

femas



Anni
Palestrina



mea dominuz anima mea

XLII FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA DE SEVILLA

DEL 21 DE MARZO AL 13 DE ABRIL DE 2025

Autor: Fernando Clemente



femàs

XLII FESTIVAL DE MÚSICA
ANTIGUA DE SEVILLA

NO8DO

AYUNTAMIENTO DE SEVILLA



Anni
Palestrina

Es un honor presentar la XLII edición del Festival de Música Antigua de Sevilla FeMÀS, una cita ineludible en la programación cultural de nuestra ciudad y un verdadero emblema de su identidad musical e histórica. Desde el Ayuntamiento de Sevilla reafirmamos nuestro compromiso con este festival, consolidándolo como una referencia nacional e internacional y garantizando que continúe creciendo en calidad y proyección.

Este año, además, damos un paso más en nuestra apuesta por la Real Fábrica de Artillería como un gran contenedor cultural de Sevilla. Su historia, ligada al esplendor industrial de la ciudad, se convierte en el escenario perfecto para presentar un festival que nos invita a viajar en el tiempo a través de la música. Con su integración en la programación de FeMÀS, la Real Fábrica de Artillería reafirma su papel como un espacio vivo, un punto de encuentro para la creación, el pensamiento y la difusión de nuestro patrimonio cultural.

Cada primavera, Sevilla se convierte en el epicentro de la música antigua, acogiendo a los mejores intérpretes y ofreciendo al público experiencias únicas. Con espacios icónicos como el Real Alcázar, San Luis de los Franceses, el Espacio Turina, el Teatro Alameda y el Teatro de la Maestranza, la ciudad se pone al servicio de la excelencia musical, engrandeciendo aún más si cabe al FeMÀS.

La XLII edición de este festival es el resultado de un esfuerzo conjunto, de una firme voluntad por seguir impulsando la cultura como motor de crecimiento y de proyección internacional. Desde el Ayuntamiento de Sevilla seguiremos apostando por FeMÀS y por todos aquellos festivales que, como este, colocan a nuestra ciudad en el centro del panorama cultural europeo.

Os invito a disfrutar de esta edición única, a sumergiros en la belleza de la música antigua y a compartir con nosotros la magia de un festival que es, sin duda, uno de los mayores tesoros culturales de Sevilla.

*Angie Moreno
Delegada de Turismo y Cultura del Ayuntamiento de Sevilla*

CONMEMORACIÓN DE UN GENIO DEL RENACIMIENTO

La edición de este año del FeMÀS se dedica a celebrar el 500 aniversario del nacimiento de Giovanni Pierluigi da Palestrina, uno de los compositores más importantes del Renacimiento y de la historia de la música. Su obra, caracterizada por la belleza melódica, la claridad y la perfección técnica, ha ejercido una influencia profunda y duradera en la música occidental.

El Festival acogerá diversos conciertos y actividades en torno a la figura y el legado de Palestrina, con la participación de destacados intérpretes y grupos especializados en su música. Se interpretarán algunas de sus obras más emblemáticas, así como, otras joyas musicales menos conocidas, pero igualmente valiosas.

La música de Palestrina es la culminación de la polifonía vocal religiosa de su tiempo. Su estilo, caracterizado por la elegancia, la serenidad y la expresividad contenida, ha servido de modelo e inspiración a generaciones de compositores posteriores. Palestrina fue un maestro en el arte de combinar las voces y de crear texturas sonoras ricas y complejas, pero siempre inteligibles y equilibradas. Su música es un reflejo de la belleza y la armonía del universo, y sigue emocionando y conmoviendo a quienes la escuchan.

El FeMÀS invita al público a sumergirse en el universo sonoro de Palestrina, a descubrir la riqueza y la profundidad de su música, y a celebrar su genio y su legado. Esta edición especial del Festival constituye una oportunidad única para disfrutar de la belleza y la espiritualidad de la música renacentista, y para conocer más a fondo la vida y la obra de uno de los grandes maestros de la música de todos los tiempos.

*Fahmi Alqhai
Director*

2025

FeMÀS XLII

500 años del nacimiento de Giovanni

Pierluigi da Palestrina

Viernes 21 de marzo

20:00

Espacio Turina

ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA

En torno a Bach

Sábado 22 de marzo

12:00

Iglesia de San Luis de los Franceses

RAFAEL RUIBÉRRIZ DE TORRES

The Godfather

Sábado 22 de marzo

20:00

Espacio Turina

MUSICA ALCHEMICA

Bach & Vivaldi

Domingo 23 de marzo

12:00

Iglesia de San Luis de los Franceses

BACHCELONA CONSORT

Bach: Primavera 1725

Domingo 23 de marzo

20:00

Espacio Turina

STILE ANTICO

El Príncipe de la Música

500 años del nacimiento de Giovanni Pierluigi da Palestrina

Miércoles 26 de marzo

20:00

Iglesia de San Luis de los Franceses

FLOR GALANTE

¡Corazón, desfallece!

Jueves 27 de marzo

20:00 *Iglesia de San Luis de los Franceses*

TASTO SOLO

Los pilares de Palestrina

500 años del nacimiento de Giovanni Pierluigi da Palestrina

Viernes 28 de marzo

20:00 *Espacio Turina*

LETICIA MORENO & FRIENDS

Bach in the jungle

9

Sábado 29 de marzo

12:00 *Iglesia de San Luis de los Franceses*

ARIEL ABRAMOVICH & JONATAN ALVARADO

Huehuetenango

Sábado 29 de marzo

20:00 *Espacio Turina*

IL SUONAR PARLANTE ORCHESTRA

Gypsy Baroque

Domingo 30 de marzo

12:00 *Espacio Turina*

ORQUESTA DE CÁMARA DE BORMUJOS

El poeta calculista

Domingo 30 de marzo

20:00 *Teatro Alameda*

MANUEL RUIZ

Il primo uomo

- Miércoles 2 de abril*
- 20:00 *Espacio Turina*
GUIDO GARCÍA
La suite francesa: de Versalles a Europa
- Jueves 3 de abril*
- 20:00 *Real Alcázar*
VANDALIA
Qual musico gentil: Palestrina y los madrigalistas
500 años del nacimiento de Giovanni Pierluigi da Palestrina
- Viernes 4 de abril*
- 20:00 *Espacio Turina*
ANNA BONITATIBUS & VESPRES D'ARNADÍ
Tutto Vivaldi
- Sábado 5 de abril*
- 12:00 *Iglesia de San Luis de los Franceses*
JOTA MARTÍNEZ & CARMEN BOTELLA
Mystica Femina
- Sábado 5 de abril*
- 20:00 *Espacio Turina*
FINNISH BAROQUE ORCHESTRA
Baltic Sea Wave
- Domingo 6 de abril*
- 12:00 *Iglesia de San Luis de los Franceses*
NUMEN ENSEMBLE
Manuel García "sagrado": Misa nº4

Domingo 6 de abril

20:00 *Espacio Turina*
SERGEY MALOV & IRINA ZAHHARENKOVA
Bach y Haendel: laboratorio alquímico

Lunes 7 de abril

20:00 *Teatro de la Maestranza*
I GEMELLI
Vespro della Beata Vergine

11

Miércoles 9 de abril

20:00 *Iglesia de San Luis de los Franceses*
AYRES EXTEMPORAE
Concerto piccolo

Jueves 10 de abril

20:00 *Real Alcázar*
CANTORÍA
Palestrina y Victoria: Tesoros del Vaticano
500 años del nacimiento de Giovanni Pierluigi da Palestrina

Viernes 11 de abril

20:00 *Espacio Turina*
MINISTRILES HISPALENSIS
El gran bibliófilo

Sábado 12 de abril

12:00 *Iglesia de San Luis de los Franceses*
ENSEMBLE ARQUIVOLTA
Todas las glosas del mundo

Sábado 12 de abril

20:00 *Espacio Turina*

IL POMO D'ORO

Stabat Mater

Domingo 13 de abril

11:00 *Teatro de la Maestranza*

FREIBURGER BAROCKORCHESTER & VOX LUMINIS

La Pasión según San Juan

CONCIERTO DE CLAUSURA

En colaboración con el Teatro de la Maestranza



Orquesta Barroca de Sevilla. *En torno a Bach*

Viernes 21 de marzo de 2025

Espacio Turina. 20:00 horas



ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA. Foto: Nuria González

Orquesta Barroca de Sevilla

Midori Seiler*, Ignacio Ramal*, Ignacio Ábalos y Fumiko Morie, *violines I*

Miguel Romero*, Valentín Sánchez y Pablo Prieto, *violines II*

José Manuel Navarro, Elvira Martínez y Fumiko Morie, *violas*

Mercedes Ruiz, José Manuel Ramírez y Javier López Escalona, *violonchelos*

Ventura Rico, *contrabajo*

Alejandro Casal, *clave*

Midori Seiler, *violín solista y directora*

[*Solistas en BWV 1064R]

PROGRAMA*En torno a Bach***I****Johann Georg Linike (c.1680-d.1737)**

Suite en re mayor para cuerda y continuo

Ouverture – Air – Bourée/Trio – Menuet I & II – Air – Gigue

Joseph Spiess (1696-1730)

Concierto para violín, cuerda y continuo en mi menor

Allegro/Andante/Allegro – Adagio – Allegro

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Concierto de Brandeburgo nº3 en sol mayor BWV 1048 [1721]

[Sin indicación de tiempo] – Adagio – Allegro

II

16

Johann Sebastian Bach

Concierto para violín, cuerda y continuo en la menor BWV 1041 [c.1717-23/c.1730]

[Sin indicación de tiempo] – Andante – Allegro assai

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

Concerto à 4 en la mayor TWV 43:A4 [c.1720-30]

Adagio – Allegro – Grave – Allegro

Johann Sebastian Bach

Concierto para 3 violines, cuerda y continuo en re mayor BWV 1064R

[c.1717-23?]

Allegro – Adagio – Allegro

NOTAS

Bach se convierte en el pivote sobre el que se mueve todo el programa de este recital, y lo hace desde la escritura de sus conciertos, que responde a los modelos tripartitos que Vivaldi había consolidado y difundido desde Venecia: *el concerto ritornello*, es decir, aquel en el que en los tiempos rápidos alterna un estribillo (el *ritornello*) compuesto para el *tutti* con pasajes pensados para el solista con diversos acompañamientos; el tiempo lento central se articulaba habitualmente de otra forma, como una especie de cantilena para el solista que a menudo se acompañaba solo del bajo continuo.

Así por ejemplo **BWV 1041**, una obra que durante mucho tiempo se pensó era de las pocas que se habían preservado tal cual del período de Cöthen (1717-23), aunque últimas investigaciones están planteando que quizás naciera en torno a 1730, al poco de que el músico se convirtiera en director del Collegium musicum de Leipzig. La única copia autógrafa es desde luego de los años 1730 y no existe evidencia de una versión temprana. Algunos musicólogos han apuntado además a que el tratamiento de la parte solística y sus diálogos con el bajo continuo están más cercanos al estilo del Bach de los años 30. De la obra se ha conservado además otra versión para clave (en sol menor y catalogada como BWV 1058) que sí está claramente vinculada a las actividades del Collegium

musicum. En cualquier caso, se trata de un concierto que cumple a la perfección con los rasgos del estilo vivaldiano al que Bach hizo más complejo mediante un tratamiento más intenso del contrapunto por el enriquecimiento de las voces internas.

BWV 1064 es un concierto para tres claves compuesto también para las veladas del Café Zimmermann en algún momento de la década de 1730. Se ha especulado que deriva igualmente de un concierto para tres violines escrito en Cöthen (y por eso las reconstrucciones que se han hecho, que figuran como **BWV 1064R**), ya que las líneas melódicas son idiomáticas para instrumentos de cuerda, especialmente los violines, y el contrapunto ágil y las rápidas escalas apuntan a una técnica violinística más que a una interpretación en instrumentos de tecla. Por el tipo de escritura, la obra se ha emparentado además con el *Concierto para dos violines* BWV 1043, por lo que parecería lógico pensar que Bach continuó con la experimentación añadiendo un tercer instrumento solista. Aunque la fórmula de un concertino (los tres violines) enfrentado al *tutti* parece apuntar al modelo venerable del *concerto grosso*, la estructura tripartita y las formas, que derivan del *ritornello* vivaldiano, acercan más la obra a la de un tradicional concierto con solista, en este caso múltiple, un recurso que ya estaba inventado.

BWV 1048 es el tercero de los conciertos que Bach reunió en 1721 para enviar a Christian Luis, margrave de Brandeburgo-Schwedt, a quien había conocido en un viaje a Berlín dos años antes. La obra es en apariencia un ejemplo de *concerto ripieno*, escrito sin solistas, para tres violines, tres violas, tres violonchelos y el bajo continuo, aunque en realidad Bach lo usa para explorar todas las posibilidades texturales que le permite esa fórmula, con partes de carácter puramente orquestal y otras con los instrumentos ejerciendo funciones de solistas en diferentes combinaciones. En el segundo movimiento Bach dejó escritos sólo dos compases de enlace, que posiblemente estaban pensados para la improvisación de algún instrumentista, presumiblemente, el primer violín o el clavecinista. El tercer movimiento es una giga frenética, escrita en la característica forma binaria de las danzas barrocas.

