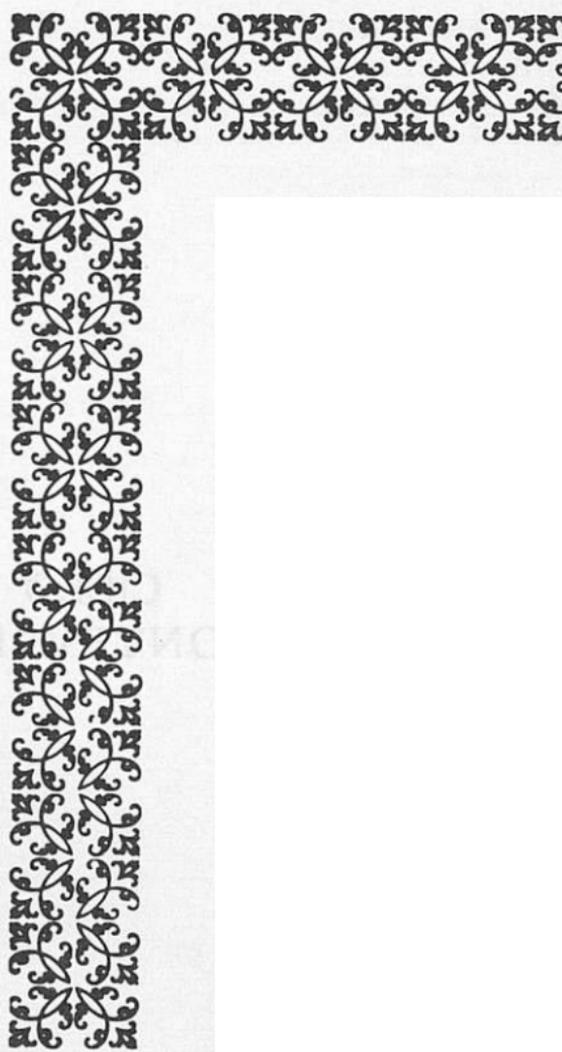


CICLO  
MONTEVERDI

Febrero-Marzo 1984

CICLO  
MONTEVERDI



CICLO

# MONTEVERDI

Febrero-Marzo 1984

FUNDACIÓN JUAN MARCH



## ÍNDICE

Presentación . . . . .	5
Cronología Básica. . . . .	6
Programa general. . . . .	11
Introducción general, <b>por Inmaculada Quintanal</b> . . . . .	19
Notas al Programa:	
<b>Primer concierto</b> (15-11-1984). . . . .	23
Textos de las obras cantadas. . . . .	31
<b>Segundo concierto</b> (22-11-1984). . . . .	37
Textos de las obras cantadas. . . . .	42
<b>Tercer concierto</b> (29-11-1984). . . . .	47
Textos de las obras cantadas. . . . .	50
<b>Cuarto concierto</b> (7-III-1984). . . . .	55
Textos de las obras cantadas. . . . .	58
Participantes. . . . .	63

Claudio ¡Vfonteverdi es uno de Jos músicos más gloriosos de toda ia historia. A caballo entre dos siglos y, lo que es más importante, de dos épocas, situado en una encrucijada histórica de vital importancia para la cultura europea, supo aceptar el reto de la modernidad y se convirtió en un maestro del nuevo estilo que Italia extendió pronto por toda Europa: el barroco. Como Caravaggio, dotó a la nueva música de un gusto por el detalle naturalista y por la realidad sensible, que aplicó incluso a los héroes de la mitología: «Conmovió Arianna por ser mujer, y conmovió así mismo Orfeo por ser hombre, y no Viento», escribió él mismo de sus dos personajes más famosos. Como Rubens, al que conoció sin duda en Mantua, fue maestro de un colorido soberbio, aJ servicio de una capacidad de invención sin límites. Como Bernini supo idear y construir grandes espacios sin perder el gusto por el adorno, por la miniatura.

Maestro de la voz, su nacimiento en Cremona, patria de excelsos violeros, su oficio temprano de «suonatore di viola» en Mantua, en la corte de los Gonzaga, y su larga permanencia en Venecia, que tanto gustaba de los coros instrumentales, le hicieron especialmente sensible a Jos instrumentos, que incorpora a su música con muy precoz precisión. Madrigalista eximio, autor de canzonettas, arias y bailes, de cantatas y de las primeras óperas merecedoras de tal nombre, es autor también de conmovedoras páginas religiosas y litúrgicas, tanto a capella como concertadas, tanto a una voz como en el más grandioso estilo policoral.

Este ciclo de cuatro conciertos, aun teniendo que renunciar a su obra escénica y a los grandes frescos religiosos, presenta composiciones de todas sus épocas (de 1584 a 1640) y estilos, desde las primeras canzonettas y madrigales aún manieristas a Jos más puros ejemplos del estilo recitativo, desde obras a capella a los bailes y madrigales concertados con bajo continuo e instrumentos obligados. Es, pensamos, una buena ocasión para aproximarse a un músico que es un mito en la literatura musical y un doloroso vacío en el repertorio luhilual de nuestros conciertos.

## CRONOLOGIA BASICA

- 1567 Nace en Cremona. Bautismo el 15 de mayo.
- 1582 *Sacrae Cantiunculae* a 3 voces, en las que se autotitula discípulo de Marco Antonio Ingegneri.
- 1583 Madrigali *Spirituali* a 4 voces. Sólo se conserva la parte del bajo.
- 1584 *Canzonette* a 3 voces:  
**Son questi i crespi crini**  
**Tu ridi sempre mai**  
**Godi pur del bel sen**
- 1587 Primer *libro* de Madrigales a 5 voces. Vincenzo Gonzaga es Duque de Mantua.
- 1589 Viaje a Milán en busca de trabajo.
- 1590 Segundo libro de Madrigales a 5 voces:  
**S'andasse Amor a caccia**  
**Ecco mormorar l'onde**  
 Al servicio de la Corte de Mantua como «suonatore di viola».
- 1592 Tercer libro de Madrigales a 5 voces:  
**O primavera**  
 Muere Ingegneri.
- 1594 Es «cantore» (probablemente «maestro de los cantores») en Mantua.
- 1595 Viaja en el séquito del Duque de Mantua en la expedición a Hungría, contra los turcos, como «maestro di capella» de una pequeña capilla musical.
- 1596 Muere Giaches de Wert, maestro de capilla de la Corte Ducal de Mantua. Le sucede Benedetto Pallavicino. Viaje a Ferrara.
- 1599 Se casa con la cantante mantuana Claudia Cattaneo. Viaja a Flandes en el séquito ducal.
- 1600 Crítica de G. M. Artussi en «L'Artusi ouvero delle Imperfettioni della Moderna Musica», con citas inéditas de Monteverdi: Inicio de la célebre polémica.
- 1601 Pide al Duque de Mantua el puesto de maestro «e de la camera e de la chiesa sopra la musica», en la primera de sus cartas conservadas. Rubens en Mantua. Nace su primer hijo, Baldassarre.
- 1602 Obtiene la ciudadanía mantuana. «Maestro della musica» del Duque.

- 1603 Nace su hija Leonora.  
*Cuarto libro de Madrigales* a 5 voces:  
**Ohimè se tanto amate**  
**lo mi son giovinetta**  
**Si ch'io vorrei morire**
- 1604 Nace su tercer hijo Massimiliano.
- 1605 *Quinto libro de Madrigales* a 5 voces (con bajo continuo)
- 1607 Primera representación del *Orfeo*. Scherzi musicali a 3 voces. Muere su mujer.
- 1608 Primera representación de Arianna y de *Il bailo delle Ingrate* en la Corte Ducal.  
**Lamento d'Arianna**
- 1609 Publicación del *Orfeo*. Pensión vitalicia del Duque.
- 1610 Misa a 6 voces. *Vespro della Beata Vergine*. Viaja a Roma.
- 1612 Muere el Duque Vincenzo. Monteverdi es despedido por su sucesor Francesco II. Viaja a Cremona y Milán.
- 1613 Muerte de G. C. Martinengo. Monteverdi le sucede como maestro de capilla de la basílica de San Marcos, en Venecia.
- 1614 Sexto libro de *Madrigales* a 5 voces:  
**Lamento d'Arianna**  
**Sestina-Lagrima d'Amante al sepulcro dell'Amata**  
**Presso un fiume tranquillo**
- 1615 Se estrena el ballet *Tirsi e Clori* en Mantua.
- 1619 *Concerto*, Séptimo libro de *Madrigales*:  
**Non è di gentil core**  
**A quest'olmo**  
**Ecco vicine o bella Tigre**  
**Se i languidi miei sguardi** (lettera amorosa)  
**Rohianesca a 2**  
**Tirsi e Clori** (ballo)
- 1620 Representación de la égloga *Apollo* (perdida) en el Palacio Mocenigo de Venecia.  
 Libro primo de motetti... di Giulio Cesare Bianchi:  
**Cantate Domino, a 6**  
 Simbolae diversorum musicorum:  
**Fugge, anima mea**  
**O beatae viae**
- 1621 Misa de Requiem (perdida) para el Gran Duque Cosimo II de Toscana.

- 1623 *Lamento de Arianna...* con due *lettere* Amoroze, publicación.
- 1624 Representación de *Il Combatimento di Tancredi e Clorinda* en el Palacio Mocenigo de Venecia.
- 1625 Guirlanda sacra... per Leonardo Simonetti:  
**O quam pulchra es**
- 1627 Publica la revisión de los madrigales de Arcadelt. Cesan los contactos con la corte de Mantua. Promptuarii musici concentus ecclesiasticos...:  
**Sancta Maria**
- 1628 Contactos con la corte de Parma, donde estrena varias obras escénicas hoy perdidas.
- 1629 Quarta raccolta de sacri canti:  
**Salve Regina, a 3**
- 1630 Proserpina rapita (hoy perdida) en el Palacio Mocenigo.  
Asedio y saqueo de Mantua, donde se destruyen muchos manuscritos de Monteverdi. Peste en Venecia.
- 1631 Misa de acción de gracias por el fin de la peste en San Marcos.
- 1632 Scherzi musicali;  
**Et è pur dunque vero**  
Monteverdi toma las sagradas órdenes. Proyecta algunos escritos teóricos.
- 1637 Apertura del Teatro Nuovo di San Cassian, el primer teatro público de ópera, en Venecia.
- 1638 *Madrigales* guerreros y amorosos, libro octavo:  
**Hor che'l ciel e la terra - Così sol**  
**Altri canti di Marte - Due bell'occhi**  
**Vago augelletto**  
**Volgendo il ciel - Movete al mio bel son (ballo)**
- 1640 *Selva Morale e Spirituale*:  
**Messa a 4 «da capella» (1631)**  
**Confitebor terzo «alla francese»**  
**Laudate pueri secondo**  
**Magnificat secondo «in genere da Capella»**  
**Salve Regina secondo, a 2**  
**Salve Regina terzo, a 3 (1629)**
- 1641 Primeras representaciones de *Il ritorno di Ulisse in patria*, en Venecia y Bolonia.
- 1642 Primeras representaciones de *L'incoronazione di Popea*.

- 1643 Viaje a Cremona y Mantua. Muere en Venecia el 23 de noviembre.
- 1650 *Messa a quattro voci e Salmi...* (publicación pòstuma):  
**Laetaniae della Beata Vergine, a 6 voci**
- 1651 *Madrigali* e conzonette a 2 y 3 voces, libro noveno (publicación pòstuma).



*Intarimenti che danno ogni giorno li Ciarlatani in Piazza di S. Marco al Popolo  
 d'ogni nazione che mattina e sera ordinariamente vi concorre*  
*Giacomo Franco Forma con Privilegio*

## PROGRAMA GENERAL

## PROGRAMA

## PRIMER CONCIERTO

## MONTEVERDI

## Madrigales «a capella»

## I

Si ch'io vorrei morire  
 Son questi i crespi crini  
 Godi pur del bel sen  
 Sestina. Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata

*Incenerite spoglie  
 Ditelo, o Fiumi  
 Darà la notte il sol  
 Ma te raccoglie o Ninfa  
 O chiome d'or  
 Dunque amate reliquie*

O primavera

## II

Lamento d'Arianna

*Lasciatemi morire  
 O Teseo, Teseo mio  
 Dove, dove è la fede  
 Ahi che non pur risponde*

La vaga pastorella  
 Ohimè se tanto amate  
 Tu ridi sempre mai  
 S'andasse amor a caccia  
 Ecco mormorar l'onde  
 Io mi son giovinetta

Intérpretes: Madrigalistas de Madrid  
 Directora artística: Lola Rodríguez de Aragón

Miércoles, 15 de febrero de 1984. 19,30 horas

## PROGRAMA

## SEGUNDO CONCIERTO

## MONTEVERDI

## Musica religiosa

## I

Messa

a 4 voci da capella

Confitebor

terzo alla francese

Laudate pueri

secondo a 5 voci da capella

## II

Magnificat secondo

a 4 voci in genere da capella

Cantate domino

a 6 voci

Salve regina

a 3 voci. Alto, Tenore e Basso

Laetaniae della Beata Vergine

a 6 voci

intérpretes: Grup Vocal «Cantare con la Gorgia»

*Director:* Jordi Casas

Miércoles, 15 de febrero de 1984. 19,30 horas

PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

MONTEVERDI

Madrigales concertados y ballets

I

Presso un fiume tranquillo  
A quest'olmo  
Tirsi e Clori (ballo)

II

Hor ch'I ciel  
Così sol  
Altri canti di Marte  
Due bell'occhi  
Vago augelletto  
Volgendo il ciel  
Movete al mio bel son (ballo)

