, Comunidad Autónoma de Madrid (1998, 1999, 2001 y 2003); Semana de Música Antigua de Burgos (2000); Auditorio de Las Rozas, Madrid (2000 y 2002); Festival “Música en Semana Santa”, Madrid (2001); Concierto Inaugural de la Universidad de Verano de Castilla-León, Segovia (2001); Real Coliseo Carlos III, San Lorenzo de El Escorial (2002 y 2004); y Festival de Otoño (2002), Comunidad de Madrid.

Ligia Gutiérrez, *canto*

Nació en Cochabamba (Bolivia). Inició sus estudios con su padre, continuándolos en el Conservatorio Nacional de Música y en la Escuela Normal Integral Simón Bolívar de La Paz titulándose como Maestra en Educación Musical. Estudió Danza Clásica en la Escuela del Ballet Oficial del Instituto Boliviano de Cultura y Canto en la Escuela Superior de Canto de Madrid, en la cual obtuvo la Titulación Superior. Ha realizado cursos de Música Barroca, Lied, Música de Cámara, Ópera, Interpretación Escénica, Dirección Coral y Pedagogía de la Danza con Miguel Zanetti, Laly Ancker, María Aragón, Antón Cardó, Istvan Cserjan, Victoria de los Ángeles, Evelyn Tubb, Wolfram Rieger y Anita Tyteca.

Obtuvo el premio Andrés Segovia y José M^a Ruiz Morales, en el XXXV Curso Música en Compostela y fue finalista en el XXXV Concurso Internacional Dr. Luis Sigall Viña del Mar, Chile.

En España desarrolla sus actividades como solista en agrupaciones como Sexteto Gregor, Grupo Vocal Quorum, Voces Huelgas y Capilla Real de Madrid. Como solista ha combinado la música medieval, la música barroca, la música de cámara y la ópera. Ha grabado en CD Música inédita barroca hispanoamericana, Música inédita medieval española del Monasterio de Las Huelgas de Burgos y Obras de J.S. Bach; para los sellos discográficos Pro-Audio y Sony.

Ha trabajado en el Coro de la Comunidad de Madrid y el Coro de RTVE. Actualmente canta en el Coro de la Orquesta Sinfónica de Madrid titulares del Teatro Real.

Ruth Walker, *flauta dulce*

Nació en Santiago de Chile, donde realizó sus estudios musicales. En España continúa perfeccionándose con Antonio Arias, Román Escalas y Lluís Caso, y con Günther Höller en Alemania.

Ha dado conciertos en España, Suiza, Alemania y Chile, en este último país en una gira patrocinada por el Ministerio de Asuntos Exteriores español. Ha participado en diversos Festivales, como Música Antigua “Antonio de Cabezón” en Burgos, Música Antigua de Vitoria, Clásicos en Verano, Madrid, Ciclo Música de Cámara para Guitarra en el Museo Municipal de Madrid (grabado para RNE).

Ha colaborado con la Orquesta de Cámara Española, Orquesta de Cámara de Madrid y la Orquesta del Collegium Musicum de la Universidad de Bonn. Ha grabado para RNE. Fue invitada a participar como concertista y docente en “Aventura 92”, dentro de las actividades organizadas por la Sociedad Estatal V Centenario. Actualmente es integrante y colabora con diversas agrupaciones de cámara especializadas en música antigua, actividad que compagina con la docencia.

Rocío Terán, *clave*

Ha cursado sus estudios en el Conservatorio Profesional Padre Antonio Soler, de San Lorenzo de El Escorial y en el Conservatorio Profesional de Arturo Soria en Madrid. Ha estudiado piano con Luis Bertrand, Susana Marín y Laura Díaz; órgano con Mar Tejedas y clavecín con Toni Millán, Leon Berben, Christine Wilfell, Willem Jansen y Jacques Ogg.

Ha acompañado a los coros Francis Poulenc y al Enrique Granados de Madrid. Ha colaborado con diversas agrupaciones como la Orquesta de la Comunidad de Madrid, la Compañía Becuadro Opera, Zarabanda.

Laura Salinas, *violonchelo barroco*

Comenzó en el Conservatorio Profesional “Padre Antonio Soler” de San Lorenzo de El Escorial (Madrid), estudiando violonchelo con Dimitri Furnadjiev. Paralelamente ha estudiado con Edith Saldaña, Itziar Atutxa y Leonardo Luckert.