Si realmente BWV 1041 fue escrito en Cöthen, es más que posible que estuviera destinado a **Joseph Spiess**, que era concertino de la orquesta del príncipe Leopold, a la que llegó desde la corte prusiana en Berlín, cuya capilla fue disuelta en 1713 tras la muerte de Federico I. No se sabe mucho de la vida de Spiess, pero sí que mantuvo una buena relación con Bach, quien apadrinó a uno de sus hijos en una fecha tan tardía como 1728. Si toda la música que Bach escribió en Cöthen para el violín le estaba destinada (in-

cludidas las *Sonatas y partitas para violín solo*), Spiess debió de ser uno de los mayores virtuosos de su tiempo. Entre las pocas obras que han sobrevivido de él figura este **Concierto para violín en mi menor**, que asume el estilo vivaldiano, aunque con una ligereza más cercana a los postulados galantes que al estilo contrapuntístico de Bach.

Johann Georg Linike fue compañero de Spiess, como segundo violín, en la corte berlinesa hasta la disolución de la capilla en 1713. Fue luego *Director musices* en Weissenfels y estuvo casi cinco años en Londres a principios de la década de 1720. Desde 1725 trabajó como concertino de la orquesta del Teatro del Mercado de las Ocas de Hamburgo, que dirigía Reinhard Keiser. Entre las obras instrumentales que nos han llegado de Linike se cuentan varias suites orquestales, como la escrita en re mayor que se escucha hoy y responde al modelo característico de los compositores alemanes de su época. Se abre con una obertura a la francesa seguida de una serie de piezas entre las que se cuentan dos arias, que ejercen de elegantes movimientos lentos, un par de *galanterien*, esto es, danzas a la moda (*bouffée* y *minueto*), para cerrarse con una clásica y ágil giga.

Telemann fue el fundador del *Collegium musicum* de Leipzig a principios de siglo, pero en 1721 se marchó a Hamburgo como director de las cinco principales iglesias de la ciudad. Allí coincidiría con Linike. En 1723,

vacante el puesto de Cantor de Santo Tomás de Leipzig, optó al puesto, un movimiento que pareció destinado a conseguir mejoras laborales del Ayuntamiento hamburgués. Logrado el objetivo, renunció al cargo, que acabaría ocupando Bach. De Telemann han sobrevivido miles de obras en estilos bien diferentes. El **Concerto a 4** que se escuchará hoy puede considerarse en realidad una sonata a lo Corelli en cuatro tiempos, que el músico escribió posiblemente recién llegado a Hamburgo y que conserva cierto aire arcaico.

© Pablo J. Vayón



SEILER MIDORI. Foto: Maike Helbig

Midori Seiler, violín solista y directora

Midori Seiler, bávaro-japonesa hija de dos pianistas, creció en Salzburgo. Su educación musical la llevó de Salzburgo, vía Basilea y Londres, a Berlín. Fue instruida por las personalidades musicales más variadas y distintivas: los instrumentistas *modernos* Helmut Zehetmair, Sándor Végh, Adalina Oprean, David Takeno y Eberhard Feltz, así como los especialistas en música antigua Stephan Mai y Thomas Hengelbrock.

Como miembro y uno de los concertinos de la Akademie für Alte Musik Berlin, Midori fue un miembro destacado durante el avance internacional

del conjunto entre 1992 y 2014. Numerosas grabaciones de CD de este fructífero período presentan a Midori como solista. Una colaboración sobresaliente fue *Las cuatro estaciones* de Vivaldi con el bailarín y coreógrafo Juan Cruz Díaz de Garaio Esnaola, que se celebró en escenarios de toda Europa, y cuya grabación en DVD en vivo obtuvo gran éxito de crítica.

Entre 2001 y 2014, Midori ha sido concertino de Anima Eterna Brugge, conjunto especializado en repertorio orquestal de las épocas clásica, romántica y de principios del siglo XX.

Su impresionante discografía incluye los conciertos para violín de Mozart y Haydn, *Scheherazade* de Rimski-Korsakov, su propia reconstrucción del concierto para violín perdido de Bach BWV 1052, así como las sonatas completas para piano y violín de Beethoven. En 2015 lanzó un CD con repertorio de cámara de Schubert, incluido el quinteto *La trucha*, junto a Jos van Immerseel. Ha recibido una excelente cobertura mediática por sus dos grabaciones de la obra solista de Bach, las partitas y las sonatas.

Midori Seiler es una de las pocas violinistas de la práctica interpretativa histórica que se siente como en casa en diferentes épocas musicales. Se siente igual de cómoda tocando conciertos para violín barroco con orquestas como la Orquesta del Festival de Bu-



ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA. Foto: Luis Ollero

dapest o Tafelmusik Toronto, como interpretando conciertos para violín clásicos y románticos con orquestas como Anima Eterna, Concerto Köln o Akademie für Alte Musik Berlin.

“Para mí, la práctica de la interpretación histórica de la época post-barroca es un área que aún no se ha desarrollado lo suficiente. Explorarlo, con el tesoro del conocimiento de épocas anteriores en mi equipaje es extremadamente fascinante”.

En 2015 Midori Seiler recibió el Premio Saxonian Mozart, que “reconocía su trabajo artístico y pedagógico en torno a la obra de Wolfgang Amadeus Mozart”.

www.midoriseiler.de

Orquesta Barroca de Sevilla

“... la riqueza cromática y el énfasis retórico de la Orquesta Barroca de Sevilla, fabulosa, exuberante y magmática...” (*El País*)

“Los instrumentistas, en absoluto estado de gracia, demostraron el porqué de su reconocimiento unánime: tiempos vertiginosos acometidos con pasmosa transparencia en connivencia con delicadas texturas, conjunción emocionante de una instrumentación riquísima..., deliciosas ornamentaciones, expresividad en carne viva en los pasajes lentos... Sencillamente, un Bach extraordinario por su brillantez y hondura... Buque insignia de su país, el público se puso en pie para aclamar con sus ovaciones a la OBS.” (*Thüringische Landeszeitung*)

“Pocos elogios se pueden verter sobre la Orquesta Barroca de Sevilla que no se hayan vertido ya... Estamos ante una de las mejores orquestas histori-

cistas del mundo.” (*El Arte de la Fuga*)

“... Hay un trabajo tímbrico en esta orquesta que va mucho más allá del mero empaste: se trata de una planificación minuciosa sobre cómo magnificar los afectos, un manual del buen sonar...” (*Beckmesser*)

“... soberbia interpretación desde el foso de la Orquesta Barroca de Sevilla...” (*ABC*)

La Orquesta Barroca de Sevilla, con sus más de 25 años de trayectoria, se sitúa incuestionablemente en el primer nivel de las agrupaciones españolas que se dedican a la interpretación de la música antigua con criterios historicistas.

La orquesta ha tenido el honor de ser dirigida por las principales figuras internacionales, algunas de talla mítica, entre las que cabe destacar a Gustav Leonhardt, Christophe Coin, Sigiswald Kuijken, Jordi Savall, Rinaldo Alessandrini, Monica Huggett, Harry Christophers, Giovanni Antonini, Alfredo Bernardini, Diego Fasolis, Enrico Onofri e Ivor Bolton, entre otros muchos intérpretes. Además de la intensa actividad que desarrolla en Sevilla a través de su Temporada de Conciertos, que cuenta ya más de 10 ediciones, se presenta en los más importantes escenarios españoles (Auditorio Nacional de Música, Teatro Real, Teatro Arriaga, Teatro de la Maestranza...) y europeos (Alte Oper Frankfurt, Thüringer Bachwochen y Brühler Haydn Festival en Alemania; Festival Musiques des Lu-

mières de Sorèze, Salle Gaveau de París y Festival Baroque de Pontoise en Francia, y otros en Italia, Suiza..., por citar algunos).

La Orquesta Barroca de Sevilla posee una amplia discografía con los sellos Harmonia Mundi, Lindoro, Almaviva y, más recientemente, Passacaille, además de en su propio sello, OBS-Prometeo, dedicado a la recuperación de patrimonio musical andaluz. Sus grabaciones han recibido distinciones como el Editor’s Choice de la revista Gramophone, Excepcional de Scherzo, Ritmo Parade, Recomendable de *Cd Compact*, AudioClásica, 5 estrellas Goldberg, Melómano de Oro...

En el año 2011 le fue concedido el Premio Nacional de Música, otorgado por el Ministerio de Cultura de España. Asimismo, ha obtenido el Premio Manuel de Falla 2010, el Premio FestClásica 2011 y una Distinción Honorífica del Ayuntamiento de Sevilla. La OBS cuenta con el apoyo del Ministerio de Cultura y el Ayuntamiento de Sevilla, así como la colaboración de otras instituciones como Junta de Andalucía y Universidad de Sevilla.

Rafael Ruibérriz de Torres. *The Godfather*

Sábado, 22 de marzo de 2025

Iglesia de San Luis de los Franceses. 12:00 horas



RAFAEL RUIBÉRRIZ DE TORRES. Foto: Luis Ollero

Rafael Ruibérriz de Torres, *flauta travesera*

The Godfather

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Partita en la menor para flauta sola BWV 1013 [c.1720-22]

Allemande – Corrente – Sarabande – Bourrée angloise

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

12 fantasías para flauta sola TWV 40:2-13 [1732-33]

1. Vivace – Allegro (la mayor)
2. Grave – Allegro (la menor)
3. Largo – Largo – Vivace – Allegro (si menor)
4. Andante – Allegro – Presto (si bemol mayor)
5. Presto – Allegro – Allegro (do mayor)
6. Dolce – Allegro – Spirituoso (re menor)
7. Alla francese [Largo] – [Largo] – Presto (re mayor)
8. Largo – Spirituoso – Allegro (mi menor)
9. Affettuoso – Allegro – Grave – Vivace (mi mayor)
10. A tempo giusto – Presto – Moderato (fa sostenido menor)
11. Allegro – Adagio – Vivace – Allegro (sol mayor)
12. Grave – Grave – Allegro – Dolce – Allegro – Presto (sol menor)

24

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

Sonata para flauta sola en la menor H.562 Wq.132 [1747]

Poco Adagio – Allegro – Allegro

NOTAS

Durante el medievo tuvo especial implantación en Centroeuropa, de ahí que, en latín, el idioma franco del tiempo, fuera conocida como *fistula germanica*, una denominación que arraigó sobre todo en Francia, donde siguió siendo llamada mucho tiempo *flûte d'Allemagne*, y en Inglaterra (*german flute*), lo que para nosotros es hoy una flauta travesera o, ajustándonos al ámbito temporal de este concierto, un travesero barroco.

Llegado el siglo XVIII, Alemania fue también una adelantada en la edición de música para el instrumento, como demuestran las colecciones tempranas de Johann Mattheson, aunque fue su amigo **Georg Philipp Telemann** quien dedicó a la flauta mayor atención, con decenas de piezas de todo tipo, incluidas las ***Doce fantasías para flauta sola*** que vieron la luz en Hamburgo en 1732-33, a la par que lo hacían las 36 fantasías para clave y antes que las obras similares concebidas para el violín y la viola da gamba. La colección está ordenada por tonalidades, con una progresión desde la mayor a sol menor y eludiendo las que suponían una mayor dificultad para el instrumento de aquella época, que tenía una sola llave. Telemann explora la flauta como un instrumento melódico y polifónico a la vez, y lo hace empleando dobles notas, arpeggios y cambios de registro para sugerir múltiples voces. Las fantasías tienen entre

dos y seis movimientos contrastados por tempo y carácter, de modo que cada pieza tiene su propia personalidad, variando entre danzas alegres, movimientos introspectivos y pasajes virtuosísticos. El dominio de la melodía pone estas obras en el contexto del estilo galante.

Pero no fue Telemann el primer compositor en escribir música para la flauta sola, sin bajo. Su compadre **Johann Sebastian Bach** había escrito en Cöthen una serie de sonatas para el instrumento con acompañamiento, pero también una ***Partita*** sin él. En ella, Bach se adelanta a esa pretensión de sugerir polifonía en un instrumento monódico, mediante acordes arpegiados, cambios de registros, pausas, contrastes rítmicos, efectos de pedal y otros recursos que sugieren continuamente el contraste entre voces simultáneas. Se aprecia con facilidad en la Allemande de arranque, construida como una gran obertura a partir de una sucesión ininterrumpida de semicorcheas en que las frases parecen crear diálogos entre una voz grave y otra aguda. En la Corrente, los grupos de semicorcheas rápidas contrastan con notas más largas que parecen funcionar como una línea de bajo. La Sarabande es el centro emocional de la obra, con pausas y adornos colocados estratégicamente para resaltar los puntos armónicos claves. En la enérgica y alegre Bourrée angloise de cierre

las frases melódicas se construyen sobre una base rítmica regular que insinúa un acompañamiento subyacente.

Telemann y Bach eran compadres, porque Telemann apadrinó al tercer hijo de Bach, **Carl Philipp Emanuel**, que nació en Weimar en 1714. Con el tiempo, Emanuel sucedería a su padrino en Hamburgo. Pero eso sería en 1768. Los 30 años anteriores Bach los pasó en la corte de Federico II, el más famoso rey prusiano de la historia. De aquellos años data esta **Sonata en la menor** (misma tonalidad de la *Partita* de su padre) que se presenta como un claro ejemplo del *Empfindsamer Stil* o estilo sensible, característico de buena parte de la música berlinesa de la época, por el enfoque emocional e introspectivo que desarrollaron los músicos del entorno. La obra tiene además esa típica sucesión de tres movimientos que se van acelerando, habituales en la escuela vinculada a Federico el *Grande*. El lirismo melancólico del Poco Adagio se agudiza con el empleo de silencios expresivos. Sigue un Allegro de líneas melódicas ágiles y ornamentadas, con desafiantes saltos interválicos y figuras rítmicas irregulares. El Allegro de salida, en una forma binaria asimétrica agudiza el virtuosismo, con sus rápidos pasajes de semicorcheas y sus frecuentes trinos.