Intérpretes: Grupo Monteverdi  
*Director:* Mariano Alfonso

Miércoles, 15 de febrero de 1984. 19,30 horas

## PROGRAMMA

## CUARTO CONCIERTO

## MONTEVERDI

**Concerto spirituale e da camera**

## I

A DUE VOCI E BASSO CONTINUO

O beatae viae

Sancta Maria

A VOCE SOLA E BASSO CONTINUO

O quam pulchra es

A DUE VOCI E BASSO CONTINUO

Salve regina

Fugge, anima mea

## II

LETTERA AMOROSA A VOCE SOLA

E BASSO CONTINUO

Se i languidi miei sguardi

ROMANESCA A DUE VOCI E BASSO CONTINUO

Ohimè dov'è il mio ben

Dunque ha potuto sol

Dunque ha potuto in me

Ahi, sciocco mondo

A VOCE SOLA CON SINFONIA

Et è pur dunque vero

DUE DUETTI

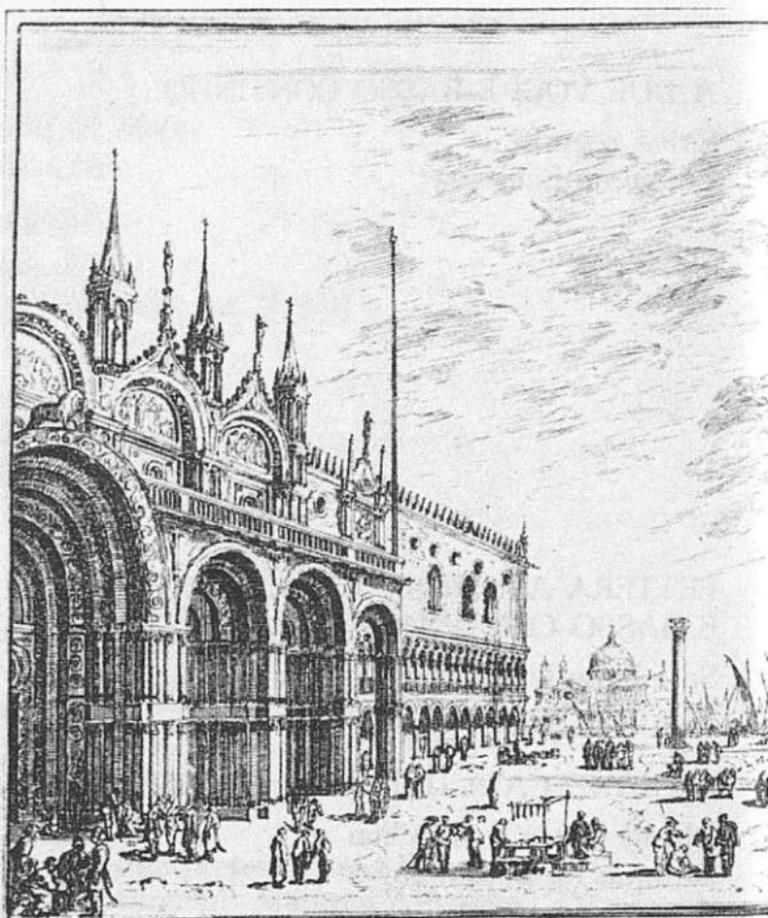
Ecco vicine, o bella Tigre, l'hore.

Non è di gentil core

*Intérpretes:* Albicastro-Ensemble-Suisse

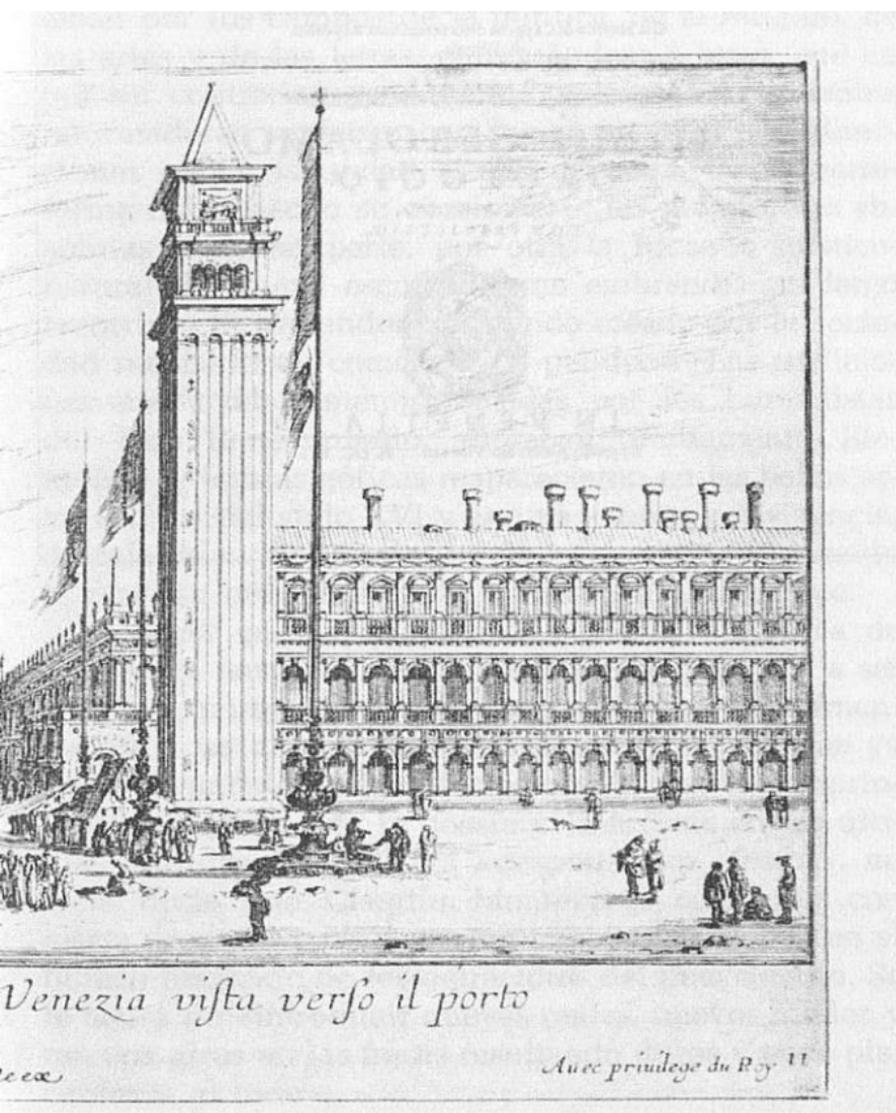
*Director:* Jorge Fresno

Miércoles, 7 de marzo de 1984. 19,30 horas



*Veduta del. Piazza di S.<sup>t</sup>M.*

*Gravé par Israel Sylvestre*



Venezia vista verso il porto

Avec privilege du Roy 11

MADRIGALI  
E CANZONETTE

A DVE, E TRE, VOCI:

DEL SIGNOR

CLAUDIO MONTEVERDE

Gia Maestro di Cappella della Serenissima Republica  
di Venetia.

DEDICATE

All' Illustrissimo Signor mio Patron Colendissimo

IL SIG GEROLAMO  
OROLOGIO.

LIBRO NONO.

CON PRIVILEGIO.



IN VENETIA <sup>B</sup>

Appresso Alessandro Vincenti. M. DC. LI.

## INTRODUCCIÓN GENERAL

### **Monteverdi, puente entre dos épocas**

Cuando Claudio Monteverdi abrió sus ojos a la luz, un día de la primavera del año 1567, acababa de llegar a un mundo sorprendente, contradictorio y paradójico, en el que le tocaría jugar un papel de brillante aglutinador. Los pilares fundamentales de aquel mundo — Iglesia y Estado — habían sufrido una conmoción en sus bases. Nuevas corrientes y nuevas tendencias circulaban por los campos de la política, de la religión, de las artes y de las letras, enfrentándose a otras, que no por ser contrarias, eran menos poderosas. Los vientos reformadores soplaban con fuerza en múltiples direcciones — la cristiandad estaba dividida, la contrarreforma había hecho su aparición —; las monarquías absolutas por una parte, por otra la filosofía místico-natural. El nuevo escolasticismo emprendía un largo recorrido. El esplendoroso mundo creado por la sociedad renacentista, comenzaba a palidecer. Las tradiciones medievales, menospreciadas por los humanistas del Alto Renacimiento, afloraban tímidamente. Elementos y formas góticas reaparecieron en las bellas artes a fines del siglo XVI y en una extraña convivencia, mezcla de lo medieval y lo moderno, se iba fraguando el proceso que llevaría del Manierismo al Barroco.

El papel que jugaría Monteverdi en esta etapa de transición hasta los albores del nuevo siglo, iba a ser decisivo, porque fueron épocas de intensa experimentación a las que no se sintió ajeno y con las que ya había levantado nubes y tormentas. Si uno de los principales objetivos de la poesía y la música en las últimas décadas del XVI era «despertar los afectos», no cabe duda que Claudio Monteverdi consiguió con cierta premura y sin excesivo trabajo convertirse en el blanco preferido de los detractores del nuevo estilo. Se le acusa de «introducir nuevas reglas, nuevos modos y nuevos giros en las frases resultando duros y poco placenteros al oído».

El siglo XVI ha finalizado. Una nueva generación tomaría las riendas de la vida cultural. Nombre como Descartes, Galilei, Grocio, Shakespeare, Comenio, Cervantes, Góngora, Quevedo, Zurbarán, Rubens o Rembrand marcarán hitos en la historia de las ciencias, de las letras y de las artes. Monteverdi brillará con luz propia. Fue la gran figura de la nueva era musical que se iniciaba en los albores del siglo XVII. Artista equilibrado, poeta lírico, colorista dramático de la talla de un Gabrieli o un Tiziano.

La gloria de Monteverdi ha sido comparada con la de Dante y Miguel Angel. La moderna musicología le asigna un puesto junto a Bach y Beethoven, a Wagner o a Verdi.

Los acontecimientos surgidos en Italia a finales del siglo XVI no pueden ser considerados, solamente, como el preludio de una nueva era artística, si no más bien como el producto de una profunda evolución de la música en el mundo.

En este sentido, podríamos afirmar que en esta época se da uno de los muy escasos «cambios de rumbo» que han sacudido a una sociedad tan evolutiva como la occidental: El paso de la monodia a la polifonía al filo del milenario, los comienzos de la música mensural en el siglo XIII, *la monodia acompañada (la segunda práctica) en los comienzos del XVII*, el cambio de templanza a lo largo del XVIII y, como consecuencia, el proceso de disolución de la tonalidad que a lo largo del XIX nos lleva al atonalismo de los vieneses.

Y pare usted de contar. En lo que se refiere a Monteverdi es evidente que no estuvo solo en el paso de la polifonía «a la antigua» (la primera práctica), de concepción horizontal e igualdad teórica entre todas las voces del tejido polifónico, a la polifonía «moderna» en la que la melodía y el bajo continuo marcan las líneas maestras del pensamiento musical. El paso de la era del contrapunto a la edad de la armonía lo dieron, al mismo tiempo, muchos compositores, pero probablemente el más dotado fue Monteverdi. Todos ellos, sin embargo, hubieron de manejar, a la vez, ambos estilos según la función de la música que componían. Podríamos decir que los compositores se hicieron bilingües, y adoptaban uno u otro de los lenguajes según los destinatarios y el marco social de su música. En principio, la música religiosa siguió manteniendo durante más tiempo el modelo palestriniano, mientras que la música profana y especialmente las nuevas for-

mas de la ópera y la cantata prefirieron el nuevo estilo. Pero ésto es sólo una simplificación. Monteverdi escribiría música religiosa en el lenguaje avanzado (Las Vísperas della Beata Vergine) o en el modelo antiguo (la misa sobre el motete de Gombert) y ello dentro de la misma publicación. Y lo mismo ocurre en el campo de la ópera: en la primera de ellas, el *Orfeo*, madrigales y sinfonías instrumentales en el estilo estricto alternan con los recitativos y arias de la segunda práctica.

El estilo estricto de escritura para cuatro u ocho voces, sin acompañamiento instrumental obligatorio, era conocido con distintas expresiones, cada una de las cuales concretaba diferentes aspectos del mismo. *Stile grave* (estilo severo) se refiere a la lentitud del movimiento. *Stile a o da Capella* (estilo coral) se refiere al medio de ejecución: el coro de la capilla o capella. *Stile osservato* o *legato* (estilo estricto o ligado) hacen referencia a la obligación del compositor de observar el contrapunto correcto. Toda esta nomenclatura está implícita en el término «*stilo antico*», utilizado en el XVII para diferenciar el estilo antiguo del moderno. Primera práctica o segunda práctica.

Quien quiso seguir las huellas de la esplendorosa polifonía sagrada y continuar escribiendo en estilo «*Capella*» tenía que renunciar a los recursos técnicos que se habían multiplicado. Quien quiso salir de aquel callejón —aparentemente sin salida— y emprender el nuevo camino de las modernas formas, hubo de prescindir de la aureola serena y austera que impregnaba al canto unitario. La mayoría, adoptó unas u otras según el momento.

En el «cambio de rumbo» intervinieron, claro es, muchos y diferentes factores. En primer lugar, como en todas las artes del Humanismo, el prestigio de la antigüedad grecolatina: aunque su música se había perdido, se sabía que no había sido polifónica y que había intervenido decisivamente en el teatro. Luego, el fuerte deseo de que los efectos destapados por los textos literarios cantados se expresaran con más libertad: el contrapunto severo no era evidentemente el vehículo ideal. También, el papel más interesante e independiente que empezaban a jugar los intérpretes profesionales, tanto cantantes como instrumentistas, y el deseo de un arte más sensual y «naturalista», menos racional. Monteverdi, a lo largo de una evolución que dura más de 60 años (de 1582, año de su primera publicación, a 1642 en que estrena su *Coronación de Popea* poco antes de morir), es probablemente quien ejemplifica me-

por una trayectoria fascinante que hizo de nuestra música lo que luego fue.

A lo largo de cuatro conciertos, y sin que se hayan podido programar por razones lógicas ni sus óperas ni sus grandes obras policorales, asistiremos a excelentes ejemplos de todas sus épocas y de todos sus estilos. Es una ocasión única que todo buen aficionado no debe desaprovechar. Pues Monteverdi, digámoslo de una vez, es el primer músico moderno y la falta de familiaridad con su música una grave carencia cultural de la que nadie debe enorgullecerse.

**Inmaculada Quintanal**



## PRIMER CONCIERTO

### NOTAS AL PROGRAMA

#### *Madrigales «a capella»*

«Si alguien dijera que el músico es diferente del poeta, se engaña, pues tan es poesía la música como la misma poesía», escribía Horacio Vecchi, madrigalista del XVI y contemporáneo de Monteverdi, en el prefacio a sus *Vegli di Siena*, uno más de los múltiples escritos que se cruzaban entre los autores de la época, defendiendo o atacando si la música debería estar al servicio de la poesía, o la poesía subordinada a la música. ¿Debería el virtuoso vocal eclipsar el contenido de las palabras? ¿O más bien la música debería sustentar y ayudar a la expresión poética?