Ha participado en los cursos de Música Barroca y Rococó de El Escorial, de Música Antigua de la Universidad de Salamanca, de Música Antigua de Castilla y León, en el Seminario de Música Antigua de la Comunidad de Madrid. Recientemente le ha sido concedida una beca de la Comunidad de Madrid para asistir a un curso con Jordi Savall.

Ha colaborado con la Orquesta Siglo XXI y con el Trío Sur. Actualmente pertenece a la Orquesta Barroca de la Universidad de Salamanca.

Fernando Serrano, *tiorba y guitarra barroca*

Nace en Toledo y estudia en el Conservatorio “Padre Antonio Soler” de San Lorenzo de El Escorial, donde obtiene el título superior de guitarra.

Desde 1996 se dedica al estudio y la interpretación de la música antigua con instrumentos históricos. Asiste a diversos cursos de José Miguel Moreno, John Griffiths y Juan Carlos de Mulder. Igualmente ha participado en los encuentros que viene organizando el Seminario de Música Antigua del Conservatorio “Padre Antonio Soler” desde 1997. Ha estudiado guitarra barroca y tiorba con Jesús Sánchez, José Miguel Moreno y Juan Carlos Rivera.

En la actualidad compagina su labor docente con su actividad concertística.

SEGUNDO CONCIERTO

Florilegium Hispanicum

Isabel Álvarez, *soprano*

Estudia canto y arte dramático en la Musikhochschule de Essen y en Milán con Rita Streich y Carla Castellani respectivamente. A su vuelta funda con Antzon Ayestarán, y dirige durante seis años, la Escuela de Canto del Orfeón Donostiarra, que abandona en 1989 para dedicarse exclusivamente a su carrera como solista.

Ha cantado en numerosos festivales internacionales y prestigiosas salas y auditorios. Desarrolla así mismo una gran actividad en el mundo de la ópera barroca, clásica y contemporánea. Ha grabado para diversas compañías, cadenas de TV y Radio.

Recientemente ha cantado *Carmina Burana* en el Teatro Real de Madrid y ha grabado junto a la Orquesta Sinfónica de Euskadi la obra de Antón Larrauri *Laiñoa*.

Jan J. M. Grimbergen, *chirimía*

Nacido en Holanda, estudió oboe moderno en el Real Conservatorio de La Haya (Holanda) con Heinz Friesen y Werner Herbers. Simultáneamente estudia oboe barroco con Bruce Haynes en el mismo Conservatorio, y obtiene el diploma de solista de oboe barroco en 1983, y de oboe moderno y corno inglés en 1984.

Ha sido solista de oboe y corno inglés de 1983 a 1990 en la Orquesta Ciudad de Valladolid y Castilla y León, y de 1990 a 1999 en la Orquesta Santa Cecilia de Navarra.

Ha actuado en Saintes (Francia), Drottningholm (Suecia), Wigmorehall (Londres), Concertgebouw (Amsterdam), Philharmonie de Berlín, Fundación Juan March, Festival de Santander, Quincena musical de San Sebastián, Festival de Granada, Teatro Real de Madrid, Festival de Música antigua de Barcelona, Orquesta Barroca de la Universidad de Salamanca, Circulo de Bellas artes Madrid, Auditorio Nacional Madrid, Festival Casals de Puerto Rico, Festival internacional de órgano de León.

Ha sido durante varios años profesor de oboe barroco en el curso de Música Barroca y Rococó de El Escorial, de Música

de cámara en el conservatorio Pablo Sarasate de Pamplona y de Oboe en el Conservatorio de Irún, Barañain y San Martín de Valdeiglesias y Conservatorio Profesional Espinillo de Madrid. Lleva varios años impartiendo un curso permanente de oboe histórico en la academia “Maese Pedro” de Madrid.

Ha colaborado en grabaciones de música de cámara en disco y para radio y televisión; Swiss Pan, KRO, NCRV, RNE, Channel 4 BBC, etc. Desde 1992 se dedica también a la construcción de oboes históricos y realiza: Oboe barroco según J. Bradbury, oboes clásicos franceses según C. Delusse y M. Lot, y el oboe da caccia según Eichentopf.

Renée Bosch, *viola da gamba*

Holandesa, inicia sus estudios de viola da gamba con Anneke Pols y Hans Bol y en el Real Conservatorio de La Haya con Wieland Kuyken. Ha dado clases en el Curso de música antigua de Mijas (Málaga), Academia de música Amsterdam, Conservatorio de San Sebastián, Curso de música barroca de la Comunidad de Madrid.