BIOGRAFÍA

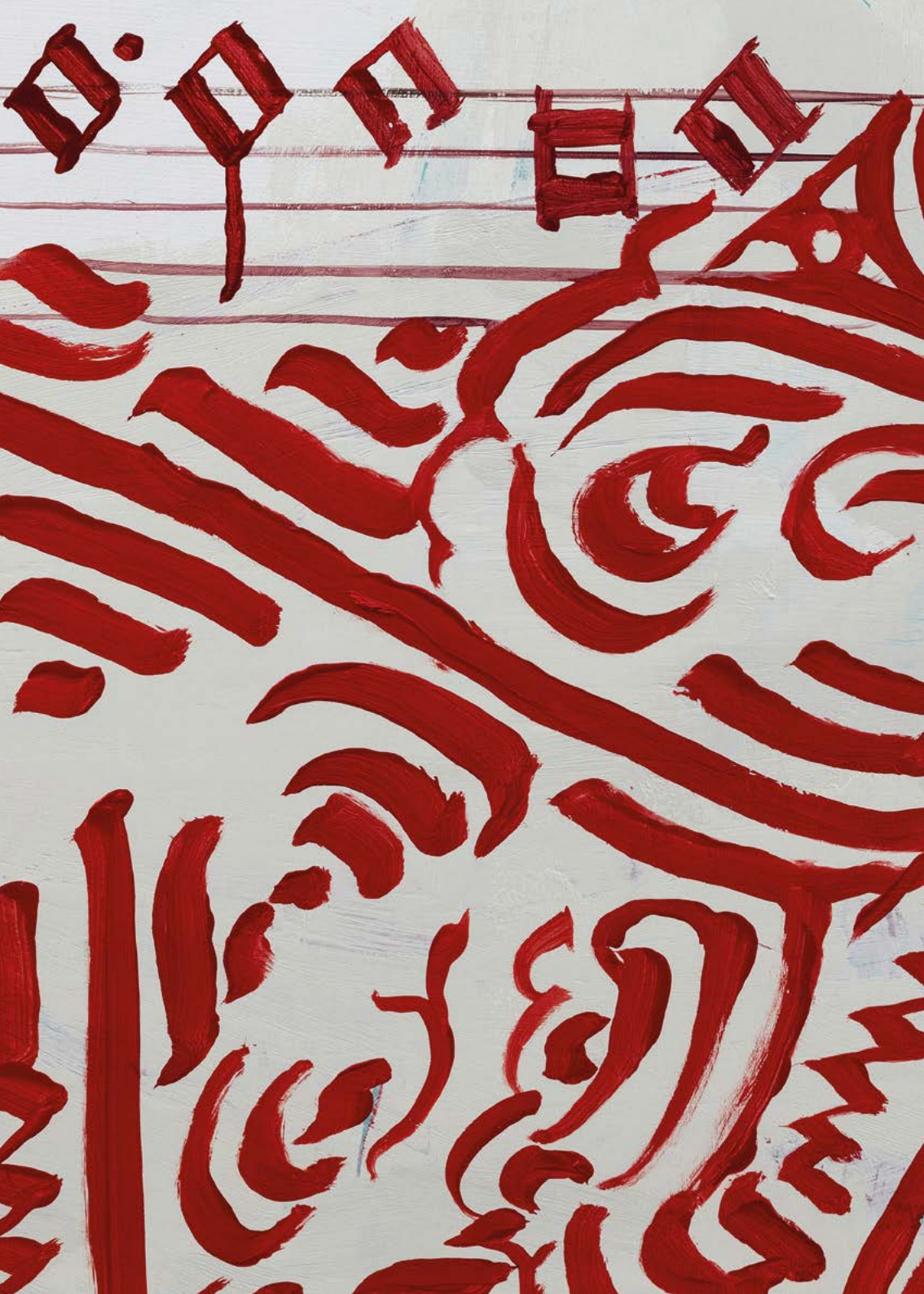
Rafael Ruibérriz de Torres, *flauta travesera*

Rafael Ruibérriz de Torres (Sevilla, 1983) tuvo su primer contacto con la música como niño seise de la Catedral de Sevilla. Finalizó sus estudios de flauta travesera en el Conservatorio Superior de Sevilla obteniendo el Premio Extraordinario Fin de Carrera. Posteriormente, becado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, se trasladó a Holanda para especializarse en flautas históricas con Wilbert Hazelzet en el Koninklijk Conservatorium de La Haya, donde también recibió clases de Barthold Kuijken y Kate Clark. En el Royal College of Music de Londres estudió con Lisa Beznosiuk y tomó clases además con Rachel Brown y Ashley Salomon.

Ha trabajado con directores como Michael Thomas, Daniel Barenboim, Giovanni Antonini, Jos van Immerseel, Martin Gester, Jean-Claude Malgoire, Gustav Leonhardt, Mark Minkowski, Christophe Rousset, Louis Langrée, Philippe Herreweghe, Sir Mark Elder, Christophe Coin, Robert Levin, Enrico Onofri, Sir Roger Norrington, Hervé Niquet o Alan Curtis, entre otros. Fue flauta principal en The Wallfish Band y, aunque en la actualidad es habitual en la Orquesta Barroca de Sevilla, se mueve principalmente en el terreno de la música de cámara ofreciendo recitales con música de los siglos XVIII, XIX y XX.

Ha grabado para el sello Brilliant Classics la integral de quintetos de Boccherini para flauta y cuerda junto al Cuarteto Francisco de Goya, la versión de 1840 de Barbieri de *Las Siete Palabras* de Haydn con La Spagna y las cinco sonatas para flauta y bajo continuo de Luis Misón recientemente aparecidas en Sevilla. Con la Orquesta Barroca de Sevilla ha grabado el concierto para flauta en re menor de C. Ph. E. Bach y con La Spagna el inédito concierto para flauta en mi menor de C. Fr. Abel AbelWV F14.

Jurado del Concurso Internacional de Flauta de Holanda, imparte frecuentemente cursos de interpretación y de historia de la flauta por toda la geografía española y es profesor en el Curso de Música Antigua de Galaroza. Fue director de la Banda de Música del Sol de Sevilla e impulsor de la Banda del Festival Internacional de Música de Cámara Joaquín Turina. Actualmente se encuentra inmerso en la puesta en valor y grabación de la obra religiosa completa de Joaquín Turina junto a La Orquestina, conjunto del que es director musical y artístico. Compagina su actividad artística con la gestión cultural en la Asociación de Amigos de la Orquesta Barroca de Sevilla y como coordinador de la Ruta Turina.



Musica Alchemica. Bach & Vivaldi

Sábado, 22 de marzo de 2025

Espacio Turina. 20:00 horas



MUSICA ALCHEMICA

MUSICA ALCHEMICA

Timoti Fregni y Valerio Losito, *violines*

Natan Paruzel, *viola*

Marco Testori, *violonchelo**

Margherita Naldini, *contrabajo*

Jadran Duncumb, *tiorba**

Matteo Messori, *clave*

Lina Tur Bonet, *violín* y directora*

[*Solistas]

Bach & Vivaldi**I****Antonio Vivaldi (1678-1741)**

Obertura de *La veritá in cimento* RV 739 [1720]

Concierto para violonchelo, cuerda y continuo en si menor RV 424 [c.1729]
Allegro non molto – Largo – Allegro

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Concierto para violín, cuerda y continuo en mi mayor BWV 1042 [c.1717-23/c.1730]
Allegro – Adagio – Allegro assai

II**Johann Sebastian Bach**

Passacaglia en do menor BWV 582 [c.1708-12; arreglo para cuerdas de Dani Espasa]

30

Antonio Vivaldi

Concierto para laúd, 2 violines y continuo en re mayor RV 93 [c.1730-31]
Allegro giusto – Largo – Allegro

Concierto para violín, cuerda y continuo en re mayor RV 208 *Il grosso mogul* [c.1712]
Allegro – Grave recitativo – Allegro

NOTAS

El programa ofrece un viaje musical entre dos gigantes del Barroco: **Antonio Vivaldi** y **Johann Sebastian Bach**. Vivaldi trabajó sobre todo en Venecia, pero también fue maestro de capilla en Mantua entre 1718 y 1720, viajó por otras ciudades italianas y salió al extranjero, hasta el punto de morir en Viena. Bach nunca dejó Alemania, pero conoció la música de Vivaldi, lo que marcaría en buena medida su escritura instrumental.

La verità in cimento se estrenó en el veneciano Teatro Sant'Angelo por el carnaval de 1720. Su obertura sigue el modelo típico de sinfonía italiana que el compositor usó para sus obras dramáticas, con secciones rápidas y enérgicas enmarcando un movimiento lento. Desde el primer acorde, Vivaldi marca la intensidad dramática y el virtuosismo instrumental que caracterizan su producción operística, incluida la escritura vocal.

El ***Concierto para violonchelo*** en si menor RV 424 muestra la riqueza expresiva del instrumento, aún emergente como solista en la época. El Allegro non molto inicial establece un contraste entre la energía rítmica y la melancolía que expresa el solista (el gusto de Vivaldi por los timbres graves se muestra con generosidad en su producción concertística, no sólo para el violonchelo, sino también para el fagot). El Largo es introspectivo y medi-

tativo, mientras que el último Allegro es un despliegue de brillantez técnica.

Inspirado en los modelos de Vivaldi, en el ***Concierto para violín en mi mayor*** Bach transforma el lenguaje italiano en una obra compleja y profunda, por el cuidado que presta a las voces interiores de la composición. El primer movimiento elude en cualquier caso la forma *ritornello* en favor de una de carácter tripartito (ABA), casi un aria da capo. El Adagio central, en el relativo do sostenido menor, se sostiene sobre un *ostinato* con el violín en un canto rapsódico de naturaleza casi improvisada. La obra termina con un rondó en ritmo de passepied, en el que el violín despliega un exuberante virtuosismo.

En la segunda parte del concierto Bach se hace más germánico que nunca con la ***Passacaglia en do menor BWV 582***, una de sus más monumentales y admirables creaciones para órgano, que aquí se presenta en una adaptación para cuerda de Dani Espasa. La obra data de los años de Weimar, un Bach aún joven fuertemente influenciado por las corrientes del *stylus phantasticus* que desarrollaban los maestros organistas del norte de Alemania. Tanto Buxtehude como Reincken parecen estar detrás de la concepción de una obra como esta. La *passacaglia* parte de un *ostinato* de ocho compases sometido a 21 variaciones que culmina una extraordinaria fuga, cuyo sujeto

principal es justamente la mitad del *ostinato* de la propia *passacaglia*. Virtuosismo compositivo e interpretativo se alimentan aquí mutuamente, en este paroxismo del contrapunto y la ornamentación.

El programa gira luego hacia Vivaldi, primero con una joya camerística, el **Concierto para laúd, dos violines y continuo RV 93**, una de esas raras obras que Vivaldi prescribió para un conjunto de solistas, con un laúd al lado de dos violines en una forma también algo singular ya que los movimientos extremos combinan el estilo *ritornello* con el binario: son tiempos predominantemente rítmicos, ligeros y luminosos. Para el Largo central Vivaldi pone en el laúd una de sus melodías más íntimas, sinuosas y serenas.

Pero el recital no se cierra en modo íntimo, sino espectacular, con uno de los conciertos para violín más brillantes y virtuosísticos del veneciano, el conocido como **Il grosso mogul**, un título que según Michael Talbot, puede responder a *Il gran Mogol*, una ópera de Domenico Lalli. La obra se ha conservado en tres copias diferentes: en el autógrafo vivaldiano están marcados los lugares en los que se insertarían las cadencias para el solista (que pudo ser el violinista Leonardo Giorgio Pontotti) en los tiempos rápidos, cadencias que por suerte se han conservado en las otras dos copias. Este hecho es extraordinario, pero no excepcional, ya que hay al menos otros once conciertos de Vivaldi de los que se ha

conservado alguna cadencia original. En cualquier caso, parece que *Il grosso mogul* fue ya famoso en su tiempo y circuló por toda Europa. Llegó a las manos de Bach, quien hizo por entonces una versión para órgano solo de la obra que es contemporánea de la gran *Passacaglia* en do menor y está catalogada como BWV 594. En 1720, la imprenta de Roger en Ámsterdam incluyó el concierto en la edición de la Op.7 del músico (de la que seguramente no avisó a Vivaldi), aunque eliminadas las deslumbrantes cadencias. La obra combina el virtuosismo desbordante con un profundo sentido dramático: los movimientos extremos, en re mayor, resultan enérgicos hasta lo volcánico, especialmente el final, mientras que el central, en si menor, con el solo acompañamiento del continuo, explota la franja más expresiva del violín en un recitativo de corte casi operístico.

© Pablo J. Vayón

BIOGRAFÍAS



Lina Tur Bonet. Foto: Klaus Feichtenberg

Lina Tur Bonet, *violín y directora*

Considerada internacionalmente por su virtuosismo (“Fiery virtuoso”, *The Strad*; “Verdadera violinista del diablo”, *Bayerische Rundfunk*; “Superbement joué”, *Diapason*; “Echte Virtuosity”, *Rondo*), su musicalidad poco común (“honest and heartfelt music-making”, *Gramophone*; “la violinista del alma”, *Sankei Shinbun*), su mezcla de creatividad (“grande habileté à ornamenter, véritable feu d’artifice”, *Classica*), energía (“Lina shines”, *San Diego Tribune*) y rigor estilístico (“streng historisierenden Spielweise”, *Rondo*; “palette de couleurs étendue, une rhétorique finement construite”, *Classica*), Lina Tur Bonet ha desarrollado una versátil y personal carrera como violinista y directora.