A lo largo del siglo XVI la predilección de los compositores por la música polifónica vocal, traerá como consecuencia el desarrollo del madrigal, género musical que ya había gozado de momentos brillantes en su historia y ahora se hallaba sumido en el más oscuro olvido.

Forma lírica de origen popular y producto típico del arte italiano, dejó de serlo en la mitad del siglo por dos razones: una, la oleada de poesía petrarquista, desencadenada por Pietro Bembo y los admiradores de Petrarca, llama la atención de los músicos, que adivinan en esta nueva métrica y nuevos acentos, el camino que les libraría de la rigidez impuesta a la prosodia musical por la uniforme acentuación de la poesía popular y sus repeticiones estróficas; otra, porque el cambio de gustos en los ambientes musicales europeos es motivo suficiente para que los músicos vayan adoptando la nueva forma, y la integren en el elenco de sus repertorios.

Los antecedentes se remontan a principios del siglo XIV, dentro del *Ars Nova* florentina. Este primitivo madrigal, guardaba cierta afinidad con las pastorelas provenzales. debido a su carácter expresivo y temática amorosa. Escrito casi siempre para tres voces, la mayor importancia la asumía la voz superior, y las otras podían ser sustituidas por instrumentos. La forma musical se adapta a los esquemas métricos del texto. A finales del siglo cae en desuso, debido a la irrupción de

nuevas formas; y mientras ha ido perdiendo rasgos de su carácter amoroso. En los primeros madrigales de Petrarca o Boccaccio la contemplación de la naturaleza es el objetivo principal.

Después de un largo eclipse, en una carta de Césare Gonzaga, dirigida a la duquesa de Mantua con fecha de 1510, reencontramos el término madrigal. Bartolomeo Trombocchini, en 1521, se califica a sí mismo como «compositore di madrigali», y cuatro años más tarde Marchetto Cara, en otra carta, dice haber compuesto «frottolas e madrigali». Sin embargo, no será hasta el 1530, cuando aparezca el nombre impreso en una publicación musical: «Madrigali di diversi musici. Libro Primo de la Serena».

El madrigal, en su recorrido por el Humanismo, ocupa bastante más de un siglo, permitiendo establecer tres períodos en su evolución y desarrollo.

En su primera fase (1530), fase por otro lado expansiva, acogerá elementos estilísticos muy diversos y los argumentos preferidos son líricos, de expresión amorosa. Hay una ausencia casi absoluta de elementos representativos o evocadores y su medio expresivo es colectivo, polifónico. La música sigue fielmente al texto y el madrigalista de esta época se limita a imitar el significado de las palabras a través de los sonidos, o a interpretar el contenido lírico y sentimental del texto.

El segundo período se inicia en 1542 con la publicación del «Primer libro de madrigales a cinco voces» de Cipriano de Rore. Esta será una característica típica del «madrigal clásico», las cinco voces en lugar de las cuatro de la época anterior. Los textos preferidos son los de Petrarca o de los poetas petrarquistas. Se introducen nuevas tendencias descriptivas y poéticas y Cipriano de Rore abre el camino del cromatismo, dando lugar al inicio de la polémicas que dividirían a los músicos en dos campos: por un lado los innovadores, decididos a derribar las murallas erigidas para salvar los antiguos modos, y los partidarios del «colorido» de la expresividad.

El tercer período de la producción madrigalística ya había tenido sus predecesores en Palestrina, Andrea Gabrieli y Orlando di Lasso. Ahora estaba ocupado por Luca Marenzio, Gesualdo de Venosa y Monteverdi. El madrigal de este período, asume un aspecto casi «romántico».

Las disonancias utilizadas con habilidad, revelan una fuerza y una intensidad expresiva, insospechada medio siglo antes. La música adquiere una concreción

nueva, e intenta reproducir la faceta más expresiva, dando lugar a la aparición de lo cómico, de lo grotesco. La conquista de la monodia, la costumbre de sustituir las voces inferiores por los instrumentos, la introducción de pasajes virtuosísticos, anuncian la nueva evolución que basada ya en el melodrama, desembocará en el Aria y la Cantata.

El carácter de los primitivos madrigales de 1530 hacía que aún se pudieran confundir con otras canciones polifónicas que en su evolución y desarrollo habían contribuido a su aparición. Frottolas, Villanellas, Canzonettas y Scherzi, compartían la atención de los músicos, no sólo de los italianos, sino también de los flamencos residentes en Italia, que se sintieron atraídos por estas canciones de claro origen popular.

Tras la primera impresión, napolitana, hecha por Johann de Colonia en 1537, hasta los albores del siglo XVII, se encuentran compositores como Adrian Willaert, Orlando di Lasso o Luca Marenzio, incluyendo a Caccini.

La Frottola, muy difundida, especialmente en Italia Septentrional, era otra forma de danza, canción homófona a cuatro voces, la melodía sostenida por la voz superior y desempeñando las restantes un papel de simple acompañamiento, pudiendo incluso dejar lugar a los instrumentos. La Villanella, a tres voces, tenía un carácter rítmico muy acentuado y el contenido del texto era agreste o pastoral. Más tarde la Canzonetta se afianzará y terminará desplazándola. Estas canzonettas también eran a tres voces, pero con más flexibilidad en el texto: al principio el tema podía ser cómico, satírico o parodístico, pero al ir refinándose y transformándose en una forma más elegante, lo sustituirá por otras de carácter sentimental o pastoral. La expresión musical se adaptará al nuevo carácter del texto y su estilo influirá de tal forma en el tratamiento de las voces, que algunas veces no estaba muy clara la diferencia que existía entre un madrigal a tres y una canzonetta. Por último, los Scherzi eran canciones a tres voces, pero en las que entraban los instrumentos.

### *Monteverdi: los libros de Madrigales*

La producción madrigalística de Monteverdi es muy extensa, no en vano dedicó veinticinco años de su vida a componer madrigales. Abarca un período tan amplio, que necesariamente nos hace reflexionar en las múlti-

pies transformaciones que sufrió a lo largo de su existencia, no porque Monteverdi fuese un revolucionario, sino precisamente porque fue un auténtico innovador. Nada o poco tienen que ver entre sí los madrigales de sus primeros libros con los recogidos en los últimos, aunque sigan utilizando el mismo nombre.

De sus nueve libros de madrigales, los cuatro primeros recogen los cantados «a capella», aunque en la escritura monteverdiana esta terminología incluye el acompañamiento de órgano.

Publicado en Venecia, pero fechado en Cremona, aparece el Primer libro di *Madrigali a cinco voci* en 1587. De este libro se hicieron dos reimpresiones en 1607 y 1621. A. Einstein —el gran historiador del madrigal— considera esta colección como un «secondo libro di Canzonette», mientras otros opinan lo mismo, aunque con «cierta reserva».

Un recuerdo de la estructura de la canzonetta quizás nos la de, en algunos, la distribución vocal: el músico elige dos voces: aguda o mediana, y les asegura el papel expresivo, mientras un tercera voz asume la función de «bajo armónico», combinaciones que se repiten con timbres y colorido siempre distinto.

En 11 secondo libro también publicado en Venecia, en 1590, se declara Monteverdi, por última vez, discípulo de Ingegneri.

En estos dos primeros libros, la técnica rara vez se separa de los convencionalismos formales y académicos, de los procedimientos cromáticos, onomatopéyicos, de las imitaciones. Una técnica basada en los moldes literarios del estilo de Petrarca. En el segundo libro, la armonía presenta algún aspecto diferente, conformado por la nueva fisonomía asumida por el «bajo». La estructura del madrigal varía. Las voces ya no se presentan en una coralidad continua, se combinan entre sí, superiores e inferiores se alternan, dialogan, se unen episódicamente, se separan. Monteverdi tiende ya a individualizar las voces.

Avanzando en el repertorio de su época mantovana, *Il terzo libro*, aparecido en Venecia en 1592 y editado por Ricciardo Amedino, será objeto de siete nuevas impresiones, a la vez que el desencadenante de la agria polémica abierta por Artusi. Entre los autores de los textos: Pietro Bembo, Guarini, Tasso... Pero no el Tasso lírico; sino el Tasso épico cantor de «Jerusalem Liberada». De este poema elige Monteverdi dos episodios: el abandono de Armida (canto XVI) y la desesperación de Tancredi después de la muerte de Clorinda (canto

XX), y a cada episodio dedica tres madrigales. Sin duda el mundo poético del músico está cambiando; el dramatismo de Tasso y el lirismo de Guarini inclinarán a Monteverdi a descubrir nuevos horizontes.

¿Novedades en la escritura? Muchas para los oídos de los extraños —no olvidemos los ataques que recibirá Monteverdi precisamente a partir de este libro— y casi ninguna que no sea consecuencia lógica de su experiencia en los anteriores.

La armonía disonante, ligada a estados de ánimo, o a determinadas palabras del texto, se resuelve con el uso de la aliteración sonora produciendo un efecto dramático y emotivo. Progresiones, variedad de sucesiones rítmicas y tonales —Monteverdi ya intuye la moderna tonalidad— distribuidas sobriamente y con sabiduría. La tendencia a separar una voz o dos, relegando las otras a papeles acompañantes, se acentúa cada vez más. La estructura se va haciendo flexible, condicionada por la individualidad de las diversas voces.

Y como respuesta a los ataques, después de un largo silencio, dos nuevos libros aparecen con muy breve intervalo de tiempo. El *Quarto libro* en 1603, dedicado «a los Académicos Intrépidos de Ferrara» (del que se hicieron siete reimpresiones hasta 1622); veinte madrigales, algunos de Bocaccio, Rinuccini y Guarini: tres sobre *Il Pastor fido*. El *Quinto libro* en 1605, está dedicado al duque Vincenzo Gonzaga.

En este libro se publican los madrigales más ásperamente atacados por Artusi y que conocía por circular en manuscritos. Pensemos que estas dos colecciones indudablemente serían compuestas en la década anterior.

En unas breves líneas a los «studiosi lettori» Monteverdi promete dar una respuesta a los ataques de Artusi «para hacerle saber que yo no hago mis obras a la ligera y apenas se halle transcrita saldrá a la luz con el nombre de *Seconda Prattica* overo *Perfettione della Moderna Música...* no creyendo que haya otra práctica más que la enseñada por Zarlino; pero yo estoy seguro que respecto a las consonancias y disonancias hay otra consideración de la ya conocida». La anunciada *Seconda Prattica* nunca fue publicada, pero a partir de este *Quinto libro*, se perfilan otros caminos para el madrigal: aumento de las voces, que pasarán de seis a nueve en los últimos libros, bajo continuo, inclusión de instrumentos. En algunos madrigales del *Quarto libro* ya se podían constatar ciertos cambios: la tendencia a considerar el conjunto vocal como una contraposición de melodía y de bajo, dando a las voces internas

una función más instrumental, será la vía emprendida por Monteverdi para llegar a la creación de sus melodías, de su declamado, de su «parlar cantando».

El programa que escuchamos hoy comienza con el madrigal *Si ch'io vorrei morire*, joya del Libro IV. Una invocación de apasionada violencia en todas las voces, dispuestas homofónicamente, inicia este madrigal con texto de Maurizio Moro. La coincidencia entre la impecable declamación, que controla la melodía y la expresión melódica es perfecta. Los diseños descendentes en el registro grave no disminuyen la intensidad expresiva. Cuando las voces vuelven al tono inicial, comienza el episodio: «ahi, cara e dolce lingua...». El movimiento inicial disminuye, intensificándose los acentos del canto. Concluye con una vuelta a la violenta invocación inicial.

*Las canzonettas a fres voces*, publicadas en el libro de 1584, son breves composiciones, frescas y espontáneas de sus primeros años juveniles. Presentan un carácter más de villanella que de verdadera canzonetta, y las melodías no buscan todavía la interpretación del texto, aunque tienen el origen en la forma de danza, o tal vez, en ciertos giros o inflexiones del canto popular, pero que Monteverdi ha tratado con tanta gracia y elegancia que no tienen ya de la danza ni el carácter, ni el espíritu.

O *primavera*, con texto de Guarini, pertenece al Libro III. Dos cosas llaman la atención en este madrigal: una, la ligereza y la transparencia del tejido polifónico, gracias al prudente empleo de pausas que lo liberan de cuanto pudiera hacerle denso o compacto; otra, la alternancia de las voces entrelazando los dos primeros versos, dando lugar a que las imitaciones se expandan y desarrollen con una riqueza y una variedad de combinaciones vocales sorprendentes.

A veces un fragmento melódico, de claro diseño y ritmo preciso, sirve como base de toda la trama contrapuntística. Es el caso de *La vaga pastorella*, del Libro I. En la frase «ch'io mi sento morire» la expresión dramática se consigue haciendo disminuir rápidamente la intensidad sonora.

En *Ohimè, se tanto amate*, del Libro IV, el texto es tratado con absoluta libertad, repitiendo la exclamación inicial —representada por un diseño descendente— de tantas formas disonantes, que le da un aspecto juguetón. Desde el punto de vista musical, la ambigüedad atenúa el carácter tonal del conjunto.

En los madrigales del Libro II, *S'andasse amor a caccia* y *Ecco mormorar l'onde*, ambos con textos del poeta Tasso, recrea la atmósfera y el espíritu de la poesía, con un delicado sentido descriptivo. En el primero, la rigurosa escritura canónica de la «caccia» tradicional italiana, presente ya en Orlando di Lasso y otros, se apoya en un ritmo incisivo, en un diseño melódico imperioso. El segundo —la perla de la colección— inicia el límpido idilio por medio de algo más que un simple recitado. Del murmullo del anuncio surgen en duo, las imitaciones y la orquestación vocal, totalmente acorde con la imagen literaria, a la vez que reproduce con los sonidos una brillante descripción pictórica de la naturaleza.