Ha actuado en toda Europa, Puerto Rico, Corea del Sur, México, Bolivia, etc., en salas como Auditorio Nacional y Teatro Real de Madrid, Palau de Música de Barcelona, Auditorio Manuel de Falla de Granada, Auditorio de Palma de Mallorca, Festival Internacional de Ibiza, Quincena Musical de San Sebastián, Teatro Municipal Miguel de Cervantes Málaga, Palacio de Congresos de Santander, Wigmore Hall Londres, Conservatorio Chaikovsky Moscú, Festival Casals Puerto Rico, Festival Europalia Bruselas, Festival de Música Antigua de la Fundación Gulbenkian Lisboa, Festival Oude muziek Utrecht (Holanda), Semana de Música Religiosa de Cuenca, Festival de Música Antigua Estella, Quincena musical de San Sebastián y Festival Internacional de Ibiza entre otros.

Ha acompañado a Teresa Berganza, Jennifer Smith, Charles Brett, Peter Lika, Nigel Rogers, Max van Egmond, Wieland Kuyken y Robert Kohnen, entre otros. Con frecuencia actúa como solista invitada de orquestas sinfónicas, para interpretar los solos de viola da gamba en las Pasiones de San Mateo y San Juan de J.S. Bach. (Orquesta de Valladolid, Orquesta de Palma de Mallorca, Orquesta Pablo Sarasate de Pamplona y Orquesta Sinfónica de Málaga).

Ha participado en muchas producciones de radio y televisión en varios países, y ha grabado discos (compactos) para las casas Pan Swiss, Arion, Dial Phonogram BV, Philips y Warner, Talent Estudios, etc.

Rafael Bonavita, *guitarra barroca y tiorba*

Nació en 1967 en Montevideo (Uruguay) y estudió guitarra clásica en la Universidad de Quebec en Montreal (Canadá) invitado por Alvaro Pierri, después de haber obtenido en 1990 el primer premio en el concurso de la Asociación de Estudiantes de Música del Uruguay. Amplió estudios en la Schola Cantorum Basiliensis (Suiza) con Hopkinson Smith, obteniendo el diploma de solista en laúdes renacentista y barroco, tiorba, vihuela y guitarra barroca.

Ha colaborado en el área de bajo continuo con directores como René Jacobs, Marc Minkowski, Gabriel Garrido y Jorde Savall, y ha actuado en toda Europa, Sudamérica y Japón.

Además de las presentaciones para la radio y televisión de diversos países, ha grabado para los sellos BIS (Suecia), Harmonía Mundi y K 617 (Francia), Pan Classics (Suiza), Cookie & Bear (Japón), Ferdinandeum (Austria) y Symphonia (Italia). El primer CD como solista, "Principe delle Muse", grabado para el sello español Enquiriadis y está dedicado a la música para guitarra barroca de Angelo Michele Bartolotti.

Manuel Vilas, *arpa de dos órdenes*

Nace en 1969 en Santiago de Compostela, en cuyo Conservatorio se titula. Estudia luego arpa de dos órdenes y bajo continuo en Madrid y en los cursos de música antigua de Daroca con Nuria Llopis. Posteriormente recibe una beca de la fundación italiana "Marco Fodella" para estudiar en Milán con Mara Galassi.

Ha colaborado con Coro de Valencia, Ensemble Elyma, Capilla de la Catedral de Santiago, Camerata Corte de Madrid, Capela Compostelá, Les Musiciens du Louvre, Camerata coral de Santander, Capilla Real de Madrid, Conjunto de danza barroca español "Esquivel", etc. Asimismo ha participado en Ciclo de música religiosa de Tuy, Festival de Granada, Festival de teatro clásico de Mérida, Festival de música renacentista y barroca de "Chiquitos" (Bolivia), Festival de música y polifonía de Segovia, Festival de Passau (Alemania), Festival de Correspondances (Francia), Temporada del Museo "Isaac Fernández Blanco" (Buenos Aires), Festival de Música Antigua de Óbidos (Portugal), Festival de Música Antigua del Centro Cultural Español (Santiago de Chile), Amherst Early Music Festival (U.S.A.), etc.