Desde muy joven trabajó en *ensembles* de primer nivel mundial bajo la

batuta de Abbado, Gardiner, Harding, Minkowski, Christie, Currentzis, Gatti, Marriner, Nagano, Biondi, Dantone, Goebel, Egarr o Carmignola y compartió escenario en música de cámara con Zacharias, Pressler, de Figueiredo, Onofri o Kossenko, actuando en Sidney Opera, Lincoln Center, Bunkamura Hall, London Proms o Berliner Philharmonie.

Es concertino de Le Concert des Nations con Jordi Savall y ha liderado Il Complesso Barocco, Liceo de Barcelona, Concerto Köln, Hofkapelle Munich, Orchestre d’Auvergne, la ONE y un largo etc.

Dirige a Tafelmusik Toronto, Barokkammerne Oslo, Orchestre de Chambre Toulouse, Barroca de Sevilla, Festival de Montreal, Jerusalem Baroque Orchestra, Camerata Villa Musica Mainz, Haydn Philharmonie Eisenstadt, Ciudad de Granada y Recreation Styriarte Graz.

Recorre como solista todo el mundo, presentándose en el Wigmore Hall, Concertgebouw Amsterdam, Philharmonie San Petersburgo, Potsdamer Festival, Trigonale Klagenfurt, Bachfest Leipzig, Potsdamer Festspiele, Musashino Hall Tokyo, Israel, NYC, Montreal Baroque, Musikverein, Konzerthaus Wien...

Sus 19 CDs como solista han sido elegidos *Best version* por la BBC, Referencial para *Gramophone*, Mejor versión para Radio France Musique y *Scherzo*, Recomendadas por las radios alemanas, obteniendo varios Diapason d’Or, E de *Scherzo*, R de *Ritmo* y Melóma-

no de Oro, Choc de *Classica*, Joker de *Crescendo*, 5* Rondó, 10 Luister, nominaciones para los Opus Klassik y los ICMA. Su grabación de Ravel fue Mejor CD del año en Japón.

Recupera música inédita, incluso de Vivaldi, Pisendel y Boccherini. José M^º Sánchez Verdú, Mauricio Sotelo y Josep M^º Guix han escrito para ella. Interpreta obras para violín y orquesta del barroco y de Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Chausson, Ravel, Bartok y Piazzolla.

Es catedrática de Violín y Viola barrocos en la MHS Franz Liszt Weimar.

34

MUSica ALcheMica

“Semblant élaborer le discours dans l’exaltation de l’instant, MUSica AL-

cheMica porte son nom à merveille: Tur Bonet et ses partenaires inventent et déploient une palette inouïe de couleurs, de dynamiques souples ou percutantes” (*Diapason*)

Lina Tur Bonet es fundadora y directora de la agrupación MUSica ALcheMica, nacida durante su estancia en Viena. Debutó en Vila Musica Mainz y en el Festival de Potsdam con la ópera *Alessandro* de Handel, dirigida por Alan Curtis.

El grupo, reconocido internacionalmente gracias a sus premiadas grabaciones, nace de la idea de interpretar músicas de todos los tiempos, así como abordar proyectos multidisciplinares y pedagógicos. Su actividad se reparte entre Europa, América y Asia



MUSICA ALCHEMICA

y cuenta entre sus filas con grandes intérpretes internacionales, siendo un verdadero grupo de solistas.

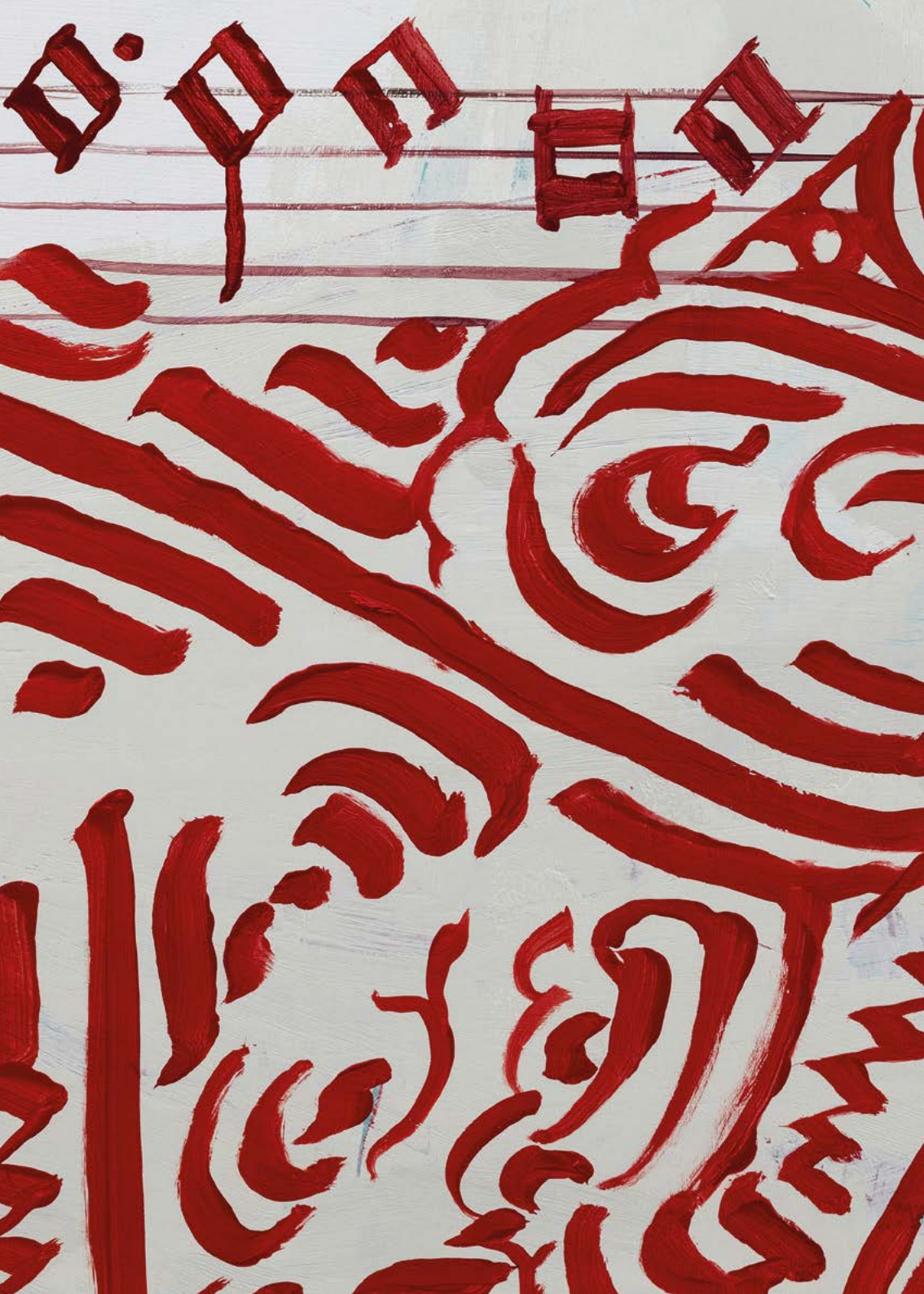
MUSIca ALcheMIca ha actuado en Musashino Hall Tokyo, Potsdamer Festspiele, Early Music San Petersburgo, Innsbrucker Festwochen, Bach Biennale Weimar, Palazzo di Spagna Roma, Cappella dei Turchini Nápoles, Instituto Cervantes de Palermo, Teatro Cervantes Londres, Brezize Festival, Brunnen-thal Festival, Sala de la ORF de Viena, Kartause Mauerbach, Festival de Chiquitos en Bolivia y en los Festivales de Música Antigua de Santiago de Chile, Lima y Panamá. En España, en el Auditorio Nacional, Pórtico de Zamora, Fundación Juan March, FIAS Madrid, Música Antigua de Álava, Teatro Carlos III El Escorial, FeMAP, Festival de Mahón y en los Auditorios de Valladolid, Zaragoza, Tenerife y Castellón.

Ha grabado música de Legrenzi, Biber, Bach y Haendel para la radio austríaca ORF; en vivo para RTVE y la NHK japonesa, retransmitida mundialmente. Sus registros discográficos incluyen seis premiados CDs para Pan Classics y cuatro para Glossa, recibiendo el Diapason d'Or en dos ocasiones.

En su vertiente multidisciplinar MUSIca ALcheMIca ha colaborado con el poeta Antonio Colinas en *La Tumba negra*, con el artista Ángel Haro en *Follia* en residencia artística del Centro Párraga y actúa en importantes museos y espacios culturales como el MuVIM, el Matadero de Madrid o el

MACE, integrando técnicas audiovisuales con su música, en colaboración con videoartistas, pintores, cineastas, actores, orfebres y marionetas. También en proyectos educacionales internacionales en Panamá y Bolivia, impartiendo clases magistrales y compartiendo escenario con jóvenes músicos.

Los vídeos de MUSIca ALcheMIca gozan de gran aprecio por su carácter artístico e innovador. El de la *Follia* de Corelli fue presentado en Roma, Londres y RTVE con gran éxito, así como otro realizado en Viena con el productor Michael Seeber con la *Sonata a Kreutzer* de Beethoven.



Bachcelona Consort. *Bach: Primavera 1725*

Domingo, 23 de marzo de 2025

Iglesia de San Luis de los Franceses. 12:00 horas



BACHCELONA CONSORT. Foto: Radoslaw Kazmierczak

Solistas Salvat Beca Bach

Elen Lloyd Roberts, *soprano*

Justina Vaitkutė, *alto*

Héctor Ruiz, *tenor*

Franco Oportus, *bajo*

Bachcelona Consort

Alba Roca y Cristina Altemir, *violines*

Núria Pujolràs, *viola*

Katy Elkin y Daniel Ramírez, *oboes*

Guillermo Turina, *violonchelo*

Daniel Tarrida, *clave*

Bach: Primavera 1725

[Diálogo de J.S.Bach con Friedrich Wilhelm Zachow (1663, Leipzig – 1712, Halle)
A través del coral *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* (cantata BWV 127 [1725])]

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

“Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott” de BWV 127 [coral]

Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712)

Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott LV 32 [coral]

Johann Sebastian Bach

“Wenn alles sich zur letzten Zeit entsetzet” BWV 127.2 [recitativo de tenor]

“Die Seele ruht in Jesu Händen” BWV 127.3 [aria de soprano]

Friedrich Wilhelm Zachow

“Grosser Schöpfer, nimm vorlieb”, nº3 de la cantata *Lobe den Herrn, meine Seele* [trío de alto, tenor y bajo]

“Ja, mein Herze bleibt dabei”, nº10 de la cantata *Lobe den Herrn, meine Seele* [aria de alto]

“Ich bin die Auferstehung und das Leben”, nº1 de la cantata *Das ist das ewige Leben* [coro]

38

[Diálogo de J.S.Bach con Georg Philipp Telemann
(1681, Magdeburgo – 1767, Hamburgo)

A través del coral *Wie schön leucht uns der Morgenstern* (cantata BWV 1 [1725])]

Johann Sebastian Bach

“Wie schön leucht uns der Morgenstern” de BWV 1 [coral]

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

“Wie schön leucht uns der Morgenstern” [coral]

Johann Sebastian Bach

“Du wahrer Gottes und Marien Sohn” BWV 1.2 [recitativo de tenor]

“Erfüllet, ihr himmlischen göttlichen Flammen” BWV 1.3 [aria de soprano]

Georg Philipp Telemann

“Umschlinget uns, ihr sanften Friedensbande”, nº1 de la cantata TWV 1:1426 [1725-26] [aria de tenor]

“Das ist je gewißlich wahr”, nº1 de la cantata TWV 1:183 [atribuida anteriormente a Bach como cantata BWV 141] [1719-20] [coro]

[Diálogo de J.S.Bach con Christoph Graupner (1683, Kirchberg – 1760, Darmstadt)

A través del coral *Ich hab in Gottes Herz und Sinn* (cantata BWV 92 [1725])]

Johann Sebastian Bach

“Ich habe in Gottes Herz und Sinn” BWV 92 [coral]

Christoph Graupner (1683-1760)

“Ich habe in Gottes Herz und Sinn”, nº1 de la cantata GWV 1165/41

[1741] [coral]

“Die Welt sieht es als Feindschaft an”, nº2 de la cantata GWV 1165/41

[1741] [recitativo de bajo]

“Schweig, mein Herz, in Leidenstagen”, nº3 de la cantata GWV 1165/41

[1741] [aria de bajo]

Johann Sebastian Bach

“Zudem ist Weisheit und Verstands” BWV 92.4 [coral de alto]

“Ich hab in Gottes Herz und Sinn” BWV 92.1 [coro]

NOTAS

40

Tras seis fructíferos años como compositor de música instrumental en Cöthen, **Bach** se instala en Leipzig en 1723. Su puesto era el de Cantor de Santo Tomás, es decir, era el encargado de una escuela, pero con la importante misión de supervisar y dirigir la música que se escucharía en las tres principales iglesias de la ciudad, Santo Tomás, San Nicolás y San Pablo (la iglesia de la Universidad). Bach se tomó el empeño tan en serio que en su primer lustro puso todas sus energías en componer hasta tres ciclos completos de cantatas para todos los domingos y festividades del año.