Una nueva colección asoma a la luz, cuando Monteverdi llevaba pocos meses en Venecia, como maestro de capilla de San Marcos: «*Il sesto libro* de madrigali a cinque voci, con un diálogo a siete y con Bajo Continuo para poderlo concertar con el clavicémbalo y otros instrumentos» (1614). Los madrigales que lo integran, no son obra reciente; hay dos ciclos compuestos entre 1609-1610: el *Lamento d'Arianna* y *Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata*. Este libro no tiene la homogeneidad de los anteriores, presenta más el carácter de una selección. Solamente incluye dieciocho composiciones.

Las más bellas páginas que abren este sexto libro, son precisamente los dos ciclos de madrigales a los que antes aludíamos.

Al primero de ellos corresponde el *Lamento d'Arianna*, transformación de una monodia dramática en un ciclo de madrigales polifónicos. Esta costumbre de convertir una obra monódica en polifónica, alternando la primera práctica y la práctica nueva, no era exclusiva de Monteverdi, y sí un rasgo normal entre los músicos de entonces, que de una composición inicial parafraseaban otra.

Monteverdi, en carta dirigida a su libretista Striggio, fechada en 1609, dice: «... he pensado primero hacerla a una voz sola, después si su Alteza quiere la llevaré a cinco voces...». Seguramente Monteverdi ya estaba pensando en convertir el *Lamento d'Arianna*, único fragmento que nos ha llegado de su segunda ópera, estrenada un año antes en Mantua (1608) —en el año anterior se había estrenado *Orfeo*— en este precioso conjunto de madrigales, que se publicarían incluidos en el *Sesto libro*.

El texto es de Rinuccini una vez más. El original

monódico lo divide Monteverdi en cuatro secciones. La primera, *Lasciatemi moriré*, es la más conocida. La versión polifónica recoge punto por punto la versión monódica, aunque no como «canto firme», o canto tenido, sino que se va interpolando entre las cinco voces. Es lo que conocemos como «tenor vagans», vagabundo, errante. Monteverdi no hace, ni ha querido hacer, una mera transcripción del original monódico, aunque emplee los mismos materiales. Sería transformado nuevamente, esta vez en una obra religiosa: *Pianto della Madonna*, con un texto latino, incluido en la *Selva morale* de 1640.

Otra de las más famosas series: La sestina, *Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata*, guarda estrecha relación con la música del naciente drama musical. La constituyen seis poemas, de seis versos cada uno, a excepción del último, que tiene nueve. La letra de Scipione Agnelli, utiliza recursos de la poesía manierista —formando parejas de palabras, como cielo, tierra— que le dan a todo el ciclo una indudable conexión poética y a la vez musical. Las palabras finales de cada estrofa son las mismas del primer verso de la estrofa siguiente; feliz lazo de unión. Este ciclo fue compuesto por Monteverdi como homenaje a Caterina Martinelli, jovencísima cantante, que hubiese tenido que estrenar la ópera *Ariana*. *incinerite spoglie*: Canta la voz del tenor, las otras responden como un eco misterioso creando una atmósfera trémula, plena de vibraciones, transparente. Tal atmósfera de melancolía y serena resignación se interrumpe en «Ahi, lasso...» a la que responden todas las voces en contraste eficaz, acentuando por estructura polifónica opuesta a la homofonía de la frase anterior. Después recupera el tono declamatorio en varias combinaciones de tonos vocales. Una novedad en Monteverdi: ya no le preocupa tanto la claridad del texto (en algunos momentos las voces superponen palabras diversas), pero intenta crear un clima de tensión, entrelazando a modo de un gran mosaico, frases musicales.

Cada uno de los madrigales que componen el ciclo de la sestina tienen un carácter propio, pero emplean los mismo medios expresivos, de ahí la gran unidad del ciclo. Se diferencian de otros, por el uso más que discreto del cromatismo y de las disonancias raras. Solamente en el episodio central del último se hace patente una especie de dureza armónica, cuando las dos sopranos, alternándose, claman implorantes: «ahi Corinna, ahi morte, ahi tomba!», las tres voces inferiores,

en un murmullo creciente invocan «Hor, dicano i venti...». Es el momento más intenso y dramático; el madrigal termina con una declamación homófona, que tiene cierta afinidad con el primero.

## TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

### *Si ch'io vorrei morire* (M. Moro)

Si. ch'io vorrei morire  
ora ch'io bacio, amore,  
la bella bocca del mio amato core.  
Ahi, car'e dolce lingua,  
datemi tanto umore  
che di dolcezz'in questo sen m'estingua.  
Ahi, vita mia! A questo bianco seno  
deh, stringetemi, fin ch'io venga meno.  
Ahi, bocca, ahi, baci, ahi, lingua, torn'a dire:  
Si, ch'io vorrei morire.

### *Son questi i crespi crini*

Son questi i crepi crini e questo il viso  
ond'io rimango ucciso.  
Deh, dimelo ben mio,  
che questo sol desio.

### *Godi pur del bel sen*

Godi pur del bel sen. felice pulce  
per dove ad hor ne vai saltando  
3 dolcemente sempre pizzicando.

### *Sestina* *Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata* *Scipione Agnelli)*

#### °RIMA PARTE

ncenerite spoglie avara tomba  
atta del mio bel Sol terreno Cielo,  
ihi lasso, i'vegno ad inchinarvi in terra  
:on voi chius'è el mio cor'amarmi in seno.  
I notte e giorno vive, in foco, in pianto,  
n duolo, in ira il tormentato Glauco.

## SECONDA PARTE

*Ditelo*, o Fiumi e voi ch'udiste Glauco  
 l'aria ferir di grida in su la tomba,  
 erme campagne e'1 san le Ninfe e'1 Cielo  
 a me fu cibo il duol, bevanda j1 pianto,  
 letto o sasso felice il tuo bel seno  
 poi ch'il mio ben coprì gelida terra.

## TERZA PARTE

*Darà la notte il sol* lume alla terra,  
 splenderà Cintia il di prima che Glauco  
 di baciàr d'honorar lasci quel seno  
 che nido fu d'amor che dura tomba  
 preme. Ne sol d'alti sospir di pianto  
 prodighe a lui saran le fere e'1 Cielo.

## QUARTA PARTE

*Ma te raccoglie o Ninfa* in grembo il Cielo.  
 10 per te miro vedova la terra,  
 deserti i boschi e correr fium'il pianto  
 e Driade e Napee del mesto Glauco  
 ridicono i lamenti, e su la tomba  
 cantano i pregi de l'amato seno.

## QUINTA PARTE

O chiome *d'or*, neve gentil del seno,  
 o gigli de la man. Ch'invido il cielo  
 ne rapi. Quando chiuse in cieca tomba  
 chi vi nasconde? Ohimè, povera terra  
 11 fior d'ogni bellezza il sol di Glauco  
 nasconde? Ah muse, qui sgorgate il pianto.

## SESTA E ULTIMA PARTE

Dunque amate reliquie un mar di pianto  
 no daran questi luni al nobil seno  
 d'un freddo sasso? Ecco l'affitto Glauco  
 fa rissonar Corinna il mar e'1 cielo.  
 Dicano i venti, ogn'hor dica la terra:  
 Ahi Corinna, ahi morte, ahi tomba.

Cedano al pianto i detti, amato seno  
 a te dia pace il Ciel, pac'a te Glauco  
 prega honorata tomba e sacra terra.

## O Primavera

O primavera gioventù de l'anno,  
 bella madre de' fiori,  
 d'herbe novelle e di novelli amori.  
 Tu ben lasso ritorni,  
 ma senza i cari giorni  
 de le speranze mie. Tu ben sei quella  
 ch'eri pur dianzi si vezzosa e bella.  
 Ma non son io quel che già un tempo fui  
 si car'a gl'occhi altrui.

# L A M E N T O D' A R I A N A

DEL SIGNOR  
 CLAVDIO MONTEVERDE  
 MAESTRO DI CAPELLA  
 Della Serenissima Republica.

*con due Lettere Amoroſe in genere Repraſentativo.*

CON PRIVILEGIO.



STAMPA DEL GARDANÒ  
 I N V E N E T I A M D C X X I I I .

*Appreſſo Bartolomeo Magni.*

A

*Lamento d'Arianna*  
 (O. Rinuccini)

PRIMA PARTE

*Lasciatemi morire,*  
 e chi volete voi che mi conforte  
 in così dura sorte,  
 in così gran martire,  
 lasciatemi morire.

SECONDA PARTE

O Teseo, Teseo mio,  
 sì che mio ti vo'dir che mio pur sei  
 benché t'involi, ahi crudo, agli occhi miei.  
 Volgiti, Teseo mio,  
 volgiti. Teseo, o Dio,  
 volgiti in dietro a rimirar colei  
 che lasciato ha per te la patria e il regno  
 e'in queste'arenna ancora  
 cibo di fere dispietate e crude  
 lascerà l'ossa ignude.

O Teseo mio. se tu sapessi, o Dio,  
 se tu sapessi, ohimè, come s'afanna  
 la povera Arianna  
 forse, forse pentito  
 rivolgeresti ancor la proa al lito.

Ma con l'aure serene  
 tu te ne vai felice ed io qui piango  
 A te prepara Attene  
 liete pompe superbe ed io rimango  
 cibo di fere in solitari arene.

Tu l'un'e l'altro tuo vecchio parente  
 stringerai lieto, ed io  
 più non vedrovi o madre o padre mio.

TERZA PARTE

Dove, dove è la fede  
 che tanto mi giuravi?  
 Così ne l'alta sede  
 tu mi ripon de gl'avi?  
 Son queste le corone  
 onde m'adorni el crine?  
 Questi li scetri sono,  
 queste le gemme e gl'ori?  
 Lasciarmi in abbandono  
 a fera che mi stracci e mi divori?

Ah, Teseo, ah Teseo mio!  
 Lacierai tu morire  
 in van piangendo, in van gridando aita  
 la misera Arianna  
 ch'a te fidossi e ti die'gloria e vita?

QUARTA E ULTIMA PARTE

Ahi che *non* pur risponde,  
 ahi che più d'aspe è sordo a 'miei lamenti.  
 O nemi, o turbi, o venti,  
 somergetelo voi dentr'aquell'onde.  
 Correte Orchi e Balene  
 e de le membra immonde  
 empiete le voragini profonde.

Che parlo, ahi che vaneggio?  
 Misera, ohimè, che chieggo? o Teseo mio,  
 no son , no son quell'io  
 che i ferì detti sciolse;  
 parlò l'affanno mio, parlò il dolore  
 parlò la lingua, sì, ma non già il core.

*La vaga pastorella*

La vaga pastorella  
 sen va tra fiori e l'herbe  
 cantando dolcemente ond'io sospiro.  
 che la veggio sì bella  
 e carco di martiro  
 la seguo tuttavia.  
 Deh, pastorella mia,  
 ti prego non fuggire  
 ch'io mi sent'a morire

*Ohimè se tanto amate*

Ohimè se tanto amate  
 di sentir dir ohimè deh perchè fate  
 Chi dice ohimè morire  
 S'io moro un sol potrete  
 languido e doloroso ohimè sentire.  
 Ma se cor mio volete  
 che vita habbiada e voi da me havrete.  
 Mill'e mille dolc', ohimè, ohimè havrete.

*Tu ridi sempre mai*

Tu ridi sempre mai  
 per darmi pena e guai,  
 fingi volermi bene  
 crudel per darmi pene

*S'andasse amor a caccia*  
(Torquato Tasso)

S'andasse amor a caccia  
grechin a lass'havria per suo diletto,  
e de le damme seguirla la traccia  
che vagh'e pargoletto,  
e questo come quello  
e leggiadrett'e bello.

Vezzosetto Grechino,  
se pur voi tuo destino  
ch'egli sia cacciatore,  
prendi costei mentr'ella fugg'amore

*Ecco mormorar l'onde*  
(Torquato Tasso)

Ecco mormorar l'onde  
e tremolar le fronde  
a l'aura mattutina e gl'arborselli,  
e sovra i verdi rami i vagh'augelli  
cantar soavemente  
e rider l'Oriente.

Ecco già l'alba appare  
e si specchia nel mare,  
e rasserena il cielo  
e'imperla il dolce gielo,  
e gl'alti monti indora  
o bella e vagh'aurora.

L'aura è tua messagiera e tu dei'aura  
ch'ogn'arso cor ristaura.

*Io mi son giovinetta*

Io mi son giovinetta  
e rido e canto alla stagion novella.  
Canta va la mia dolce pastorella,  
quando subitamente  
a quel canto il cor mio  
cantò quasi augellin vago e ridente.  
Son giovinett'anch'io e rido e canto  
alla gentil e bella Primavera  
d'amore che ne begl'occhi toui fiorisce,  
et ella fuggi se saggio sei disse  
l'ardore fuggi ch'in questi rai  
primavera per te non sarà mai.

## SEGUNDO CONCIERTO

### NOTAS AL PROGRAMA

#### *La música religiosa*

La unidad religiosa de Europa Occidental se había roto, como ya hemos visto, desde la separación de Lutero de la Iglesia romana. La Reforma había supuesto algo más que un movimiento de tipo religioso, convirtiéndose desde sus inicios, en una auténtica revolución espiritual, cuyos alcances abarcarían la economía, la política y el arte: la música quedaría plenamente sumergida en este ambiente renovador. El espíritu musical de la Reforma, con su carácter democrático y racionalista, y su tendencia hacia lo popular se oponía, o más bien, no estaba acorde con el Renacimiento, que era cortesano, aristocrático y muchas veces, excesivamente selecto.

Durante el período comprendido entre el siglo XIII y el XVI, el canto gregoriano había decaído. La Iglesia había perdido la pura tradición de sus melodías, recuperándolas luego como «cantus firmus», integrantes del gran edificio polifónico, donde actúan más bien como un soporte invisible, como un andamiaje escondido, raramente advertido en la composición polifónica. El canto gregoriano era el vehículo de la palabra; la polifonía sagrada, aunque nutrida con savia gregoriana, había modificado su aspecto en tal forma, que resultaba complicada y monumental, inaccesible para la masa de los fieles. La palabra pierde fuerza, queda sumergida en las líneas del sonido, oculta entre los ropajes de ricas figuraciones rítmicas; es un elemento más que sostiene la construcción, pero un elemento sonoro como cualquier otro. Dentro de este panorama, la música se alejaba cada vez más de los fines para lo que estaba llamada en el espíritu de la Iglesia: llegar y mover el corazón de los fieles. El arte amenazaba al mensaje religioso. La belleza y el fausto sonoro amenazaban al rito transformándolo en un espectáculo grandioso.