Participó en producciones operísticas en la Opera de Ginebra, la Zarzuela de Madrid, Cité de la Musique (Paris), Teatro de la Opera de Viena, bajo la batuta de Garrido y

Minkowski. Ha sido invitado por las universidades de Amherst, U.S.A., Santiago de Compostela y Santiago de Chile para realizar cursos, conciertos y seminarios sobre arpas barrocas y latinoamericanas. Interesado en el mundo barroco latinoamericano, actualmente esta centrado en un trabajo pionero de investigación sobre las arpas barrocas del período colonial.

David Mayoral, *percusión*

Comienza su formación musical estudiando piano, para más tarde volcarse en el estudio de la percusión histórica y oriental. Desarrolla la mayor parte de su actividad en grupos dedicados a la música medieval, renacentista y barroca (Eduardo Paniagua, Speculum, Mudéjar, Orphenica Lyra, Cuarteto de Uruña, Compañía de Danza Histórica Esquivel...) con los cuales ha actuado por toda España y numerosos países (Festival de Músicas Sagradas de Marruecos, Instituto Cervantes de Beirut, Israel, Kuwait, Cuba, Brasil, etc.). En el campo de las músicas étnicas y de fusión ha actuado entre otros grupos con: Radio Tarifa, Luis Delgado, Albaraka, Abdel-Karim Ensemble, Javier Coble, etc.).

Ha colaborado en numerosas producciones discográficas: Cantos de Sefarad, Ibn-Arabi, Bestiario, Cantigas de Sta. María de Atocha (Sello Pneuma), Fuenllana (Glosa), Al-Son (Mudéjar), La Música del Antiguo Egipto (N.A. Recordings), etc.

TERCER CONCIERTO

Grupo Música Oculta

Henar Álvarez, *soprano*

Nace en Segovia. Estudia canto con Lucia Meeuwsen en Holanda y obtiene el título Superior de Canto en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha realizado numerosos cursos de Música Antigua y barroca en España (El Escorial, Mijas, Algeciras, Segovia), Italia (Polcenigo), Holanda (La Haya) y Eslovenia (Brezice), con los profesores Isabelle Poulenard, Charles Brett, Lucia Meeuwsen, Barbara Schlick, etc.

Estuvo ocho años en el coro Agora de su ciudad. Después formó parte del quinteto vocal Neocantes. Ha colaborado con La Capilla Peñaflores de Vitoria, (realizando la Zarzuela barroca *Viento es la dicha de Amor* de José de Nebra), con la orquesta Camerata de Segovia, Coro de la Comunidad de Madrid, Grupo "Música Antigua" (grabando Las Cantigas de Extremadura y las del Camino de Santiago); con el grupo Quorum (dirigido por Helmut Rilling), el grupo Música Ficta (grabando la *Misa de Requiem* de Tomás Luis de Victoria y un monográfico de Pedro Ruimonte); con "Camerata Iberia" (participando en ciclos sobre Música en tiempos de Isabel la Católica en el presente año), y con el Cuarteto Uruña.

Desde 1991 colabora con "La Capilla Real de Catalunya" que dirige Jordi Savall, realizando numerosos conciertos en los mejores auditorios europeos y españoles (Viena, París, Suiza, Lichtenstein, Italia, Francia, Madrid, Barcelona, Lisboa...) así como, representaciones de óperas (*Una cosa rara* de V. Martín i Soler, *Orfeo* de Monteverdi, *Celos aun del aire matan* de Juan Hidalgo, etc) y grabaciones como la del programa *Mille Regrets-Carlos V*.

Realiza una importante labor de investigación, sacando a la luz obras guardadas en el Archivo de la Catedral de Segovia, e interpretándolas con el grupo "Música Oculta", surgido para este trabajo. Ha sido seleccionada por Günter Theurig para formar parte del ensemble internacional del Proyecto Gallus que se desarrolla en el Festival de Brezice (Slovenia) desde el año 2003.

Luis Calero, *contratenor*

Nacido en Madrid, es Profesor Superior de Canto por el Real Conservatorio, donde también estudió piano. Es Licenciado en

Filología Clásica por la Universidad Autónoma de Madrid. En Londres trabaja con Peter Harrison, su actual maestro. Allí participa en diversos montajes de ópera, oratorio y en el drama litúrgico *Ludus Danielis*, en transcripción de W.L. Smoldon, en el Festival Internacional de Música de Dartington (Devon, Reino Unido).

Ha sido miembro estable del 'Cervantes Ensemble' de Londres, con el que ha desarrollado una importante labor en el campo de la música polifónica renacentista, tanto inglesa como española.