Aunque había escrito ya cantatas durante su breve estancia en Mühlhausen en 1707 y luego muchas más en Weimar, será ahora cuando Bach define el modelo del género con el que se lo identifica: la cantata coral, no por la participación de un coro, sino porque cada una partía de un coral luterano que se glosaba en diferentes maneras en los distintos números en que la pieza se estructuraba, una división que la cantata luterana había ido desarrollando por contaminación de la cantata italiana, con sus recitativos y sus arias.

Para este recital se han escogido algunos números de tres cantatas de Bach estrenadas en los primeros meses de 1725, que se ponen en diálogo con obras de otros compositores que par-

tieron de los mismos corales usados por Bach en esas cantatas. **BWV 127** fue escrita para el Domingo de Quincuagésima (como las BWV 22, 23 y 159), es decir justo el anterior al inicio de la Cuaresma, y fue estrenada el 11 de febrero de 1725. El coral, que Bach utiliza en el primer número destinado al coro, se presenta como una petición de piedad del pecador, que proclama a Jesucristo como hombre y Dios que sufrió martirio y muerte por su redención. El aria de soprano (nº3) habla de la muerte como el sueño que había señalado ya el tenor en el recitativo previo. Está en do menor y se apoya en una transida melodía del oboe.

Bach dialoga aquí con **Friedrich Wilhelm Zachow**, músico natural de Leipzig, pero que desarrolló su carrera principalmente en Halle, donde fue maestro de Haendel. Además del tratamiento organístico que, como Bach, dio a muchos corales, y este no es una excepción, Zachow escribió multitud de cantatas dramáticas, de las que hoy se ofrecen unas muestras.

El coral en que se basa **BWV 1, *Wie schön leucht uns der Morgenstern***, fue publicado por Philipp Nicolai en 1597. Se concibe como un canto nupcial místico a partir de imágenes bíblicas diversas extraídas de los Salmos, el Cantar de los Cantares o el Apocalipsis, fuente para esa idea de Jesús como brillante estrella matutina. La

cantata escrita por Bach estaba destinada a la Fiesta de la Anunciación y se estrenó el 25 de marzo de 1725. El aria de soprano (nº3) está precedida también aquí de un recitativo de tenor y se acompaña esta vez de un oboe *da caccia*: Bach pareció querer contrastar los deleites divinos que inflaman con su fuego el pecho del creyente con la sonoridad grave y honda del instrumento.

A Bach se lo hace aquí dialogar con un compositor al que conocía bien, **Georg Philipp Telemann**, que pasó también por Leipzig, pero en ese momento trabajaba en Hamburgo, para cuyas iglesias escribió centenares de cantatas, muchas de ellas en un modelo simple de dos arias separadas por un recitativo: es el caso de **TWV 1:1426**, escrita para el 17º domingo después de la Trinidad y estrenada el 13 de octubre de 1726. Más estrecha es aún la relación con el coro de **TWV 1:183**, una cantata para el tercer domingo de Adviento que en su día se atribuyó a Bach y Schmierer la catalogó como BWV 141.

Escrita para el Domingo de Septuagésima (tercero antes de la Cuaresma), como las cantatas BWV 144, 92 y 84, y estrenada el 28 de enero de 1725, en la muy extensa **BWV 92** Bach usa como punto de partida el coral ***Ich hab in Gottes Herz und Sin***, original de Paul Gerhardt (1647), pero el compositor emplea otros corales en la obra. Así, el coro de apertura está basado en *Was mein Gott will das g'scheh allzeit*, cuya música procede de una canción

de Claudin de Sermisy. Es una pieza de carácter imitativo, en forma *bar* (AAB) y con ritornelos instrumentales entre las estrofas. El coral de alto (nº5 de la cantata) recoge parte de la quinta estrofa del himno de Gerhardt, con la música ya conocida y con un concertante para dos oboes d'amore y continuo como ritornelo.

El diálogo aquí se establece con **Christoph Graupner**, al que, a la muerte de Kuhnau, ofrecieron también el puesto de Cantor de Santo Tomás de Leipzig. En concreto, la primera apuesta de los gobernantes del municipio fue Telemann, después Graupner y sólo en tercer lugar, Bach. Graupner, que escribió óperas, trabajó sobre todo para la corte de Hesse-Darmstadt, dejando infinidad de cantatas: aquí se han utilizado tres números de una cantata bastante tardía (1741) que sigue los presupuestos de la cantata coral bachiana, aunque con un lenguaje más cercano a los postulados galantes.

© Pablo J. Vayón

TEXTOS

Johann Sebastian Bach / Friedrich Wilhelm Zachow: Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott

Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott,
Der du littst Marter, Angst und Spott,
Für mich am Kreuz auch endlich starbst
Und mir deins Vaters Huld erwarbst,
Ich bitt durchs bittre Leiden dein:
Du wollst mir Sünder gnädig sein.

Señor Jesucristo, verdadero hombre y Dios,
que sufriste martirio, angustia y burlas,
que por mí finalmente moriste en la cruz
y me obtuviste el favor de tu Padre,
te pido por tu amarga pasión
que seas propicio para mí, pecador.

Johann Sebastian Bach: Wenn alles sich zur letzten Zeit entsetzet

Wenn alles sich zur letzten Zeit entsetzet,
Und wenn ein kalter Todesschweiß
Die schon erstarrten Glieder netzet,
Wenn meine Zunge nichts, als nur durch
Seufzer spricht
Und dieses Herze bricht:
Genug, dass da der Glaube weiß,
Dass Jesus bei mir steht,
Der mit Geduld zu seinem Leiden geht
Und diesen schweren Weg auch mich geleitet
Und mir die Ruhe zubereitet.

Cuando la última hora me horrorice,
cuando el frío sudor de la muerte
humedezca los ya rígidos miembros,
cuando mi lengua
solo con suspiros hable
y mi corazón se rompa,
será suficiente que sepa por la fe
que Jesús está a mi lado,
y el que su pasión aceptó paciente
me acompañará también en el difícil paso
y me preparará el descanso.

Johann Sebastian Bach: Die Seele ruht in Jesu Händen

Die Seele ruht in Jesu Händen,
Wenn Erde diesen Leib bedeckt.
Ach ruft mich bald, ihr Sterbeglocken,
Ich bin zum Sterben unerschrocken,
Weil mich mein Jesus wieder weckt.

Mi alma reposará en las manos de Jesús
cuando la tierra cubra mi cuerpo.
Ah, llamadme pronto, fúnebres campanas,
no estoy asustado de morir,
pues mi Jesús me despertará de nuevo.

Friedrich Wilhelm Zachow: Grosser Schöpfer, nimm vorlieb

Grosser Schöpfer, nimm vorlieb
mit dem ungeschulten Lallen,
lass dir diesen blöden Trieb
unsrer Schwachheit wohl gefallen.
Wer nicht Rinder opfern kann,
gibt sich oft mit Tauben an.

Gran Creador, conformaos
con nuestro balbuceo inexperto,
y aceptad este estúpido impulso
de nuestra debilidad.
Quien no puede sacrificar ganado
a menudo recurre a las palomas.

Friedrich Wilhelm Zachow: Ja, mein Herze bleibt dabei

Ja, mein Herze bleibt dabei:
Gottes Güte, Gottes Treu,
Macht sich alle Tage neu.
Alle Morgen kommt sein Sorgen
dir zu deiner Lust entgegen.
Wollte sich ein Kummer regen,
so zerbrich sein Zweifels joch,
sage: mein was zagst du doch,
lebt doch unser Herrgott noch.

Sí, mi corazón permanece:
la bondad de Dios, la fidelidad de Dios,
se renueva cada día.
Cada mañana sus preocupaciones vienen a tu
encuentro para tu placer.
Si surge una tristeza,
rompe el yugo de la duda, y di: ¡oh, Dios!,
¿por qué tienes miedo?
Nuestro Señor aún vive.

Friedrich Wilhelm Zachow: *Ich bin die Auferstehung und das Leben*

Ich bin die Auferstehung und das Leben.
 Wer an mich glaubt, der wird leben,
 auch wenn er stirbt;
 und wer da lebt und glaubt an mich,
 der wird nimmermehr sterben.

Yo soy la resurrección y la vida.
 El que cree en mí vivirá,
 aunque muera;
 y todo aquel que vive y cree en mí,
 ese nunca morirá.

Johann Sebastian Bach / Georg Philipp Telemann: *Wie schön leucht uns der Morgenstern*

Wie schön leuchtet der Morgenstern
 Voll Gnad und Wahrheit von dem Herrn,
 Die süße Wurzel Jesse!
 Du Sohn Davids
 aus Jakobs Stamm,
 Mein König und mein Bräutigam,
 Hast mir mein Herz besessen,
 Lieblich,
 Freundlich,
 Schön und herrlich,
 groß und ehrlich,
 reich von Gaben,
 Hoch und sehr prächtig erhaben.

¡Cuán hermosa brilla la estrella matutina,
 llena de la gracia y la bondad del Señor,
 la dulce raíz de Jessé!
 Tú, hijo de David,
 del linaje de Jacob,
 mi rey y prometido,
 has poseído mi corazón
 suavemente,
 amablemente,
 hermoso y maravilloso,
 grande y sencillo,
 pleno de dones,
 excelso y sublime.

43

Johann Sebastian Bach: *Du wahrer Gottes und Marien Sohn*

Du wahrer Gottes und Marien Sohn,
 Du König derer Auserwählten,
 Wie süß ist uns dies Lebenswort,
 Nach dem die ersten Väter schon
 So Jahr' als Tage zählten,
 Das Gabriel mit Freuden dort
 In Bethlehem verheißen!
 O Süßigkeit, o Himmelsbrot,
 Das weder Grab, Gefahr, noch Tod
 Aus unsern Herzen reißen.

Tú, verdadero hijo de Dios y de María,
 Tú, rey de los elegidos,
 cuán dulce es tu palabra de vida,
 con la que los primeros padres
 contaban los años y los días
 y que Gabriel anunció
 en Belén con alegría.
 Oh dulzura, oh pan del cielo,
 que ni la tumba, el peligro o la muerte
 pueden arrancar de nuestro corazón.

Johann Sebastian Bach: *Erfüllet, ihr himmlischen göttlichen Flammen*

Erfüllet, ihr himmlischen göttlichen Flammen,
 Die nach euch verlangende gläubige Brust!
 Die Seelen empfinden die kräftigsten Triebe
 Der brünstigsten Liebe
 Und schmecken auf Erden die himmlische Lust.

¡Llenad, celestes y divinas llamas
 el pecho creyente que os anhela!
 Las almas sienten el poderoso impulso
 del ardiente amor
 y saborean en la Tierra la alegría celestial.

**Georg Philipp Telemann: *Umschlinget uns,
ihr sanften Friedensbände!***

Umschlinget uns, ihr sanften Friedensbände!
Komm, einiger und stiller Gottesgeist!
Gib, dass man bloss um deines Namens Ehre
sonst aber nie von Streit und Eifer hoere!
Ach, ja, mein Gott, gib Fried' in deinem Lande,
das oede wird, wenn dieser Bund zerreisst.

¡Abrazadnos, dulces lazos de paz!
¡Ven, Espíritu uno y silencioso de Dios!
¡Concede que sólo por el honor de tu nombre
y de otra manera nadie oiga de contiendas y celos!
Oh sí, Dios mío, da paz a tu tierra,
que quedará desolada si se rompe este pacto.

**Georg Philipp Telemann:
*Das ist je gewißlich wahr***

Das ist je gewißlich wahr und ein theuer
werthes Wort,
Daß Christus Jesus kommen ist in die Welt,
Sünder selig zu machen.

Ciertamente es verdad y preciosa
esta palabra:
Cristo Jesús vino al mundo
para salvar a los pecadores.

**Johann Sebastian Bach / Christoph Graupner:
*Ich habe in Gottes Herz und Sinn***

44

Ich habe in Gottes Herz und Sinn
Mein Herz und Sinn ergeben,
Was böse scheint, ist mein Gewinn,
Der Tod selbst in mein Leben.
Ich bin ein Sohn des, der den Thron
Des Himmels aufgezogen;
Ob er gleich schlägt und Kreuz auflegt,
Bleibt doch sein Herz gewogen.

En el corazón y en el espíritu de Dios
he puesto mi mente y mi corazón.
Lo que parece mal es mi ganancia,
la muerte misma será mi vida.
Yo soy hijo de Aquel
que está sentado en el trono del cielo;
aunque golpea y hace la cruz,
su corazón permanece contento.

**Christoph Graupner:
*Die Welt sieht es als Feindschaft an***

Die Welt sieht es als Feindschaft an,
Wenn Gott ein Herz mit Kreuz belegt.
Wer aber dessen Rat
und seinen Ausgang recht erwägt,
der spricht: "Der Herr hat wohl getan".
Der rauhe Kreuzespfad
und seine Last macht mürbe Herzen.
Bewirkt des Vaters Ruth
dergleichen Frucht, so lindert
Er die Schmerzen
und macht am Ende alles gut.

El mundo considera enemistad
cuando Dios pone una cruz en un corazón.
Pero el que considera su consejo
y su resultado,
dice: "El Señor ha hecho bien".
El duro camino de la cruz
y su carga debilitan los corazones.
Si el padre produce ese fruto para Ruth,
eso aliviará el dolor
y hará que al final todo esté bien.

Christoph Graupner:

Schweig, mein Herz, in Leidenstagen

Schweig, mein Herz, in Leidenstagen.
Gott hat keinen nicht geschlagen
der die Rute nicht verdient.
Merke auf,
was der Vater haben will.
Brich den Lauf
auf den alten Sünden-Wegen,
gehe Ihm gebeugt entgegen.
Glaub's, Er macht den Kreuz-Sturm still.