Eran los tiempos de la Contrarreforma, coincidentes casi con el nacimiento del barroco temprano.

A la Iglesia, se le presentaba un problema difícil: o restaurar los valores religiosos del canto, yendo contra

corriente, o aceptar el hecho inminente de que contra el arte no hay lugar a tomar medidas.

Así estaban las cosas cuando se reanuda el Concilio de Trento, en 1562, cinco años antes al nacimiento de Monteverdi. ¿Cómo adivinar entonces que el mismo papel conciliador que en aquél momento iba a jugar Palestrina tendría que volver a desempeñarlo un innovador-conservador? ¿Quién podría imaginar que las polémicas suscitadas antes, durante y después del Concilio, seguirían vigentes un siglo más tarde? El Concilio había sido convocado para deliberar sobre los problemas concernientes a la liturgia y a la música. Al clima que rodeaba las sesiones, contribuían, en gran parte, las voces de los humanistas y del propio clero, pidiendo que velase por la pureza del texto, que se había descuidado bastante, y por su claridad; por la exclusión de elementos profanos en las composiciones religiosas -misas y motetes se componían a veces sobre motivos de canciones populares—; que se restringiese el número de instrumentos, excesivo en el momento actual, y que no permitían escuchar con transparencia el contenido de las palabras. Algunos abogaban por la permanencia exclusiva del órgano. El punto álgido se alcanzó cuando los debates se centraron en torno a una propuesta: polifonía sí, polifonía no. Polifonía sí, pero al estilo de antes, al estilo heredado de la escuela flamenca, de los grandes maestros, al estilo antiguo, es decir, al estilo estrictamente lineal semejante a la arquitectura gótica y dentro de las más severas normas contrapuntísticas.

Afortunadamente para la historia del barroco musical, las decisiones finales del Concilio no fueron prohibitivas; se limitaban a aconsejar y recomendar. El punto conflictivo: hacer oír la palabra sagrada; si no se la podía escuchar literalmente, entonces su espíritu debería brotar de la música.

Ahí quedaba la llave maestra que abriría todas las puertas de las futuras polémicas. Manzana de discordia, moneda de dos caras con dos inscripciones: en el anverso: «stile antico»; en el reverso «stile nuovo». O lo que es lo mismo: primera práctica..., segunda práctica.

### *Las principales colecciones monteverdianas*

Una de las tareas corrientes en el hacer habitual de los artistas del Renacimiento era la de componer mú-

sica sagrada, bien fuese por inclinación y gusto personal, o porque era algo inherente a su oficio. En Monteverdi, ambas condiciones confluyen.

De música sacra y «stile antico» es precisamente la primera colección de obras, publicadas cuando apenas contaba quince años: *Sacrae Cantiunculae*, aparecida en Venecia en 1582. Recoge 27 motetes breves, a tres voces, sobre textos latinos. Un año más tarde, se publica la colección de «madrigali spirituali a quattro voci» pero que posiblemente hubiesen sido compuestos con anterioridad a las «Cantiunculae».

Largos silencios separan la obra religiosa monteverdiana, creando un inmenso vacío entre la publicación de una importante colección y la siguiente. Veintisiete años habían transcurrido ya cuando aparece una de estas: «Misa y Vísperas» de su época de Mantua (1610); treinta años separarán la publicación de otra gran colección, la «Selva morale e spirituale» de su etapa veneciana, en 1640. Un pequeño número de composiciones se publican en este intervalo, incluidas en distintas misceláneas antológicas. Son motetes de breve extensión, para una o dos voces y órgano, escritos tal vez a instancias del mismo recopilador o quizás extraídos del repertorio habitual de Santa Bárbara. Sin embargo, la misa de Requiem, compuesta para los funerales del duque de Toscana, Cosimo II, se ha perdido. El mismo Monteverdi alude a ella, en una carta de fecha 17 de abril de 1621 y dirigida a Marigliani, secretario ducal, donde le dice lo muy ocupado que estaba en la composición de esta misa; efectivamente, el 25 de mayo era escuchada en Venecia.

La obra monumental y grandiosa, la que encierra todos los estilos utilizados por Monteverdi en el repertorio religioso, es la «Selva Morale e Spirituale». Dedicada a Eleonora Gonzaga, viuda del emperador de Austria, es la última colección que se publica en vida del músico, y la más amplia, ya que recoge cuarenta composiciones distribuidas y organizadas con cierto orden. La parte *Moral*, con la que empieza la obra, se inicia con tres «madrigali sacri» y dos «canzonette morali» en estilo concertado y los textos en italiano, los dos primeros de Petrarca. La parte *Spirituale* comienza con la «Messa a quattro voci», a la que siguen una quincena de Salmos, más una veintena de trabajos ya publicados en colecciones colectivas entre 1615 y 1627. No incluye la misa de acción de gracias cantada en San Marcos en 1631 por la terminación de la peste que asoló Venecia.

En 1650, siete años después de la muerte de Monteverdi, Alessandro Vincenti, su editor y amigo, reunió un número de composiciones religiosas inéditas y las publicó en un volumen postumo, dedicado al padre Odoardo Baranardi. Se trata de otra «Messa a quattro voci et salmi... concertati e parte da Capella». Si Vincenti no incluía más obras en la colección, puede ser prueba de que no las hubiese encontrado. ¿Puede ser ésto indicio de que el músico destruyese sus últimas obras religiosas?

La mayor parte de las obras que vamos a escuchar hoy, excepto el *Cantate Domino* y las *Laetaniae*, están incluidas en la *Selva Morale*.

La *Messa a quattro voci*, responde al modelo de lo que en el *Stile antico* se entendía por «a Capella». Estructura simple silábica, con un claro planteamiento tonal, pulsación constante binaria «alla breve» solamente cambiante en el «*Et resurrexit*», como era habitual. Es una misa cíclica, en la que un mismo motivo aparece en las distintas partes —*Kyries*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*— recordando la unidad de todo el conjunto. Sus imitaciones del motivo principal se trasvasan de una voz a otra en un diálogo sencillo y claro; la orquestación vocal es tan ligera, que raramente cantan todas las voces juntas. Las disonancias están tratadas con la rigurosidad exigida y solamente actúan sobre notas de paso. Quizás como alternativa a tanta sobriedad, en una nota, Monteverdi autoriza a sustituir tres versículos del *Credo* —*Crucifixus*, *Et Resurrexit* y el *Iterum venturus est*— por tres composiciones en estilo concertado y acompañamiento instrumental que se encuentran en la misma colección.

La misma línea estricta se observa en el *Magnificat secundo*: sobriedad y claridad. Escritura diatónica, renunciado al color instrumental, procedimiento silábico y todo ello sobre un contrapunto expresivo. A veces tiene algún recuerdo madrigalesco la disposición de las cuatro voces.

En las «*Dichiaratione della Lettera stampata nel Quinto libro*» y publicada en los *Scherzi musicali* habla Giulio Cesare Monteverdi de «il canto alla franzese; en esta manera moderna de componer que desde tres o cuatro años viene observando en obras publicadas con el nombre de motetes... ¿Quién lo utilizó en Italia antes que él regresase de los baños de Sba, en 1599?».

El viaje a Flandes, el canto a la francesa, ¿significa esto la influencia de la música francesa sobre Monteverdi? La frase «*alia franzese*» ha sido erróneamente

intepretada. Leo Schrade llama la atención sobre el término «canto alia franzese» y no de «canzone». Para los italianos, el término «canto» no solamente hace referencia a una forma o a un género de composición, sino a un «modo de ejecución». Que la definición abarca este último sentido lo deja patente el mismo Giulio Cesare afirmando que «el canto a la francesa puede ser aplicado al motete, madrigal, a la canzonetta, etc.». Precisamente como prueba de esta interpretación Schrade reclama la atención sobre la didascalia «cantar a voce piena (voz llena) alia franzese», indicación puesta en dos madrigales del Octavo libro (1638) y del «confitebor terzo alia franzese».

En *Laúdate pueri* destacan desde el principio los temas rápidos, entrelazados en airosa polifonía. Responde a la forma típica del concertato, es decir, antagonismo coral – voces solistas.

*Caritate Domino*, es una de las obras no incluidas en la Selva morale. Se publicó en 1620, en una colección dedicada a Cesare Bianchi y Monteverdi: «Libro primo de motteti...».

De las cinco Salves compuestas por Monteverdi, la que escuchamos hoy había sido editada en 1629. A pesar del menor número de voces, exactamente la mitad, la sonoridad no se resiente lo más mínimo, lo que indica alta maestría. Del libro postumo, aparecido en 1650, son las *Laetaniae de la Beata Virgine*, de nuevo a seis voces, bello ejemplo de tratamiento de un largo texto en estilo silábico, con gran economía de medios pero siempre muy eficaz.

## TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

**Misa***Kyrie*

Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison.  
 Christe eleison. Christe eleison, Christe eleison.  
 Kyrie eleison. Kyrie eleison, Kyrie eleison.

## Gloria

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

## Credo

Credo in unum Deum.  
 Patrem omnipotentem,  
 factorem caeli et terrae,  
 visibilium omnium et invisibilium.  
 Et in unum Dominum Jesum Christum.  
 Filium Dei unigenitum.  
 Et ex Patre natum ante omnia saecula.  
 Deum de Deo, lumen de lumine.  
 Deum verum de Deo vero.  
 Genitum, non factum,  
 consubstantialem Patri:  
 per quem omnia facta sunt.  
 Qui propter nos homines,  
 et propter nostram salutem descendit de caelis.  
 Et incarnatus est de Spiritu Sancto,  
 ex Maria Virgine,

et Homo factus est.  
 Crucifixus etiam pro nobis:  
 sub Pontio Pilato passus et sepultus est.  
 Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.  
 Et ascendit in caelum:  
 sedet ad dexteram Patris.  
 Et iterum venturus est cum gloria,  
 iudicare vivos et mortuos:  
 cuius regni non erit finis.  
 Et in Spiritum Sanctum.  
 Dominum et vivificantem.  
 qui ex Patre Filioque procedit.  
 Qui cum Patre et Filio simul adoratur,  
 et conglorificatur,  
 qui locutus est per Prophetas.  
 Et unam sanctam catholicam  
 et apostolicam Ecclesiam.  
 Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.  
 Et expecto resurrectionem mortuorum.  
 Et vitam venturi saeculi.  
 Amen.

*Sanctus - Benedictus*

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

Benedictus qui venit in nomine Domini.  
 Hosanna in excelsis.

*Agnus Dei*

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

*Confitebor*

Confitebor tibi Domine in toto corde meo:  
 in Consilio justorum et congregatione.  
 Magna opera Domini: exquisita in omnes,  
 in omnes voluntates ejus.  
 Confessio et magnificentia opus ejus:  
 et iustitia ejus,  
 manet in saeculum saeculi.  
 Memoriam fecit mirabilium suorum,  
 misericors et miserator Dominus:  
 escam dedit timentibus se.

Memor erit in saeculum testamenti sui:  
 virtutem operum suorum annuntiabit populo suo:  
 Ut det illis hereditatem gentium:  
 opera manuun ejus Veritas et juditium.  
 Fedelia omnia mandata ejus:  
 Confirmata in saeculum saeculi.  
 Facta in veritate et aequitate.  
 Redemptionem misit populo suo:  
 mandavit in aeternum testamentum suum.  
 Sanctum et terribile nomen ejus:  
 initium sapientiae timor Domini.  
 Intellectus bonus omnibus facientibus eum:  
 laudatio eius manet in saeculum saeculi.  
 Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto,  
 Sicut erat in principio, et nunc et semper  
 et in saecula saeculorum. Amen.

*Laudate pueri*  
 (Salmo 112)

1. Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini.
2. Sit nomen Domini benedictum, ex hoc nunc, et usque in saeculum.
3. A solis ortu usque ad occasum. laudabile nomen Domini.
4. Excelsus super omnes gentes Dominus, et super cáelos gloria ejus.
5. Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat, et humilia respicit in caelo et in terra?
6. Suscitans a terra inopem, et de stercore erigens pauperem:
7. Ut collocet eum cum principibus, cum principibus populi sui.
8. Qui habitare facit sterilem in domo, matrem filiorum laetantem.
9. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
10. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

*Magnificat*

1. Magnificat anima mea Dominum:
2. Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
3. Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
4. Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen ejus.
5. Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum.
6. Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.

7. Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.
8. Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.
9. Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.
10. Sicut locutus est ad patres nostras, Abraham et seminejus in saecula.
11. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
12. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

*Cantate Domino*

Cantate Domino canticum novum,  
cantate e benedicite nomine ejus  
quia mirabilia fecit.  
Cantante et exultate et psallite  
in cythara et voce psalmi.  
quia mirabilia fecit.

*Salve, Regina*

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

*Laetaniae della Beata Vergine*

Kyrie eleison.  
Christe audi nos.  
Christe exaudi nos.  
Pater de Caelis Deus, miserere nobis  
Fili Redemptor mundi Deus, miserere nobis  
Spiritus Sancte Deus, miserere nobis  
Sancta Trinitas Unus Deus, miserere nobis  
Sancta Maria, ora pro nobis  
Sancta Dei Genitris, ora pro nobis  
Sancta Virgo Virginis, ora pro nobis  
Mater Christi, ora pro nobis  
Mater Divinae gratiae, ora pro nobis  
Mater purissima, ora pro nobis  
Mater inviolata, ora pro nobis  
Mater amabilis, ora pro nobis  
Mater Creatoris, ora pro nobis  
Virgo prudentissima, ora pro nobis

Virgo veneranda, ora pro nobis  
Virgo praedicanda, ora pro nobis  
Virgo potens, ora pro nobis  
Virgo clemens, ora pro nobis  
Virgo fidelis, ora pro nobis  
Speculum justitiae, ora pro nobis  
Sedes sapientiae, ora pro nobis  
Causa nostrae laetitiae, ora pro nobis  
Vas spiritualis, ora pro nobis  
Vas honorabilis, ora pro nobis  
Vas insigne devotionis. ora pro nobis  
Rosa mistica, ora pro nobis  
Turris Davidica, ora pro nobis  
Turris eburnea, ora pro nobis  
Domus aurea, ora pro nobis  
Faederis area, ora pro nobis  
Janus Caeli, ora pro nobis  
Stella Matutina, ora pro nobis  
Salus infirmorum, ora pro nobis  
Refugium peccatorum, ora pro nobis  
Consolatrix afflictorum, ora pro nobis  
Auxilium christianorum, ora pro nobis  
Regina Angelorum, ora pro nobis  
Regina Patriarcarum, ora pro nobis  
Regina Prophetarum, ora pro nobis  
Regina Apostolorum, ora pro nobis  
Regina Martirum, ora pro nobis  
Regina Confessorum, ora pro nobis  
Regina Virginum, ora pro nobis  
Regina Sanctorum omnium, ora pro nobis  
Agnus Dei qui tollis peccata mundi.  
parce nobis Domine.  
exaudi nos Domine.  
miserere nobis.