En España ha colaborado en las producciones de *Tobia* de Fco. Javier García Fajer, *lo Spagnoletto*, en Logroño, *Carmina Burana* en diversas localidades, *Dido & Eneas* de H.Purcell en Madrid, la ópera *Merlín* de I.Albéniz en el Teatro Real de Madrid, y el *Gloria* de Vivaldi. Es solista habitual del grupo Alfonso X el Sabio, con el que ha cantado el *Officium Tenebrarum* de T.L. de Victoria, y diversos programas de música gótica y renacentista, destacando *La Consagración de la Iglesia en la Granada de los Reyes Católicos* para el 50º Festival Internacional de Música y Danza de Granada, *La Música en torno a Santo Domingo de Silos* en el marco del Congreso Internacional 2002 sobre la Abadía del mismo nombre, *Dramas Litúrgicos Medievales de la Pascua de Resurrección* para la XLI Semana de Música Religiosa de Cuenca, y *Carmina Medievalia Hispana* en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música de Madrid el pasado junio. Ha tomado parte igualmente en la Primera Semana de Música Barroca de Torrecaballeros (Segovia).

Ha sido invitado por el Coro de la Comunidad de Madrid para participar en las producciones de *Orfeo, ossia L'anima del filosofo* de J.Haydn en La Coruña (dir. Jesús López Cobos), *Orfeo ed Euridice* de Ch.W.Gluck en Valladolid y La Coruña (dir. Josep Pons), así como en música contemporánea, como *De Profundis* de Ó.Esplá, *El Diluvio* de I.Strawinsky, ambos dirigidos por J.R.Encinar en el Auditorio de Música de Madrid, y *Las Siete Puertas de Jerusalén*, de K. Penderecky, dirigido por el propio compositor. También ha cantado con la misma formación el *Officium Defunctorum* de T.L. de Victoria en Sevilla y Madrid, el *Stabat Mater* de D.Scarlatti, y el *Vespro della Beata Vergine Maria* de C. Monteverdi dirigidos todos ellos por Jordi Casas, así como el *Te Deum* de J.Haydn, dirigido por Andrew Parrot,.

Patricia Mora Toral, clave

Nace y realiza sus estudios musicales en Madrid. Desde febrero de 1996 forma parte de la Capilla Real de Madrid como pianista acompañante del coro y, posteriormente, como continuista de la orquesta, bajo la dirección de Oscar Gershensohn,

con quien ha interpretado *La Pasión según San Juan*, la integral de motetes, *Misa en Si Menor*, *Oratorio de Navidad*, y las Cantatas 106, 196, 12 y 78 de J. S. Bach; *Misa de Réquiem* de Mozart; *Mesías* de Händel; *La Creación* de Haydn; *Visperas Venecianas* y un ciclo de tres conciertos de *Madrigales* de C. Monteverdi. Ha participado en montajes operísticos como *Acis y Galatea* de Händel, *Dido y Eneas* de H. Purcell, *Orfeo y Eurídice* de Gluck, y *Le Malade Imaginaire* de Charpentier, junto a obras de Buxtehude, T.L. de Victoria, J. de Lebrija, F. Corselli y Patiño entre otros. Trabaja, también junto al maestro Gershensohn, con el coro y Orquesta del Festival Vía Magna, desde su creación; y desde el año 2000 con el coro de la Universidad Complutense de Madrid.

En 2003 fue invitada por el coro de RTVE, para grabar un disco como continuista de órgano, dirigido por Mariano Alfonso, con obras de música sacra del compositor español Sebastián López de Velasco. Recientemente ha trabajado también con el grupo Vaghi Concerti dirigido por David Guindano, y con el grupo de cámara Hippocampus. En colaboración con Jaime Buhígas, director de escena y libretista, ha estrenado adaptaciones musicales de títulos como: *Auto del Éxodo* y *Auto Medieval* de Ana Lorite, *El Gato con Botas* de Perrault, *La cabeza del Dragón* de Valle Inclán y *Troya* de Alicia Esteban. Actualmente trabaja en la composición de *Altisidora*, opereta cómica en un acto, también con Jaime Buhígas, basada en un capítulo del Quijote de M. de Cervantes, por encargo del coro de la Universidad de Alcalá de Henares.