Johann Sebastian Bach:

Zudem ist Weisheit und Verstands

Zudem ist Weisheit und Verstand
Bei ihm ohn alle Maßen,
Zeit, Ort und Stund ist ihm bekannt,
Zu tun und auch zu lassen.
Er weiß, wenn Freud, er weiß, wenn Leid
Uns, seinen Kindern, diene,
Und was er tut, ist alles gut,
Ob's noch so traurig schiene.

Johann Sebastian Bach:

Ich hab in Gottes Herz und Sinn

Ich habe in Gottes Herz und Sinn
Mein Herz und Sinn ergeben,
Was böse scheint, ist mein Gewinn,
Der Tod selbst in mein Leben.
Ich bin ein Sohn des, der den Thron
Des Himmels aufgezogen;
Ob er gleich schlägt und Kreuz auflegt,
Bleibt doch sein Herz gewogen.

Calla, corazón mío, en los días de sufrimiento.
Dios no ha golpeado a nadie
que no merezca la vara.
Prestad atención
a lo que el Padre quiere.
Rompe el rumbo
de los viejos caminos del pecado,
ve inclinado a su encuentro.
Créelo, Él calma la tormenta de la cruz.

La verdad y la inteligencia
están en Él sin límites.
Le son conocidos tiempo, hora y lugar
de hacer y también de dejar hacer.
Él sabe cuándo la alegría y cuándo la pena
aprovechan a sus hijos,
y lo que hace es siempre bueno,
aunque pueda parecer triste.

En el corazón y en el espíritu de Dios
he puesto mi mente y mi corazón.
Lo que parece mal es mi ganancia,
la muerte misma será mi vida.
Yo soy hijo de Aquel
que está sentado en el trono del cielo;
aunque golpea y hace la cruz,
su corazón permanece contento.



BACHCELONA CONSORT. Foto: Katy Elkin

Bachcelona Consort

El Bachcelona Consort cuenta con excelentes músicos de distintas nacionalidades que residen en Barcelona. En el marco del Festival Bachcelona ha trabajado con directores tan prestigiosos como Václav Luks, Shunske Sato, Ton Koopman o Masaaki Suzuki. Están preparando un proyecto con Paul Agnew para el concierto inaugural de 2025 y ha participado en Festivales tan importantes como la Semana de Música Religiosa de Cuenca, Festival de Música Antigua de Gijón, Quincena Musical de San Sebastián, Festival de Música Española de Cádiz, Festival de Peralada, Festival Bach de Saint Donat (Francia) o Festival BRQ Vantaa (Finlandia).

Stile Antico. *El Príncipe de la Música*

Domingo, 23 de marzo de 2025

Espacio Turina. 20:00 horas



STILE ANTICO. Foto: Kaupo Kikkas

Stile Antico

Helen Ashby, Kate Ashby y Rebecca Hickey, **sopranos**

Cara Curran, Emma Ashby y Rosie Parker, **altos**

Andrew Griffiths, Benedict Hymas y Jonathan Hanley, **tenores**

Gareth Thomas, James Arthur y Nathan Harrison, **bajos**

*El Príncipe de la Música.
Palestrina en la Ciudad Eterna*

I

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)

Sicut cervus, a 4 [*Motecta festorum, liber 2*, 1604]

[LA CAPILLA PAPAL]

Josquin Desprez (c.1450-1521)

Salve Regina, a 5 [*Motetti liber quarto*, Andrea Antico, 1521]

Jacques Arcadelt (c.1504-1568)

Pater noster, a 8 [Cappella Sistina MS 24, 1545]

Giovanni Pierluigi da Palestrina

Tu es Petrus, a 7 [*Liber primus motetorum*, 1569]

48

[LA CONTRARREFORMA]

Giovanni Pierluigi da Palestrina

Nigra sum sed formosa, a 5 [*Mottetorum, liber 4*, 1584]

Tomás Luis de Victoria (c.1548-1611)

Trahe me post te, a 6 [*Motecta*, 1583]

Giovanni Pierluigi da Palestrina

Credo de la *Missa Papae Marcelli*, a 7 [c.1562]

II

Giovanni Pierluigi da Palestrina

Super flumina Babylonis, a 4 [*Motecta festorum, liber 2*, 1604]

[UN TIEMPO DE AGITACIÓN]

Giovanni Pierluigi da Palestrina

Peccantem me quotidie, a 5 [*Motetorum, liber 2*, 1572]

Gioia m'abond'al cor, a 4 [*Il secondo libro di madrigali a quattro voci*, 1586]

Surge propera, amica mea, a 5 [*Mottetorum, liber 4*, 1584]

[ELOGIO DE LA MÚSICA]

Giovanni Pierluigi da Palestrina

Cantantibus organis, a 5 [*Motetorum liber tertius*, 1575]

Exultate Deo, a 5 [*Motetorum, liber 5*, 1584]

Orlando di Lasso (1532-1594)

Musica, Dei donum optimi, a 6 [*Cantiones sacrae 6 vocum*, 1594]

[EL RICO LEGADO DE PALESTRINA]

Felice Anerio (1560-1614)

Christus factus est, a 4

Gregorio Allegri (1582-1652)

Christus resurgens ex mortuis, a 8

Cheryl Frances-Hoad (1980)

A Gift of Heaven [2024]

Giovanni Pierluigi da Palestrina

Laudate Dominum in tympanis, a 12

NOTAS

50

Trento fue una declaración de guerra de la iglesia católica. Una guerra en la que la propaganda jugaría un papel esencial. Frente a la pujanza creciente de las iglesias reformadas, Roma reafirmaría sus principios, pero lo haría sobre todo enfatizando sus estrategias proselitistas, y en ello el arte tenía mucho que decir. También el sonoro. No fue hasta la última sesión del concilio, iniciada en 1562, que se discutió el papel de la música en la liturgia. Se condenó la introducción de elementos profanos en el culto (por ejemplo, a través de las canciones usadas como base de muchas misas parodia; **Lasso** fue un maestro en ello) tanto como la prolija complejidad de las texturas polifónicas que hacían ininteligibles los textos.

A principios del siglo XVII, Agostino Agazzari dejó por escrito que fue la **Misa del Papa Marcelo** de **Palestrina** la que convenció a los cardenales de la posibilidad de combinar el arte más refinado de la polifonía con la clara comprensión de los textos sacros. Un mito que se afianzó en el siglo XIX y que en el XX dio hasta para una ópera. En realidad parece que fue un flamenco, Jacobus de Kerle, el compositor que convenció a los pocos cardenales que amenazaron con la prohibición de la polifonía de su descomunal error.

La Misa, una de las completamente libres de Palestrina, es decir, que no parte de ningún material previo, fue escrita en efecto en 1562 en honor a un papa

(Marcelo II) que apenas reinó tres semanas en 1555. Cierto que el Gloria era homofónico y que el **Credo** (que se escucha hoy) combina polifonía y homofonía con un estilo predominantemente silábico, que parecía responder a los preceptos tridentinos, pero el Kyrie y sobre todo el Agnus conclusivo (a 7 voces) refleja la realidad del canto polifónico desde que a la muerte de **Josquin**, la generación de Morales, Willaert o Gombert había convertido el principio imitativo en la base de un estilo de riquísimo y denso contrapunto, hasta casi lo inextricable, casi sin cadencias. Ese fue el estilo en el que se formaron Palestrina y **Victoria**, que coincidieron en la Roma contrarreformista, y aunque la tendencia en la segunda mitad de siglo (no sólo por Trento) parecía impulsar un nuevo equilibrio entre el texto y la música, la realidad es que el complejo contrapunto imitativo, combinado a veces con la homofonía y con disposiciones policorales (ya en **Arcadelt** las encontramos) eran las dominantes en la Roma palestriniana.

Trento favoreció también la escritura de madrigales espirituales, aunque en los que Palestrina escribió sobre el Cantar de los Cantares no puede ocultarse la impostura: publicado como libro de motetes, la edición venía precedida por una carta de Palestrina al papa Gregorio XIII en la que afirmaba sentirse “avergonzado y afligido” por haber figurado entre los músicos que escribieron canciones sobre “el tema de los amores ajenos al

buen nombre y la profesión de los cristianos” (su primer libro de madrigales se publicó en 1555). Puede entenderse hasta dónde llegaba el nivel de arrepentimiento del compositor si se piensa que dos años después publicó su **Segundo libro de madrigales a a 4 voces**, de donde se extrae este **Gioia m’abond’al cor**, estratégicamente situado en el programa entre un responsorio del Oficio de Difuntos y uno de esos motetes sobre el Cantar de los Cantares, con toda su carga de pasión y erotismo.

La huella de Palestrina fue honda en Roma. En 1577, Gregorio XIII le había encargado, a él y a Annibale Zoilo, la revisión y expurgo de los libros de canto llano, tarea que tomaron con entusiasmo pero abandonarían pronto. Fueron **Felice Anerio** y Francesco Soriano quienes, ya en el XVII, completarían el trabajo hasta la publicación en 1614 de una edición autorizada, la conocida como Editio medicea, que resistiría más de tres siglos hasta que los monjes de Solesmes realizaron su propio trabajo de revisión de los cantos, publicados en 1895 (la Editio vaticana del Liber Usualis). Frente a un entorno rendido a la monodia acompañada y el estilo concertante, la capilla papal siguió utilizando el viejo estilo polifónico, palestriniano, como muestran las obras del propio Anerio y de **Gregorio Allegri**, autor de otra célebre obra, tan mitificada como la misma figura de Palestrina.

TEXTOS

Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Sicut cervus*

Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum,
ita desiderat anima mea ad te, Deus.

[Salmo 42: 1-2]

Como el ciervo desea el agua del manantial,
así te desea mi alma, Dios.

Josquin Desprez: *Salve Regina*

Salve Regina, Mater Misericordiae,
Vita, dulcedo, et spes nostra, Salve!
Ad te clamamus, exsules filii Hevae,
Ad te suspiramus, gementes et flentes,
In hac lacrimarum valle.
Eja ergo, Advocata nostra,
Illos tuos misericordes oculos ad nos converte
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
Nobis, post hoc exilium, ostende,
O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria.

[Anónimo; antifona de Completas]

Salve, Reina y Madre de Misericordia,
vida, dulzura y esperanza nuestra, ¡salve!
A ti clamamos, los desterrados hijos de Eva;
a ti suspiramos, gimiendo y llorando
en este valle de lágrimas.
Ea, pues, abogada nuestra,
vuelve a nosotros esos tus ojos misericordiosos,
y después de este destierro muéstranos a Jesús,
fruto bendito de tu vientre,
Oh clemente, oh pia, oh dulce Virgen María.

52

Jacques Arcadelt: *Pater noster*

Pater noster, qui es in caelis,
sanctificetur nomen tuum;
Adveniat regnum tuum.
Fiat voluntas tua
sicut in caelo et in terra.
Panem nostrum quotidianum da nobis hodie,
Et dimitte nobis debita nostra,
sicut et nos dimittimus debitoribus nostris.
Et ne nos inducas in tentationem;
sed libera nos a malo.

[San Mateo 6: 9-13]

Padre nuestro, que estás en los cielos,
santificado sea tu nombre;
venga a nosotros tu reino.
Hágase tu voluntad
así en el cielo como en la tierra.
Danos hoy el pan nuestro de cada día,
y perdona nuestras deudas, como
nosotros perdonamos a nuestros deudores.
Y no nos dejes caer en la tentación;
mas líbranos del mal.

Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Tu es Petrus*

Tu es Petrus
et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam
et portae inferi non praevallebunt adversus eam.
Et tibi dabo claves regni caelorum.
Quodcumque ligaveris super terram, erit ligatum
et in caelis,
et quodcumque solveris super terram, erit
solutum et in caelis.
Et tibi dabo claves regni caelorum.

[San Mateo 16: 18-19]

Tú eres Pedro,
y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia,
y el poder del infierno no la derrotará.
Y te daré las llaves del reino de los cielos.

Lo que ates en la tierra, quedará atado en el cielo,
y lo que desates en la tierra, quedará desatado en
el cielo.

Y te daré las llaves del reino de los cielos.

Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Nigra sum sed formosa*

Nigra sum sed formosa
filiae Jerusalem,
sicut tabernacula Cedar,
sicut pelles Salomonis.
Nolite me considerare
quod fusca sim,
quia decoloravit me sol.
Filii matris meae
pugnaverunt contra me,
posuerunt me custodem in vineis.

[Cantar de los Cantares 1:5-6]

Tomás Luis de Victoria: *Trahe me post te*

Trahe me post te,
Virgo Maria, curremus
in odorem unguentorum tuorum.
Alleluia.

[Adaptado de Cantar de los Cantares 1:3]

Negra soy, pero hermosa,
hijas de Jerusalén,
como las tiendas de Quedar,
como las cortinas de Salomón.
No os fijéis
en que esté morena;
es que el sol me ha quemado.
Los hijos de mi madre
se alzaron contra mí
y me pusieron a cuidar las viñas.

Llévame en pos de ti,
Virgen María, corramos
hacia el olor de tus perfumes.
Aleluya.

Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Credo de la Missa Papae Marcelli*

Credo in unum Deum.
 Patrem omnipotentem,
 factorem caeli et terrae,
 visibilibus omnium et invisibilibus.
 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:
 Cujus regni non erit finis.
 Et in Spiritum sanctum Dominum,
 et vivificantem:
 Qui ex Patre, Filioque procedit.
 Qui cum Patre, et Filio simul adoratur,
 et conglorificatur:
 Qui locutus est per Prophetas.
 Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam
 Ecclesiam.
 Confiteor unum baptisma
 in remissionem peccatorum.
 Et expecto resurrectionem mortuorum
 Et vitam venturi saeculi.
 Amen.