## TERCER CONCIERTO

### NOTAS AL PROGRAMA

#### *Madrigales concertados y ballets*

De su primer período veneciano y dedicado a la duquesa de Mantua, el *Concerto, settimo libro de madrigali a 1, 2, 3, 4 et sei voci, con altri quori de canti*, se publicó en 1619. Absoluta libertad de formas y de expresión es la tónica de la colección. Una vez abandonadas las cinco voces del madrigal «clásico», Monteverdi elige los medios expresivos, dejándose llevar de su gusto particular y, pensando en el significado del texto, se inclina por unas u otras combinaciones vocales e instrumentales. Del mismo título del libro, *Concerto*, se deduce que, a pesar de calificar aún como madrigales las obras recogidas, pertenecen a diversos ambientes.

Las composiciones tienen todas acompañamiento instrumental; la mayor parte en simple bajo continuo, pero algunas ofrecen agrupaciones instrumentales muy diversas: alguna vez se trata de dos violines o dos flautas y el continuo, naturalmente, como en «*A quest'olmo*»; en el ballet «*Tirsi e Clori*», concertado para voces e instrumentos, no especifica de qué instrumentos se trata, pero en la carta en donde da la instrucciones para su ejecución, sí.

Las composiciones del *Settimo libro* son en gran parte «*canzoni e canzonette*» en un estilo ligero y elegante; las composiciones a dos voces, con bajo continuo ocupan casi la mitad del libro: algún ejemplo podrá oírse en el último de los conciertos de este ciclo.

*Madrigali Guerrieri e amorosi* con algunos opúsculos en género representativo, es el *Ottavo libro de Madrigali*, publicado en 1638. Incluye, como prefacio, el único escrito teòrico-estético de Monteverdi, y, junto a una gran variedad de formas madrigalescas, incluye una ópera corta (II *Combatimento di Tancredi e Clorinda*, sobre Tasso) y dos bailes: el de las Ingratas, que había sido estrenado en Mantua junto a su *Arianna*, y otro del que luego hablaremos, incluido en nuestro programa.

A partir del Libro Quinto, comienzan los Madrigales Concertados. Todos los que comprende el Sexto Libro

llevan esta denominación —dos, además, la indicación: «concertados con el clavicémbalo»—, y en este estilo se realizan las diversas secciones de una composición, no solamente entre las voces y el acompañamiento; con esta perspectiva, el madrigal asume un aspecto totalmente nuevo. En los anteriores, cuando las voces eran tratadas en dúos, en imitaciones o en tríos, cada voz, cada combinación, representaba un elemento concurrente en el desarrollo del conjunto. En el madrigal «concertado» el episodio confiado a cada voz solista, o al grupo de voces solistas, representa una entidad estructural autónoma, y la participación coral de todas las voces tiene solamente el carácter de una fugaz intervención en un «ritornello» o respuesta.

Presso un *fiume*, diálogo a siete «concertato con Basso Continuo», probablemente sea la composición más perfecta de este tipo. Es una verdadera escena lírica —presenta cierta afinidad con la cantata a más voces— aunque su estructura formal no difiera mucho de los otros madrigales precedentes: alternancia de episodios solísticos y de intervenciones del coro. Los personajes son caracterizados por voces solistas, y las otras cinco, desempeñan el papel de «narrador»; partes a solo e intervenciones corales, donde las siete voces se entretajan en un motivo presentado bajo dos aspectos: uno, ricamente adornado sobre un ritmo incisivo para los dos solistas; el otro, en una rápida y silábica declamación de todo el coro.

A quest'olmo, del séptimo libro, sobre un texto de Marino, está concertado a seis voces; lo que más destaca de este madrigal es su compenetración rítmica, en el doble orden de timbres, tanto vocales como instrumentales.

El séptimo libro finaliza con el Ballet Tirsi e Cíori, compuesto para la corte de Mantua hacia finales de 1615. La composición se define como «Bailo concertato con voci e instrumenti a cinque».

En la introducción dialogan los dos pastores, terminando en un delicioso dúo, y es entonces cuando todo el coro canta y baila a la vez una música brillantísima, aunque tal vez un poco superficial.

Los «Madrigales guerreros» concluyen con otro Ballet, compuesto en 1637, según alguna hipótesis, para la coronación de Fernando III: *Volgendo il ciel*.

Comienza con una introducción al baile. Una entrada para dos violines y continuo precede al poeta que canta. Aquí el espíritu del madrigal se funde con el espíritu de la canción de baile. Está dividido en dos

partes: en la segunda, casi una variación de la primera, reaparecen las alabanzas al Emperador. Entre las dos partes, Monteverdi ha puesto una nota, haciendo la observación, que para separar una de otra, se haga «un canario o passo e mezzo o altro balletto a beneplácito...».

No se podrán entender del todo estas músicas sin verlas en la escena, formando parte de esa larga tradición de las danzas cantadas que desde los trovadores habían conquistado los refinados ambientes aristocráticos.

El Soneto *Hor che'l ciel* no tiene mucho de guerrero, como no sea en el aspecto metafórico de las palabras «Guerra é il mió stato». Monteverdi lo utilizará, decidido a poner de relieve todas las palabras, todas las frases que le ofrezcan posibilidades, para emplear el nuevo estilo, el «estilo concitato». Divide el madrigal en dos partes haciendo en la primera los cuartetos y en la segunda los tercetos. Una evocación de la calma nocturna de la naturaleza, impregnado de misterio, inicia la obra: todas las voces en una homofonía «quasi parlando» y en el registro grave. De improviso, surge el lamento: «Veglio, pensó, ardo, piango», expresado con sumisión por todas las voces; luego, dos tenores continúan en rápida silabación, otras veces interrumpen pero el bajo entona «Guerra é il mió Stato» y todas las voces responden en un episodio «concitato», interrumpido por unas dulces frases homófonas. El contraste guerra-paz ha inducido al músico a identificar la forma musical con la expresión dramática.

La segunda parte, de entonación lírica, se parece más a la tradición madrigalesca. A propuesta del tenor, al que responden dos violines, entran las voces imitando libremente, con alguna frase homófona, en airosa polifonía donde las voces intervienen juntas sólo por breves momentos: en general se responden en grupos de dos, tres o cuatro. Al final el tenor propone otra frase melódica, continuándola por todas las voces, en homofonía al principio, después en polifonía suelta. La vocalización del tenor, pasada al bajo, constituye la base armónica.

También sobre textos de Petrarca, el madrigal *Vago augelletto* (Querido pajarillo) explora en sus siete voces el contraste entre canto a solo y canto polifónico, con acompañamiento de violines y bajo continuo. Una bella frase melódica se repetirá a manera de rondó, dando una extraña unidad al conjunto del texto.

*Altri caníi di Marte* es el doble madrigal que abre la

segunda parte de la colección, la de los amorosos, en estricta correspondencia con el que abría la primera (*Altri canti d'Amor*), ambos con textos de Marino. Si en éste se renunciaba al amor para cantar los sentimientos belicosos, en el que hoy escucharemos ocurre todo lo contrario: «Que otros canten a Marte..., yo canto al amor y a dos bellos ojos».

## TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

### *Presso un fiume tranquillo* (*J. B. Marino*)

Presso un fiume tranquillo  
disse a Filena Eurillo:  
—Quante son queste arene  
tante son le mie pene  
e quante son quell'onde  
tante ho per te nel cor piague profonde

Rispose d'amor piena  
ad Eurillo Filena:  
—Quante la terra ha foglie  
tante son le mie doglie,  
e quante il cielo ha stelle  
tanto ho per te nel cor vive fiammelle

Dunque con lieto core  
soggionse in di il pastore:  
—Quanti ha l'aria augeletti  
siano i nostri dilette  
e quant'hai tu bellezze  
tante in noi versi Amor care dolcezze

Si si con voglie accese  
l'un e l'altro riprese:  
—Faciam concordi amanti  
pari le gioie ai pianti,  
a le guerre le paci  
se fur mille i martir sien mille i baci.

### *A quest'olmo* (*J. B. Marino*)

A quest'olmo, a quest'ombre et a quest'onde  
ove per uso ancor torno sovente  
eterno i deggio et havrò sempre in mente  
quest'antro, questa selva e queste fronde.

In voi sol felici acque amiche sponde  
 del mio passato ben quasi presente.  
 Amor mi mostra e del mio foco ardente  
 tra la vostre fresch'aure i semi asconde.

Qui di quel lieto di soave riede  
 la rimembranza, all'hor che la mia Clori  
 tutt'in dono se stessa el cor mi diede.

Già spirar sento herbe e fiori,  
 ovunque o fermo il guardo o mova il piede  
 de l'antiche dolcezze ancor gli honori.

*Tirsi e Clori*  
 (A. *Striggio?*)

## I

«Cominciano a parlare in dialogo Tirsi e Clori»

TIRSI: Per monti e per valli  
 bellissima Clori  
 già corrono a balli  
 le Ninfe e Pastori.

Già lieta e festosa  
 ha tutto ingombrato  
 la schiera amorosa  
 il seno del prato.

CLORI: Dolcissimo Tirsi  
 già vanno ad unirsi  
 già tiene legata  
 l'amante l'amata.

Già movon concorde  
 il suono a le corde  
 noi soli negletti  
 qui stiamo soletti.

TIRSI: Su Clori mio core  
 andianne a quel loco  
 ch'invitano al gioco  
 le Grazie ed Amori.

Già Tirsi distende  
 la mano e ti prende  
 che teco sol vole  
 menar le carole.

CLORI: Sì, Tirsi, mia vita,  
 ch'a te solo unita  
 vo girne danzando  
 vo girne cantando.

Pastor benché degno  
 non faccia disegno

di mover le piante  
con Clori sua Amante.

CLORI E TIRSI:

Già Clori gentile  
noi siam ne la schiera  
con dolce maniera  
seguiam il lor stile.

Balliamo ed intanto  
spieghiamo col canto  
con dolci bei modi  
del ballo le lodi.

## II

**Seguita il ballo a 5 con istrumenti e voci,  
concertato e adagio**

TUTTI: Balliamo che'l gregge  
al suon de l'avena  
che i passi corregge  
il ballo ne mena  
e saltano snelli  
i capri e gli agnelli.

Balliam che nel Cielo  
con lucido velo  
al suon de le sfere  
hor lente hor leggiere  
con lumi e facelle  
su danzan le stelle.

Balliam che d'intorno  
nel torbido giorno  
al suono de'venti  
le nubi correnti  
se ben fosche e adre  
pur danzan leggiadre.

Balliamo che l'onde  
al vento che spira  
le move a l'aggira  
le spinge e confonde

si come lor siede  
se movon il piede  
e ballan le Linfe  
quai garuli Ninfe.

Balliam che i vezzosi  
bei fior ruggiadosi  
se l'aura si scuote

con urti e con ruote  
fan vaga sembianza  
anch'essi di danza.

Balliamo e giriamo  
corriamo e saltiamo  
qual cosa è più degna  
il ballo n'insegna.

*Hor ch'I ciel - Così sol*  
(*Petrarca*)

PRIMA PARTE

Hor ch'I ciel e terra e'l vento tace  
e le fere e gli augelli il sonno affrena,  
notte il carro stellato in giro mena,  
e nel suo letto il mar senz'onda giace.

Voglio, penso, ardo, piango; e chi mi sface  
sempre m'è inanzi per la mia dolce pena:  
Guerra è'l mio stato, d'ira e di duol piena:  
e sol di lei pensando ho qualche pace.

SECONDA PARTE

Così sol d'una chiara fonte viva  
move'l dolce e l'amaro, ond'io mi pasco.  
Una man sola mi risana e punge.

e perchè'l mio martir non giunga a riva  
mille volte il dì moro e mille nasco.  
Tanto da la salute mia son lunge,

*Altri canti di Marte - Due bell'occhi*  
(*G. B. Marino*)

PRIMA PARTE

Altri canti di Marte e di sua schiera  
gl'arditi assalti e l'honorate imprese,  
le sanguigne vittorie e le contese,  
il trionfi di morte horrida e fera.

Io canto, Amor, di questa tua guerriera,  
quant'hebbi a sostener mortali offese,  
come un guardo mi vinse, un crin mi prese,  
historia miresabile ma vera.

SECONDA PARTE

Due belli occhi fur l'armi onde trafitta  
giacque e di sangue invece amaro pianto  
sparse lunga stagion l'anima afflitta.

Tu per lo cui valor la palma e'1 vanto  
 hebbe di me la mia nemica invitta  
 se desti morte al cor dà vita al canto.

*Vago augelletto*  
 (Petrarca)

Vago augelletto, che cantando vai,  
 ovver piangendo, il tuo tempo passato,  
 vedendoti la notte e'1 verno a lato,  
 e'1 dì dopo le spalle, e i mesi gai,  
 Se come i tuoi gravosi affanni sai.  
 così sapessi il mio simile stato,  
 verresti in grembo a questo sconsolato,  
 a partir seco i dolorosi guai.

*Volgendo il ciel - Movete al mio bel son*  
 (O. Rinuccini)

*Entrata*

POETA: Volgendo il ciel per l'immortal sentiero  
 le ruote de la luce alma e serena,  
 un secolo di pace il Sol rimena  
 sotto il Re novo del romano impero.  
 Su! mi si rechi ornai del grand'Ibero  
 profonda tazza inghirlandata e piena,  
 che correndomi al cor di vena in vena,  
 sgombra da l'alma ogni mortai pensiero.  
 Venga la nobil cetra, il crin di fiori  
 cingimi, o Filli, io ferirò le stelle,  
 cantando del mio Re gli eccelsi allori;  
 E voi, che per beltà, donne e donzelle,  
 gite superbe d'immortali honori,  
 movete al mio bel suon le piante snelle,  
 sparso di rose il crin leggiadro e biondo,  
 e lasciato dell'Istro il ricco fondo,  
 vengan l'humide ninfe al ballo anch'elle.