CUARTO CONCIERTO

EL PARNASSO, Grupo de Música Antigua de la Universidad de Valladolid

El Parnasso, Grupo de Música Antigua de la Universidad de Valladolid, se formó a comienzos de 1999 por iniciativa de María Antonia Virgili y otros miembros del Departamento de Historia y Ciencias de la Música de esa Universidad, con el propósito de interpretar música española de los siglos XVII y XVIII.

Este propósito supone una intensa actividad musicológica encaminada a la localización y estudio de fuentes de nuestro pasado musical, fuentes que albergan un original repertorio que en su mayor parte permanece inédito. Esta labor de transcripción y estudio de fuentes musicales españolas antiguas está siendo realizada por miembros del Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Valladolid, entre quienes destaca Carmelo Caballero; por el director de *El Parnasso*, Gerardo Arriaga; y por algunos miembros del grupo.

El Parnasso está compuesto por cantantes y músicos con una amplia formación técnica y musicológica, que compaginan su actividad concertística con la docencia musical y con tareas de investigación en el campo de la música antigua.

Entre las actuaciones de *El Parnasso* destacan las llevadas a cabo en las Catedrales de Palencia, Zamora, León y Segovia (Fundación Las Edades del Hombre), Catedral de Barbastro (III Jornadas de Música de Barbastro), Catedral de Valladolid (Pregón de Semana Santa), Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid (Diputación de Valladolid), Monasterio de San Antonio el Real de Segovia (Fundación del Patrimonio Artístico de Castilla y León), Colegiata de San Juan Bautista de Gijón (III Semana de Música Antigua, Ayuntamiento de Gijón), Sinagoga de Santa María La Blanca de Toledo, así como la participación con diversos recitales en ciclos como “Conciertos de Navidad” (Diputación de Palencia) o la primera edición del ciclo “Música Hispana de Oro”, organizado el pasado mayo por el Ayuntamiento de Valladolid, entre otros.

Desde su fundación dirige el grupo Gerardo Arriaga.

INTÉRPRETES

VOCES

M^a José Valles
Charo Alonso
Marta Conill
Leire González
Henar Alonso
Pablo Corbí
Álvaro Sanjuán

CONTINUO

David Rollán, guitarra barroca
Marian Álvarez, guitarra barroca
Susana Calvo, órgano
Olga Fernández, vihuela de arco

Gerardo Arriaga, guitarra barroca y dirección

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Gerardo Arriaga

Nació en San Luis Potosí, México. Comenzó sus estudios musicales como autodidacta y los continuó en el Instituto Potosino de Bellas Artes, el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México, el Pontificio Instituto di Musica Sacra de Roma, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y el Conservatorio Profesional de Amaniel, Madrid.

Estudió guitarra, composición, musicología y dirección de orquesta. Ha contado entre sus maestros a Abraham Hernández, Selvio Carrizosa, Mario Lavista, Enrique Aracil, Armando Renzi, Ferruccio Vignanelli, Domenico Bartolucci, José Luis Rodrigo, Javier Hinojosa, Leo Brouwer, José Tomás, Samuel Rubio, Dionisio Preciado, Ismael Fernández de la Cuesta, Antonio Gallego, Enrique García Asensio, Antón García Abril, Román Alís, Pedro Zazpe y M^a Antonia Virgili.

Entre otros premios, ganó el «José Ramírez» de Santiago de Compostela, fue galardonado en el Primer Concurso y Festival de Guitarra de La Habana, en el concurso «Cidade de Ourense», y obtuvo dos premios de fin de carrera en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en las especialidades de guitarra y de musicología.

Con la guitarra clásica y con diversos instrumentos antiguos de cuerda pulsada ha dado numerosos conciertos en casi todos los países europeos y varios americanos, tanto a solo como en grupos de cámara, acompañando o dirigiendo. Ha impartido numerosos cursos en España, tanto en Conservatorios como en Universidades, y ha grabado, entre otros discos, uno con guitarra barroca dedicado a Santiago de Murcia, dos con repertorio barroco español, dirigiendo a grupos de cámara, y un doble CD con las sonatas y suites completas para guitarra de Manuel M. Ponce.

Desde 1978 vive en España. Dirige El Parnasso, Grupo de Música Antigua de la Universidad de Valladolid, y es profesor de musicología en la Universidad Complutense de Madrid.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica. Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca. En el ámbito de la sociología y la biología, a través de sendos Centros, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.



Fundación Juan March

Salón de actos
Castelló, 77 28006 Madrid
Entrada libre