Creo en un solo Dios,
 Padre Todopoderoso,
 Creador del cielo y de la tierra,
 de todo lo visible y lo invisible.
 Creo en un solo Señor,
 Jesucristo,
 Hijo único de Dios,
 nacido del Padre antes de todos los siglos:
 Dios de Dios, Luz de Luz,
 Dios verdadero de Dios verdadero,
 engendrado, no creado,
 de la misma naturaleza que el Padre,
 por quien todo fue hecho;
 que por nosotros, los hombres,
 y por nuestra salvación bajó del cielo,
 y por obra del Espíritu Santo se encarnó de
 María, la Virgen,
 y se hizo hombre;
 y por nuestra causa fue crucificado en
 tiempos de Poncio Pilato;
 padeció y fue sepultado,
 y resucitó al tercer día,
 según las Escrituras,
 y subió al cielo,
 y está sentado a la derecha del Padre;
 y de nuevo vendrá con gloria para juzgar
 a vivos y muertos,
 y su reino no tendrá fin.
 Creo en el Espíritu Santo,
 Señor y dador de vida,
 que procede del Padre y del Hijo,
 que con el Padre y el Hijo,
 recibe una misma adoración y gloria,
 y que habló por los profetas.
 Creo en la Iglesia, que es una, santa,
 católica y apostólica.
 Confieso que hay un solo Bautismo
 para el perdón de los pecados.
 Espero la resurrección de los muertos
 y la vida del mundo futuro.
 Amén.

Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Super flumina Babylonis*

Super flumina Babylonis, illic sedimus
et flevimus dum recordaremur tui, Sion.
In salicibus in medio eius
suspendimus organa nostra.

[Salmo 137: 1-2]

Junto a los ríos de Babilonia,
allí nos sentábamos y llorábamos,
acordándonos de ti, Sion.
Sobre los sauces que hay en medio de ella
colgábamos nuestras arpas.

Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Peccantem me quotidie*

Peccantem me quotidie
et non me paenitentem.
Timor mortis conturbat me
quia in inferno nulla est redemptio.
Miserere mei, Deus et salva me.

[Responsorio del Oficio de Difuntos]

Cada día peco contra ti
y no me arrepiento.
El temor de la muerte me entristece
porque en el infierno no hay redención.
Ten piedad de mí, ¡oh Dios! y sálvame.

Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Gioia m'abond'al cor*

Gioia m'abond'al cor tanta e sì pura,
tosto che la mia donna scorgo e miro,
ch'in un momento ad ogni aspro martiro,
in ch'ei giacesse, lo ritoglie e fura.
E s'io potessi un dì, per mia ventura,
queste due luci desiose in lei
fermar quant'io verrei,
su nel ciel non è spirto sì beato,
con ch'io cangiassi il mio felice stato.

[Pietro Bembo]

Mi corazón rebosa de tan pura alegría
tan pronto veo a mi dama y la contemplo,
que en un instante todo el amargo dolor
que pesaba en mi corazón desaparece.
Y si un día mi destino pudiera ser
posar en ella mis ojos deseosos
todo el tiempo que quisiera,
no hay espíritu bendito en el cielo
con quien yo cambiase mi feliz estado.

55

Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Surge prospera, amica mea*

Surge prospera, amica mea,
columba mea, formosa mea, et veni.
Iam enim hiems transit,
imber abiit et recessit.
Flores apparuerunt in terra nostra,
tempus putationis advenit.
Vox turturis audita
est in terra nostra;
ficus protulit grossos suos;
vineæ florentes dederunt odorem suum.

[Cantar de los Cantares 2:10-13]

Levántate, date prisa, amiga mía,
paloma mía, hermosa mía, y ven.
Porque ha pasado el invierno,
se fue la lluvia y retrocedió.
Han germinado las flores en nuestra tierra,
llegó el tiempo de la poda.
La voz de la tórtola ya se oye
en nuestra tierra;
la higuera ha echado sus higos,
y las vides en flor desprenden su fragancia.

Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Cantantibus organis*

Cantantibus organis Cecilia virgo
 soli Domino decantabat dicens:
 Fiat Domine cor meum et corpus meum
 immaculatum ut non confundar.
 Biduanis ac triduanis jejuniis orans,
 commendabat Domino quod timebat:
 Fiat Domine cor meum et corpus meum
 immaculatum ut non confundar.

[Antífona de Vísperas de Santa Cecilia]

Mientras sonaban los órganos, la virgen
 Cecilia cantaba a solas al Señor, diciendo:
 “Señor, purifica mi corazón y mi cuerpo,
 para que no me confunda”.
 Suplicando con dos o tres días de ayuno,
 se entregó al Señor a quien temía:
 “Que mi Señor haga mi corazón y mi cuerpo
 sin mancha, para que no me confunda”.

Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Exultate Deo*

Exsultate Deo adjutori nostro.
 Jubilate Deo Jacob.
 Sumite psalmum, et date tympanum,
 psalterium jucundum cum cithara.
 Buccinate in neomenia tuba,
 insigni die solemnitatis vestrae.

[Salmo 81: 1-3]

Cantad con gozo a Dios, fortaleza nuestra.
 Al Dios de Jacob aclamad con júbilo.
 Entonad salmos, y tañed el pandero,
 el arpa deliciosa y el salterio.
 Tocad la trompeta en la nueva luna,
 en el día señalado de nuestra fiesta solemne.

56

Orlando di Lasso: *Musica, Dei donum optimi*

Musica Dei donum optimi trahit homines,
 trahit deos: Musica truces mollit animos
 tristesque mentes erigit.
 Musica vel ipsas arbores et horridas movet
 feras cunctisque solatia prestans.

[Anónimo]

La música, don del Dios altísimo,
 atrae a los hombres, atrae a los dioses.
 La música calma las almas salvajes
 y levanta las mentes afligidas.
 La música conmueve hasta
 a los mismos árboles y a las temibles fieras.

Felice Anerio: *Christus factus est*

Christus factus est pro nobis obediens
 usque ad mortem, mortem autem crucis.
 Propter quod et Deus exaltavit illum, et dedit
 illi nomen, quod est super omne nomen.

[Adaptación de Filipenses 2: 8-9]

Cristo se hizo obediente por nosotros
 hasta la muerte, su muerte en la cruz.
 Por eso Dios lo exaltó y le dio un nombre
 que está por encima de todos los nombres.

Gregorio Allegri: *Christus resurgens ex mortuis*

Christus resurgens ex mortuis, jam non
 moritur, mors illi ultra non dominabitur.
 Quod enim mortuus est peccato, mortuus est
 semel, quod autem vivit, vivit Deo, Alleluia.
 Mortuus est enim propter delicta nostra: et
 resurrexit propter justificationem nostram,
 Alleluia.
 Quod enim mortuus est peccato, mortuus est
 semel, quod autem vivit, vivit Deo, Alleluia.

[Romanos 6: 9-19; 4:25]

Cristo, resucitando de entre los muertos, ya
 no muere. La muerte no se enseñoreará de él;
 porque en cuanto murió, al pecado murió una
 vez por todas; mas en cuanto vive, para Dios
 vive. Aleluya.
 Murió una vez por nuestros pecados y resucitó
 para nuestra salvación. Aleluya.
 Porque murió una sola vez para el pecado, pero
 vive para Dios. Aleluya.

Cheryl Frances-Hoad: *A Gift of Heaven*

To Philip of Austria, Catholic and Invincible King: Since the pleasure afforded by the art of music is a gift of heaven greater than all human teachings, and since it is particularly valued by the Holy Scripture, so it appears that this art can be properly exercised upon divine subjects. I, therefore, who have been engaged in this art for many years, not wholly unsuccessfully, have considered it my task to bend all my knowledge and industry to that which is the most divine of all things – that is, to adorn the Mass in a new manner. *Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te.* Accept then, most mighty and God-fearing king, these labours as testimony of my perpetual loyalty toward your Majesty, magnanimous and noble king. Farewell, ornament and bulwark of all who bear the name of Christians.

[De la dedicatoria en la *Misa del Papa Marcelo de Palestrina*]

A Felipe de Austria, Rey Católico e Invencible: Puesto que el placer que proporciona el arte de la música es un don del cielo superior a todas las enseñanzas humanas, y puesto que es particularmente valorado por la Sagrada Escritura, así parece que este arte puede ejercerse adecuadamente sobre temas divinos. Yo, por lo tanto, que me he dedicado a este arte durante muchos años, no del todo infructuosamente, he considerado que era mi tarea dedicar todo mi conocimiento e industria a lo que es lo más divino de todas las cosas, es decir, adornar la Misa de una manera nueva. *Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te.* Acepta, pues, rey poderosísimo y temeroso de Dios, estos trabajos como testimonio de mi lealtad perpetua hacia su Majestad, rey magnánimo y noble. Adiós, ornamento y baluarte de todos los que llevan el nombre de cristianos.

57

Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Laudate Dominum in tympanis*

*Laudate Dominum in tympanis,
cantate Domino in cymbalis.
Modulamini illum psalmum novum.
Exsultate, et invocare nomen eius,
quoniam magnus est Dominus
et praeclarus in virtute sua.
Dominus conterens bella;
Dominus nomen est illi.
Hymnum cantemus Domino Deo nostro.*

[Judith 16: 1-2, 13]

Alabad al Señor con tambores,
cantad al Señor con címbalos.
Cantémosle un salmo nuevo.
Alegraos e invocad su nombre,
porque grande es el Señor
y excelentes sus virtudes.
El Señor pone fin a las guerras;
su nombre es “el Señor”.
Cantemos un himno a nuestro Dios.

BIOGRAFÍA



STILE ANTICO. Foto: Kaupo Kikkas

Stile Antico

Stile Antico está firmemente establecido como uno de los conjuntos vocales más exitosos e innovadores del mundo. Trabajando sin un director, sus doce miembros han emocionado a las audiencias en cuatro continentes con sus actuaciones frescas, vibrantes y conmovedoras de la polifonía del Renacimiento. Sus grabaciones más vendidas con el sello Harmonia Mundi han sido galardonadas con, entre otros, el Gramophone Award for Early Music, Diapason d'or de l'année, Edison Klasisiek Award y Preis der Deutschen Schallplattenkritik. El grupo recibió tres nominaciones a los Grammy® y actuó en vivo en los 60º Premios Grammy® en el Madison Square Garden.

Con sede en Londres, Stile Antico ha aparecido en muchos de los lugares y festivales más prestigiosos del mundo.

El grupo disfruta de una asociación particularmente estrecha con el Wigmore Hall, y ha actuado en los Proms de la BBC, el Palacio de Buckingham, el Concertgebouw de Ámsterdam, el Palacio de Bellas Artes, la Ciudad de la Música, la Filarmónica de Luxemburgo y la Gewandhaus de Leipzig. Stile Antico es invitado con frecuencia a participar en los principales festivales de Europa: entre los más destacados se encuentran los de música antigua de Amberes, Brujas, Utrecht y York, el Lucerne Easter Festival y el Schleswig-Holstein Music Festival.

Desde que hizo su debut en América del Norte en el Boston Early Music Festival en 2009, Stile Antico ha disfrutado de frecuentes visitas a los Estados Unidos y Canadá. El grupo se presenta regularmente en Boston y Nueva York, y ha aparecido en el Ravinia Festival (Illinois), la Catedral Nacional de Washington y en la Biblioteca del Congreso, en el Centro Chan de Vancouver, en el Festival de Música Sacra de Quebec y en una serie de conciertos que abarca veinticinco estados de EE. UU. Stile Antico también ha actuado en el festival Cervantino en México y en Colombia, y en 2018 se presentó por primera vez en el Lejano Oriente, ofreciendo conciertos en Corea, Macao y Hong Kong.

Las actuaciones de Stile Antico a menudo son elogiadas por su inmediatez, compromiso expresivo y su respuesta sensible e imaginativa al texto. Estas

cualidades surgen del estilo de trabajo colaborativo del grupo: los miembros ensayan y actúan como músicos de cámara, cada uno contribuyendo artísticamente a los resultados musicales. El grupo también es conocido por su programación convincente, que a menudo establece conexiones temáticas entre las obras para dar nueva luz a la música del Renacimiento. Además de su repertorio central, *Stile Antico* ha estrenado obras de Joanna Marsh, John McCabe, Nico Muhly, Giles Swayne y Huw Watkins. La amplia gama de colaboradores del grupo incluye a Fretwork, el Folger Consort, Marino Fomenti, B'Rock, Rihab Azar y Sting.

Junto con su trabajo de concierto y grabación, *Stile Antico* es un apasionado de compartir su repertorio y estilo de trabajo con el mayor número posible de público, y sus clases magistrales y talleres tienen una gran demanda. Además de impartir cursos regulares en la Escuela Internacional de Verano de Dartington, el grupo ha sido residente en Zenobia Música, y a menudo es invitado a trabajar junto a conjuntos en universidades, festivales y foros de música antigua. El apoyo de la Fundación de Caridad *Stile Antico* ha permitido a *Stile Antico* expandir su trabajo con personas más jóvenes y ofrecer becas anuales a prodigiosos jóvenes profesionales cantantes y *ensembles*.