CORO: Movete al mio bel suon le piante snelle.  
 sparso di rose in crin leggiadro e biondo,  
 e lasciato dell'Istro il ricco fondo,  
 vengan l'humide ninfe al ballo anch'elle.  
 Fuggano in sì bel dì nemi e procelle,  
 d'aure odorate il mormorar giocondo  
 fat'eco al mio cantar: rimbombi il mondo  
 l'opre di Ferdinando eccelse e belle.

*Balletto*

CORO: Ei l'armi cinse, e su destrier alato  
 corse le piagge, e su la terra dura  
 la testa riposò sul braccio armato.  
 Le torri eccelse e le superbe mura  
 al vento sparse, e fe'vermiglio il prato,  
 lasciando ogni altra gloria al mondo oscura.

## CUARTO CONCIERTO

### NOTAS AL PROGRAMA

#### *Concerto Spirituale e da camera*

El bello título que se ha dado a este recital nos permite adentrarnos en uno de los aspectos más refinados del arte de Monteverdi, de más leve textura que los anteriores pero por eso mismo más en las entrañas del nuevo estilo. Y, como ya hemos repetido, tanto da que el asunto a cantar sea religioso (aquí «spirituale», como la *Selva* a la que pertenece una de las obras, la *Salve*, y no hay juego de palabras, aunque podría) como profano. Por otra parte, el mismo Monteverdi no era extraño a esta juntura de estilos: su segunda obra, de la que apenas podemos hacernos idea al no disponer sino de la parte del bajo, eran unos *Madrigales espirituales*. Más aún: muchos de sus madrigales profanos fueron vertidos a lo divino (como ya hiciera nuestro Francisco Guerrero con sus *Canciones y villanescas espirituales* de 1589), aunque en el caso de Monteverdi fueron casi siempre otros los adaptadores; el más reincidente, y el primero, Aquilino Coppini.

Hablamos en el comentario anterior de cómo en el *Settimo Libro de Madrigaü*, el titulado *Concerto*, proliferaban unas composiciones a dúo y bajo continuo, de las que hoy tenemos varios ejemplos en la segunda parte del recital. Pues bien, ya antes habían aparecido en diversas colecciones antológicas de diversos autores páginas religiosas de Monteverdi en el mismo estilo.

*O beatae viae* apareció en 1620 y es un delicado diálogo en el que los motivos se van desarrollando por imitaciones hasta culminar en el bello Alleluia final y sin que falten los pasajes en el que las dos voces se emparejan para potenciar el texto.

*Sancta María*, publicada en 1627 en Strasburgo (era la tercera vez que una obra de Monteverdi se publicaba fuera de Italia) explora los mismos caminos, con más sencillez melódica si cabe, aunque con más variedad de ritmos: en la parte central el cambio llega a ser casi constante, subrayando las diversas frases.

La *Salve Regina* es la segunda de las tres publicadas en la *Selva Morale* de 1640. Es una tierna meditación sobre el canto mariano.

Mucho más espectacular es el dúo con violín y bajo continuo *Fugge anima mea*, publicado en 1620 en la misma colección de Lauro Calvo. Los figuralismos sobre las palabras «fugge», «fuggit», «sequere», «fuggis», «pennas», «voles»... pertenecen a la más exquisita tradición madrigalista, pero aquí están tratadas en el espíritu solístico del nuevo estilo.

Entre los dúos concertados del libro séptimo, los cuatro que se agrupan bajo el título común de Romanesca merecen un breve comentario. Ya en el siglo XVI los compositores tomaron ciertas melodías de corte tradicional como base de diferencias o variaciones, pero, a menudo también, hicieron variaciones sobre bajos armónicos que permitían la mayor variedad con una unidad de concepto: son esos «tenores italianos» de los que habla Diego Ortiz en su *Tratado de glosas* y que utilizan, sin teorizar sobre ello, nuestros vihuelistas, los virginalistas ingleses o los lutistas alemanes. Todo el mundo en realidad. Los más extendidos responden a los nombres de passamezzo (*antico o moderno*), *folia*, *ruggiero* o *romanesca*. Un poco más tardía, la *chacón* o el *pasacalle* seguirán el mismo sistema. *Folias* y *chacóns* fueron muy utilizadas en España, de donde se extendieron a toda Europa. La *romanesca*, a pesar del nombre, guarda una gran relación con un bajo muy utilizado por los vihuelistas españoles, que lo variaron en muchas ocasiones: el famoso «Guárdame las vacas» o, simplemente, «las vacas». En Monteverdi el bajo está tratado con cierta libertad pero una vez definido se repite prácticamente idéntico en las cuatro variaciones, cuatro dúos de una belleza excepcional, con muy hábiles y sabrosas disonancias.

Los dos restantes dúos concertados del séptimo libro son un buen ejemplo de juntura entre tradición madrigalesca y nuevo estilo. Aquella se nota en el cuidado que pone Monteverdi en «esculpir» ciertas palabras claves con mano maestra: «arde», «lieta» en *Non é di gentil core*; «dimore», «fuggimi», «vai», «leggiadre» en *Ecco vicine o bella Trigre*; también en el cuidado contrapunto imitativo con que conduce el diálogo. La nueva práctica reside en la textura y, sobre todo, en la manera de pensar musicalmente.

Este nuevo estilo, sin embargo, nunca es más visible que en la melodía acompañada, es decir, en las composiciones a una voz con bajo continuo, con o sin otros instrumentos obligados. Ambas posibilidades las tenemos en este recital y además tanto en contenidos religiosos como profanos.

O quam puJchra es, con texto amoroso del Cantar de los Cantares, es un buen ejemplo del virtuosismo que la segunda práctica concedía o, mejor, obligaba a los nuevos cantantes. Muchas veces estos adornos no se escribían, y se dejaban a la libre improvisación del intérprete: aquí, como en la famosa invocación del Orfeo («Possente spirto»), están escritas todas sus notas, aunque no faltan ya abreviaturas de trinos, quiebros y redobles.

La *Carta amorosa* «Se i languidi miei sguardi» (Si mis lánguidas miradas) es una de las joyas del libro séptimo, que luego incluyó Monteverdi junto a su vecina la «Partenza amorosa» en la célebre publicación de 1623 encabezada por el «Lamento d'Arianna». Para las tres especifica Monteverdi «in genere rappresentativo», que quiere decir, entre otras cosas, que guarda estrecha relación con el mundo de la escena. Sin adornos superfluos, siguiendo paso a paso las frases del texto (Monteverdi anota para la voz: «e si canta senza battuta», es decir, sin atender demasiado al compás; y para el bajo continuo instrumental: «sempre piano e seguendo la declamazione»), es un purísimo ejemplo del recitar cantando definido por los músicos de la Camerata fiorentina del Conde Bardi. Los acentos de la carta de amor encuentran en el simple recitado un apoyo de tal excelsa calidad como los de los celebrados lamentos.

El último ejemplo a solo, en este concierto, es también otra obra maestra pero de distinto estilo. *Et é pur dunque vero*, de los Scherzi musicaJi de 1632, es una composición estrófica «con sinfonía», es decir, con un pequeño ritornello instrumental para un instrumento no especificado. Lo curioso es que las siete estrofas y sus correspondientes ritornelli están construidas sobre el mismo diseño del bajo continuo, pero melódicamente son muy diferentes y, además, se acoplan perfectamente a las ideas expresadas en el texto. Por ello, por este perfecto ejemplo de libertad sobre un esquema muy estricto que nunca se nota, esta página, junto a la célebre Chacona que le acompaña en el mismo libro («Zefiro torna»), se convirtió en el siglo XVII en otra de las páginas favoritas de los aficionados.

## TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

*O beatae viae*

O beatae viae, o felices gressus  
 quibus elaborando  
 quibus peregrinando  
 Celeste gloriam  
 dilectam sponsam querebas.  
 O fortunati sudores tui,  
 beatae Roche qui tibi honores aeternos donat.  
 O peregrine, nos peregrine,  
 adiuvanos, aspice nos quae a culpe morbo libera.  
 Sit tibi anime salus, sit tibi laus,  
 sit tibi honor perpetuus,  
 Cantemus merita.  
 Alleluia. Alleluia.

*Sancta Maria*

Sancta Maria, succurre miseris  
 iuva pusillanimes, refore fletiles  
 Sancta Maria, ora pro populo  
 Sancta Maria, interveni pro clero  
 intercede pro devoto foemineo sexu.  
 Sancta Maria, sentiant omnes tuum invamen  
 qui cunq̄ celebrant tuam sanctam commemorationem.

*O quam Pulchra*

O quam Pulchra es amica mea, columba mea, formosa mea.  
 Oculi tui columbarum,  
 capilli tui sicut greges caprorum,  
 dentes tui sicut greges tonsarum.  
 O Pulcherrima, quam Pulchra es inter mulieres.  
 Egredere, et veni quia amore languedo.  
 Veni formosa mea, soror mea,  
 veni, immaculata mea,  
 veni quia amore languedo,  
 et anima mea liquefacta est.

*Salve Regina*

Vid. página 45

*Fugge, fugge anima mea*

Fugge, fugge anima mea, fugge mundum,  
 Ecce Iovannes qui docuit populos fuggere.

Aventura ira teneris sub annis ad antra deserti fuggit  
 fuggientem sequere  
 fuggiendo vinctes, vinctes inimicos tuos.  
 Si fugis dabit tibi Dominus pennas  
 sicut columbae ut voles, et requiescas.  
 Fugge, anima mea, fugge mundum.

*Lettera amorosa*  
 (Claudio Achillini)

Se i languidi miei sguardi, se i sospir  
 interrati, se le tronche parole  
 non han sin hor potutto,  
 o bel idolo mio,  
 farvi de le mie fiamme intera fede,  
 leggete queste note,  
 credete a questa carta,  
 a questa carta in cui  
 sotto forma d'inchiostro il cor stillai,  
 qui sotto sgorgerete  
 quelli interni pensieri  
 she con passi d'amore  
 scorròn l'anima mia,  
 anzi avvampar vedrete  
 come in sua propria sfera  
 nelle vostre bellezza il foco mio  
 non è già parte in voi  
 che con forza invisibile d'amore  
 tutto a se non mi tragga,  
 altro già non son io  
 che di vostra beltà preda e trofeo.

A voi mi volgo o chiome  
 cari miei lacci d'oro  
 Deh, come mai potea scampar sicuro  
 se come lacci l'anima legaste  
 come oro la compraste  
 voi pur voi dunque sete  
 de la mia liberta catena e prezzo  
 stami miei preziosi  
 bionde fila divine  
 con voi l'eterna parca  
 sorra'l fuso fatai mia vita torce.  
 Voi, voi capelli d'oro  
 voi pur sete di lei ch'e tutto foco  
 mio, raggi e faville.  
 Ma se faville sete  
 onde arrien che ad ogni hora contro l'uso  
 del foco in guì scendete.  
 Ah che a voi per salir scender conviene  
 che a la maggior celeste or'aspirate  
 0 sfera degli ardori, o paradiso  
 1 porta in quel bel viso.

Cara mia selva d'oro,  
 richissimi capelli  
 in voi quel laberinto amor intesse  
 ond'uscir non saprà l'anima mia.  
 Tronchi pur morte i rami  
 del prezioso bosco  
 e de la fragil carne  
 scuota pur lo mio spirto  
 che tra fronde si belle anco reciso  
 rimarrò prigioniero  
 fatto gelida polve ed ombra ignuda

Dolcissimi legami  
 belle mie piogge d'oro  
 queal hor sciolte cadete  
 da quelle ricche umbi  
 onde vaccolte sete  
 e cadendo formate  
 preziose procelle  
 onde con onde d'or bagnando andate  
 scogli di latte e risi d'alabastro  
 move subitamente  
 o miracolo eterno  
 d'amoroso desio  
 frasi belle tempeste arsi il cor mio.

Ma già l'hora m'invita  
 o de li affetti miei nuntia fedele  
 cara carta amorosa  
 che dalla penna ti dividi homai.  
 Vanne, e s'Amor e'1 Cielo  
 cortese ti concedi  
 che da begl'occhi non t'accenda il raggio  
 ricorra entro il bel seno  
 chi sa che tu non gionga  
 da si felice loco  
 per sentieri di neve a un cor di foco.

***Romanesca***  
***(Bernardo Tasso)***

PRIMA PAFITE

*Ohimè, dov'è il mio ben, dov'è il mio core*  
*chi m'asconde il mio ben e chi me'l toglie.*

SECONDA PARTE

Dunque *ha* potuto sol, desio d'honore  
 dar mi fera cagion di tante doglie.

### TERZA PARTE

Dunque *ha potato in me* più che'l mio amore  
ambizios'e troppo lievi voglie.

### QUARTA E ULTIMA PARTE

Ahi, sciocco *mondo* e cieco, ahi cruda sorte  
che ministro mi fai della mia morte.

#### *Et e pur dunque vero*

Et è pur dunque vero,  
dishumanato cor, anima cruda,  
che cangiando pensiero,  
e di fede e d'amor tu resti ignuda?  
D'haver tradito me datti pur vanto,  
chè la cetera mia rivolgo in pianto.

E questo il guiderdone  
de l'amorose mie tante fatiche?  
Cosi mi fa ragione  
il vostro reo destin, stelle nemiche?  
Ma se'l tuo cor è d'ogni fé ribelle,  
Lidia, la colpa è tua, non delle stelle.

Beverò sfortunato  
gl'assassinati miei torbidi pianti,  
e sempre addolorato,  
a tutti gl'altri abbandonati amanti  
j'scolpirò sul marmo alla mia fede:  
«Sciocco è quel cor ch'in bella donna crede».

Povero di conforto,  
mendico di speranza, andrò ramingo  
e senza salma o porto.  
Fra tempeste vivrò, mesto e solingo,  
né havrò la morte di precipitii a schivo,  
perchè non può morir chi non è vivo.

Il numero degl'anni  
ch'ai Sol di tue bellezze io fui di neve,  
j'l colmo degli affanni  
che non mi diero mai riposo breve,  
insegneranno a mormorar ai venti  
le tue perfidie, o cruda, e i miei tormenti.

Vivi col cor di ghiaccio  
e l'inconstanza tua l'aura diffidi,  
stringil il tuo ben in braccio  
e del mio mal con lui trionfa e ridi,  
e ambe in union dolce gradita  
fabbricate il sepolcro alla mia vita.

Abissi, udite, udite  
 di mia disperation gl'ultimi accenti;  
 da poi che son fornite  
 le mie gioie e gli amor e i miei contenti,  
 tanto è'l mio mal che nominar io voglio  
 emulo dell'inferno il mio cordoglio.

*Ecco vicine, o bella Tigre, l'hore*  
*(Claudio Achillinij)*

Ecco vicine, o bella Tigre, l'hore  
 che del tuo sole mi nascondi i rai.  
 Ah, che l'anima mia non senti mai  
 meglio che del partir le tuo dimore.

Fuggimi pur con sempiterno orrore  
 sotto straniero cielo ovunque sai  
 che quando tu peregrinando vai  
 cittadina ti sento in mezz'ai core.

Potessi io seguir solingo errante  
 o sia per valli o sia per monti o sassi  
 l'orme del tuo bel pie leggiadre e sante.

Ch'andrei là dove spiri e dove passi  
 con la bocca e col cor devoto Amante  
 baciando l'aria e adorando i passi.

*Non è di gentil core*  
*(F. Degl'Atti?)*

Non è di gentil core  
 chi non arde d'Amore.  
 Ma voi che del mio cor l'anima sete  
 e nel foco d'amor lieta godete  
 gentil al par d'ogn'altre havete il core  
 per ch'ardete d'Amore.  
 Dunque non è, non è di gentil core  
 chi non arde d'Amore.

## PARTICIPANTES

## PRIMER CONCIERTO

### Madrigalistas de Madrid

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

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

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

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

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

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

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

El grupo Madrigalistas de Madrid, en este concierto, está formado por:

Carmen Rodríguez, soprano.

María Aragón, mezzo-soprano.

Tomás Cabrera, tenor.

Vicente Encabo, tenor.

Manuel Bermúdez, *barítono*.

*Dirección artística:* Lola Rodríguez de Aragón.

## SEGUNDO CONCIERTO

**Cantare con la Gorgia**

El grupo vocal *Cantare con la Gorgia* nació como respuesta a las inquietudes musicales de jóvenes músicos de Barcelona para el estudio y la interpretación de la música antigua en formaciones reducidas, más adecuadas a este tipo de repertorio. El grupo surgió en el año 1976 y está vinculado desde sus inicios a la *Coral Carmina* de Barcelona, manteniendo el director y la mayoría de sus miembros una continua actividad en ambas formaciones vocales.

El repertorio de *Cantare con la Gorgia* está centrado especialmente en la música profana del siglo XVI, no sólo española sino del resto de Europa (particularmente Inglaterra, Francia e Italia). No obstante, los conciertos del grupo han abarcado desde la música medieval hasta obras del período barroco y clásico.

Aunque su formación habitual es la de cuarteto o quinteto, tal como fue en su inicio, los componentes y su número han variado a lo largo de estos siete años de existencia, dependiendo de los repertorios que se han interpretado, desde el trio vocal o el grupo de voces masculinas para la polifonía medieval hasta formaciones de doce miembros para las versiones de música sacra a *capella*.

La actividad concertística de *Cantare con la Gorgia* ha tenido lugar en su mayor parte en Cataluña, aunque su curriculum cuenta con actuaciones en otras comunidades españolas. Cabe también destacar su participación en diversos ciclos y festivales en Francia, Suiza, Bélgica, etc. Mención especial merecen sus recientes intervenciones a raíz de la exposición de la Cruz de Cimabue, sobre música religiosa medieval, y su versión escénica del madrigal-comedia de Adriano Banchieri II *festino nella sera di Giovedì Grasso*.

*Cantare con la Gorgia*, en este concierto, está formado por:

- Mercè Cano, soprano.
- Angels Sal, soprano.
- Núria Valdivieso, soprano.
- Víctor Alegret, *alto*.
- Anna Muñoz, *alto*.
- Angels Odriozola, *alto*.
- Joan Sans, *tenor*.
- Lluís Tort, *tenor*.

Manuel Valdivieso, tenor.  
 Jordi Bullich, *bajo*.  
 Toni Oliva, *bajo*.  
 Jordi Ricart, *bajo*.  
 Sergi Casademunt, *violoncello barroco*.  
 Albert Romani, *órgano*.  
 Director: Jordi Casas.

## TERCER CONCIERTO

### Grupo Monteverdi

La belleza y categoría musical de los madrigales concertados, guerreros y amorosos del maestro de Cremona, han movido a una docena de cualificados cantantes profesionales a unirse bajo la dirección de Mariano Alfonso para formar el Grupo de *Cámara Monteverdi*. Con él pretenden servir de vehículo apto para recrear unas páginas musicales tan hermosas como infrecuentes en nuestras salas de conciertos habitualmente, posibilidad que se brinda ahora en virtud del ciclo que sobre el autor organiza la Fundación Juan March.

El Grupo Monteverdi, en este concierto, está formado por:

Caridad Casao, soprano.  
 María Teresa Bordoy, *soprano*.  
 You Chi Mariana Yu, soprano.  
 María Dolores Quijano, contralto.  
 Esperanza Rumbau, *contralto*.  
 Luis López, tenor.  
 Alejandro Vázquez, *tenor*.  
 Gustavo Beruete, *tenor*.  
 Ignacio Guijarro, tenor.  
 Jacinto de Antonio, *bajo*.  
 Rodolfo Salinas, *bajo*.  
 Luis Navidad, violín.  
 Pedro Rosas, violín.  
 Mariano Melguizo, violoncello.  
 Pablo Cano, *clave'*.  
 Director: Mariano Alfonso.

Mariano *Alfonso* nacido en Vegadeo (Asturias) en 1950, inicia su formación musical en el Conservatorio de León. Se traslada posteriormente a Madrid, donde estudia Canto, Contrapunto y Fuga, Composición, Dirección de Orquesta y Coros y Musicología, teniendo como maestros, entre otros, a Francisco Calés, Antón García Abril, Enrique García Asensio y Samuel Rubio.

Ha compuesto diversas obras, tanto de carácter sinfónico como de cámara, vocales e instrumentales, habiendo estrenado varias de ellas en audiciones y conciertos en diferentes lugares de España.

Desde 1982 dirige la Coral Universitaria Santo Tomás de Aquino, de la Universidad Complutense de Madrid, con la que ha participado en numerosos conciertos y actividades musicales, destacando entre éstas el programa monográfico sobre el Cancionero de Palacio que, patrocinado por el Patrimonio Nacional, ofreció en el Real Monasterio de la Encarnación el pasado año.

## CUARTO CONCIERTO

### **Albicastro-Ensemble-Suisse**

El Albicastro-Ensemble, creado en Berna, en 1978, no interpreta más que la música de los siglos XVI al XVIII, sobre todo de España e Italia.

Los músicos interpretan con instrumentos históricos, como: vihuela, laúd, guitarra barroca, viola de gamba, órgano y clavecín.

El grupo es invitado regularmente por los centros musicales y festivales internacionales más prestigiosos: Festival Bach Berlín, Festival Internacional de Santander, Festival de Brescia, Estate Fiesolana Firenze, Alte Oper Frankfurt, Palacio de la Música de Barcelona. Festival Menuhin, Gstaad, Festival Frescobaldi Venecia.

Han efectuado grabaciones para Rias Berlín, RAI Milán, Radio France y Radio Nacional de España y entre su discografía está la Integral de Alonso Mudarra (Gran Premio Nacional 1981), *Canti Amorososi-Roma 1620*, *Cantates* barroques espagnoles y *Arie per Cantarsi* de Girolamo Frescobaldi.

Albicastro-Ensemble-Suisse, en este concierto, esta formado por:

ROSA-MARIA MEISTER (soprano).

Nació en Thun (Suiza) y estudió en los conservatorios de Biel y de Lausanne. Asistió a los cursos de perfeccionamiento del profesor Paul Lohmann en Berlín y en la Schola Cantorum de Basilea. Es profesora de canto e interpretación de la música antigua en los conservatorios de Lausanne y Neuchâtel (Suiza). Regularmente da cursos de interpretación en Florencia, Cuenca y Daroca. En el año 1978 fundó el «Albicastro-Ensemble-Suisse».

PHILIPPE ECKLIN (contratenor).

Nacido en Basilea, realizó estudios de canto en Londres con Laura Sarti y en Lausanne y Neuchâtel (Suiza) con Rosa Maria Meister. Como solista actuó bajo la dirección de maestros como Michel Corboz y Jean-Marie Aubert, entre otros. Colabora regularmente con la orquesta «Collegium Academicum Ginebra». Ha grabado varios programas para la Radio Suisse Romande.

ISABEL SERRANO (violín barroco).

Nace en León, donde inicia sus estudios de violín que completa en Valladolid y en Madrid con Polina Katliarskaya. Realiza cursos de violín barroco en Francia con Lucy Van Dael y Chiara Banchini. En el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam trabaja con Jaap Schoroder, y posteriormente recibe clases de Sigiswald Kuijken, con una beca de la Fundación Juan March. Es concertino de la «Camerata de Madrid» y toca con un violín Gaffino de Castagneri (París 1746).

HUMBERTO ORELLANA (viola da gamba).

Nació en Valparaíso (Chile) y reside en Roma. Cursó estudios de música en la Universidad de Chile. Desde el año 1975 es profesor en la Sociedad Italiana de Urbino (Italia). Dedicado a la viola da gamba, ha estudiado con Arianne Maurette y Pere Ros. Ha desarrollado su actividad como concertista colaborando con diversos grupos especializados como «Musice Insieme» y «Trio Barocco» en Italia, y «L'Aureliane» en Francia.

### JUAN CARLOS DE MULDER (archilaúd).

Nació en Lima (Perú) y reside en Madrid. Realizó sus estudios de música en el Conservatorio de Música de Madrid, y con el concertista Jorge Fresno. Asistió a los siguientes cursos especializados de música antigua: Evora (Portugal). San Lorenzo del Escorial. Poblet. Mijas (Málaga) y Daroca (Zaragoza) con los profesores Manuel Moráis, Jorge Fresno, Miguel Moreno, Robert Clancy, Jordi Savall (conjunto instrumental), Aliñe Parker (bajo continuo). A partir de 1981 colaboró profesionalmente en diferentes montajes de teatro, solo y con grupos españoles de música antigua. Colaboró en una grabación con el grupo «Promúsica Antigua de Madrid» (La época de Cervantes).

### JORGE FRESNO (tiorba, chitarrone y Director).

Fue uno de los primeros intérpretes españoles que difundió la música española y europea de los siglos XVI, XVII y XVIII con los instrumentos originales – vihuela, laúd, archilaúd, chitarrone y guitarra barroca – a través de conciertos y de cursos internacionales de interpretación en diferentes países de América del Sur y Europa. Ha sido invitado a participar en los principales festivales internacionales: Berlín, Amsterdam, Belgrado, Siena, Florencia, Milán, Festival Y. Menuhin (Suiza), New York, Estella, Madrid, Santander, Sevilla, Barcelona, Saintes (Francia), etc. Profesor de vihuela, laúd, guitarra barroca y bajo continuo, en el Curso Internacional de Música Antigua de Daroca. Ha grabado diversos discos para las casas: Philips, EMI-Odeón, RCA e Hispavox.

## INTRODUCCION Y NOTAS AL PROGRAMA

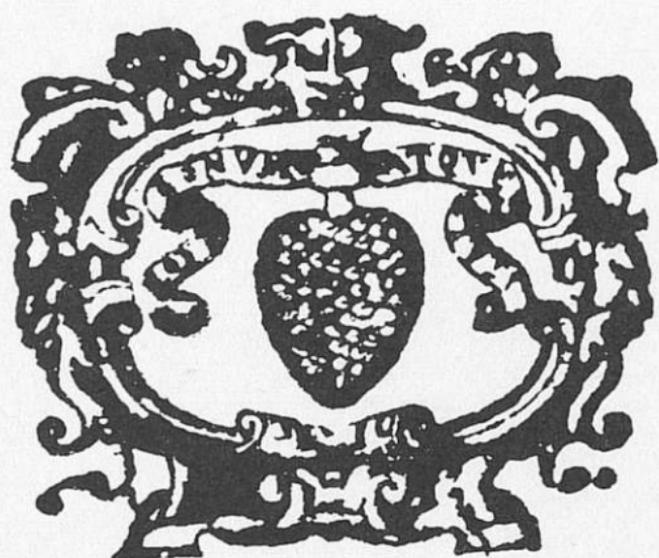
**Inmaculada Quintanal**

Nacida en La Felguera (Asturias), estudia en la Escuela Normal de Oviedo, donde se gradúa, y en el Conservatorio Superior de Música de Madrid donde consigue el título de piano y los de Profesor Superior de Pedagogía Musical y Musicología, este último bajo la dirección del P. Samuel Rubio.

Pertenece a la Sociedad Española de Musicología, y es miembro de la Junta Directiva de la Sociedad Española de Pedagogía Musical.

Es en la actualidad profesora numeraria de la Cátedra de Música en la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de EGB de Oviedo, habiendo impartido numerosos cursos de su especialidad en varios ICE, y en la UNED.

Entre sus numerosas publicaciones, destacan Asturias. Canciones (Oviedo 1980), La Música en *la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII*, publicada por la Cátedra Feijóo y la Consejería de Cultura del Principado de Asturias (Oviedo, 1983), además de estudios monográficos sobre maestros de capilla de la catedral ovetense como Juan Páez (Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, núm. 31, 1977), Elias Guaza (Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, núm. 32, 1978) o Enrique Villaverde (Revista de la Sociedad Española de Musicología, I, 1978), y de diversas transcripciones y análisis de obras de los músicos ovetenses.



WINE & SPIRITS  
ESTD 1850

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

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



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