Durante la pandemia del Covid-19, *Stile Antico* ha volcado su energía en proyectos digitales, produciendo una

grabación con *coro virtual del Spem in Alium* de Tallis, un vídeo musical para celebrar el 400 aniversario del Viaje del Mayflower y una serie de conferencias-concierto, *Sundays with Stile*, y también ha ofrecido conciertos en vivo por *streaming* desde el Wigmore Hall de Londres y el York Early Music Festival. A comienzos de 2021 el grupo ha ofrecido nuevos conciertos por *streaming* para el Boston Early Music Festival, Live From London y St. Martin-in-the-Fields, y ha realizado el lanzamiento de su primera grabación para el sello Decca Classics, conmemorando los 500 años de la muerte de Josquin.



STILE ANTICO. Foto: Kaupo Kikkas



Anni

Palestrina

Flor Galante. ¡Corazón, desfallece!

Miércoles, 26 de marzo de 2025

Iglesia de San Luis de los Franceses. 20:00 horas



FLOR GALANTE. Foto: Quim Vilar

Flor Galante

Cristina Bayón, *soprano*

Lena Rademann, *violín*

José Manuel Cuadrado Sánchez, *oboe*

Martin Jantzen, *viola da gamba*

Irene González Roldán, *clave*

*¡Corazón, desfallece! Rompe, silencioso mar de lágrimas***Johann Gottlieb Janitsch (1708-1763)**

Sonata para violín, oboe d'amore y continuo en fa sostenido menor D-B,
M.Th. 148

Largo e cantabile – Allegro non troppo – Allegretto

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

“Folternde Rache, flammend Qual”, aria de *Schmeckt und sehet unsers
Gottes Freundlichkeit* TWV 1:1252 [1726]

Johann Gottlieb Graun (1703-1771)

Sonata en trío para violín, viola da gamba piccolo y continuo en sol
mayor C:XV:89

Adagio – Allegro – Allegro

62 **Carl Heinrich Graun (1704-1759)**

“Betrübtes Herz zerbrich”, aria de *Scipio Africanus* GraunWV B:I:4/50
[1732]

Johann Gottlieb Janitsch

Sonata da camera en sol menor nº21 Op.4 *O Haupt voll Blut und
Wunden*

Largo e mesto – Allegretto – Adagio ma non troppo – Vivace non troppo

Christoph Graupner (1683-1760)

Ouverture en fa mayor GWV 445 *Le Desire* [c.1731]

Die Kranckheit so mich drückt, cantata GWV 1155/09b [1709]

1. Aria. “Brich, du stumme Tränensee”
2. Rezitativ. “Doch Jesus nimmt sich meiner an”
3. Aria. “Brich, du froher Tränensee”

NOTAS

El estilo galante no caracteriza un período ni una escuela de música concretos, es más un énfasis sobre determinados elementos que aparecen ya en la música centroeuropea en torno a 1720 y conducirán poco a poco al puro Clasicismo. Telemann aconsejaba creer más en la imaginación que en el contrapunto, lo que evitaría que la música se convirtiera en esfuerzo, ciencia oculta o magia. De ahí su lema: “El canto (es decir, la melodía) es el fundamento de la música en todas las cosas”. A partir de aquí, pueden apuntarse algunas notas que caracterizan a lo galante: rechazo del contrapunto erudito, con preferencia por las texturas ligeras y una tendencia dominante a la homofonía frente a la polifonía *sensu stricto*; predominio de la melodía, que se convierte en la portadora de la expresión, para lo cual se ornamenta mucho más; fraseo periódico y regular, con cadencias frecuentes; armonía sencilla, con una importancia mayor de las funciones de tónica y dominante; empleo más generoso de la modulación; libre tratamiento de la disonancia.

En la música de **Telemann** y **Graupner**, los dos compositores que optaron al puesto de Cantor de Santo Tomás de Leipzig antes de que Bach terminase por aceptarlo, hay muchas notas de estilo galante, especialmente en su música instrumental (en esta obertura Graupner se sumerge plenamente, de cualquier modo, en el estilo francés, una tendencia también habitual en compositores alemanes del tiempo), aunque los músicos sabían

perfectamente el ámbito para el que se disponía su música y dejar lo *gelehrt*, es decir, el *estilo eclesiástico*, más técnico y especulativo, para sus cantatas y sus arias de iglesia.

Uno de los lugares en los que el estilo galante tuvo un desarrollo más singular fue el Berlín de Federico II, en el que el aspecto emocional adquirió nueva importancia, impulsando un énfasis hacia lo emotivo y la expresión directa, natural, sensible y subjetiva de la música: es el *Empfindsamer Stil (estilo sensible)*, que trae un aumento del cromatismo, un mayor empleo de gradaciones dinámicas y el uso frecuente de apoyaturas y otras figuras retóricas.

Los hermanos **Graun** y **Johann Gottlieb Janitsch** fueron figuras prominentes de la escuela de Berlín. En sus sonatas, Janitsch, violinista de la corte, encargado de componer y organizar la música para los bailes del carnaval, se muestra como un maestro del contrapunto galante, con un estilo de intenso lirismo, extraordinariamente refinado y sensual. Johann Gottlieb Graun fue concertino de la orquesta de la corte y de la ópera berlinesa: sus sonatas combinan un elegante virtuosismo con notas experimentales. Su hermano pequeño Carl Heinrich trabajó como maestro de capilla de Federico y fue un destacadísimo compositor de óperas, capaz de adaptar las características esenciales de la *opera seria* italiana a una sensibilidad cercana al gusto berlinés.

TEXTOS

Georg Philipp Telemann:***Folternde Rache, flammend Qual***

Folternde Rache, flammende Qual
wird dich schrecken, aengsten, nagen!
Wo du nicht den Zorn gehemmt,
eh' der Zorn am Ende koemmt,
wird dich der ins Martertal
unter Winseln, Heulen, Zagen,
schaeuender Eifrer auf ewig verjagen.

[Anónimo]

Torturante venganza, ardiente tormento
te asustará, angustiárá, atormentará.
Si no contuviste la ira,
antes de que la ira llegue al final,
te llevará al valle de martirio
entre gemidos, aullidos y temores,
un celoso enfurecido te expulsará para siempre.

Carl Heinrich Graun:***Betrübtes Herz zerbrich***

Betrübtes Herz, zerbrich, verlass,
Mit Leit beschwerte Seele,
Des Leibes bange Trauerhöhle,
Mein Gesit, befreie dich.

Corazón afligido, rómpete, márchate,
alma cargada de pesar,
deja la angustiada cueva del cuerpo,
mi espíritu, libérate.

64

Es ist bei meinem bösen Glücke umsonst,
Dass ich auf frohe Blicke
geneigter Strahlen harre, umsonst, umsonst.

[¿G. Fielder?]

Es en vano, con mi desdichada suerte,
que espere miradas alegres
de rayos propicios, en vano, en vano.

Christoph Graupner:***Die Kranckheit so mich drückt***

Aria.
Brich, du stumme Tränensee,
aus meinen matten Augenquellen.
Und sprüh auf meiner Sünden Weh,
die mich anitzt zu Boden fällen.

Aria.
Rompe, mudo mar de lágrimas,
de las fuentes de mis ojos cansados.
Y brota sobre el dolor de mis pecados,
que ahora me derriban al suelo.

Rezitativ.
Doch Jesus nimmt sich meiner an,
drum hemm' ich meine Flut;
weil ich nur diesen finden kann,
wird alles wieder gut.

Recitativo.
Pero Jesús se apiada de mí,
por eso contengo mi oleaje;
porque sólo a Él puedo encontrar,
todo volverá a estar bien.

Gott reicht mir seine Gnadenkrone,
drum klingt nunmehr mein Lied
aus einem andern Tone.

Dios me ofrece su corona de gracia,
y por eso ahora mi canto
resuena en un tono diferente.

Aria.
Brich, du frohe Tränensee,
aus meinen muntern Augenquellen.
Es flieht nunmehr der Sünden Weh
und kann mich weiter gar nicht fällen.

Aria.
Rompe, alegre mar de lágrimas,
de las vivas fuentes de mis ojos.
El dolor del pecado ahora huye
y ya no puede derribarme más.

[Anónimo]

BIOGRAFÍAS



Cristina Bayón. Foto: David Pazos

Cristina Bayón, *soprano*

Nace en Sevilla. Obtiene la Licenciatura de Canto por el Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo con Mención de Honor y se especializa en canto histórico y música de cámara en la Staatliche Hochschule für Musik Trossingen (Alemania) con María Cristina Kiehr y Rolf Lislevand. Continúa sus estudios en Basilea con Richard Levitt y Rosa Domínguez.

Actualmente es profesora de Canto Histórico en el Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo de Sevilla.

Flor Galante

Flor Galante es un conjunto de música antigua con sede en Basilea, Suiza, fundado en 2020 con el propósito de explorar y redescubrir el repertorio del barroco tardío y del estilo galante. Actualmente, el grupo se centra especialmente en el repertorio de la corte de Berlín del siglo XVIII, con un énfasis particular en los

compositores que trabajaron para el rey Federico de Prusia. Estos compositores, a menudo olvidados y rara vez interpretados en el ámbito de la música antigua, representan una rica herencia musical que Flor Galante busca revivir.

El ensemble está compuesto por Lena Rademann y Martin Jantzen (Alemania), junto con José Manuel Cuadrado e Irene González (España). Los cuatro músicos se conocieron durante sus estudios de música antigua en La Haya y Basilea, y desde entonces han compartido una pasión por hacer música juntos. Poco después de su creación, Flor Galante ganó el primer premio en el 4º Concurso Internacional Bach de Berlín en septiembre de 2021, consolidándose como un conjunto destacado en el ámbito de la música antigua.

Flor Galante ha participado en prestigiosos ciclos y festivales, como Musikalische Wellness, Förderung von Basler Absolventen auf dem Gebiet der Alten Musik, Forum für Alte Musik Basel, Engadin Festival, FEMUBA, Cicus 2024, y ha colaborado con instituciones como la Fundación Beyeler.

Paralelamente, los integrantes de Flor Galante desarrollan exitosas carreras como solistas y han recibido orientación de destacados especialistas en música antigua, entre los que se encuentran Katharina Arfken, Andrea Marcon, Paolo Pandolfo, Leila Schayegh y Jörg Andreas Bötticher, entre otros.



Tasto Solo. *Los pilares de Palestrina*

Jueves, 27 de marzo de 2025

Iglesia de San Luis de los Franceses. 20:00 horas



TASTO SOLO

Tasto Solo

Anne-Kathryn Olsen y Barbara Zanichelli, *sopranos*

Marine Fribourg, *mezzosoprano*

Víctor Sordo y Riccardo Pisani, *tenores*

Angélique Mauillon, *arpa*

Natalie Carducci y Pau Marcos, *fidulas*

Rémi Lécorché, *trompeta medieval*

Guillermo Pérez, *órgano, clavisimbalum y dirección*

Los pilares de Palestrina. Un recorrido desde finales del Medievo hasta los inicios del Renacimiento

Anónimo

Benedicamus [*Magnus Liber Organi*, siglos XII-XIII]

Quant revient / L'autrier joer / Benedicamus [*Codex Montpellier*, c.1300]

Gloriose matris Dei [*Orfeo Català, MS I*, c.1300] [instrumental]

Catholicorum concio [*Codex Huelgas*, c.1325]

O Maria / In veritate [*Codex Montpellier*, c.1300]

Philippe de Vitry (1291-1361)

Petre Clemens / Lugentium siccentur / Non est inventus

Rex quem metrorum / Rex regum

⁶⁸ Impudenter / Virtutibus laudabilis / Alma redemptoris Mater

Anónimo

Flos Vernalis [*Codex Robertsbridge*, c.1360] [instrumental]

Alleluia [canto llano]

Philippe de Vitry / Anónimo [*Codex Robertsbridge*, c.1360]

Firmissime fidem / Adesto / Alleluya

Philippe de Vitry

Vos qui admiramini / Gratissima / Gaude gloriosa

Anónimo

Ave Regina cælorum [canto llano]

Johannes Ciconia (c.1370-1412)

Ligiadra Donna [instrumental]

Albane, misse celitus / Albane, doctor maxime

Petrum Marcello / O Petre

Guillaume Dufay (1397-1474)

Par le regard de vos beaux yeux

Anónimo

Agnus Dei [canto llano]

Matteo da Perugia (c.1350-c.1418)

Ave Sancta mundi salus / Agnus Dei

Josquin Desprez (c.1450-1521)

Salve Regina [En tablatura anónima, Fragment de Colmar 544]

NOTAS

70

En *Musica Enchiriadis*, un tratado del siglo IX, se habla ya de polifonía, por lo que, dado que la literatura musical de la época era descriptiva y no prescriptiva, es muy posible que fuera práctica habitual desde antes, aunque la pieza polifónica más antigua conservada es del siglo X y su presencia en las fuentes sólo se consolida en el XI. Las polifonías se hacían con ánimo ornamental y en un primer momento debieron ser improvisadas o memorizadas. Los tratadistas empezaron a anotarlas con la única intención de que las reglas fueran comprendidas por los cantores, no con la idea de crear repertorios cerrados.

En *Musica Enchiriadis* se hacen ya referencias al *organum*, un procedimiento relativamente simple según el cual a un canto llano (*vox principalis*) se le añadía una voz ornamental (*vox organalis*) que podría estar a la octava, a la quinta o a la cuarta. El *organum* es con el *conductus* –un canto procesional construido de forma similar, pero a partir de una voz principal inventada y no tomada de la tradición–, la forma principal de la polifonía hasta el esplendor de la llamada Escuela de Notre Dame. Un informante del siglo XIII, conocido en la historiografía como Anónimo IV, que estuvo en París, cuenta que un tal Magister Leoninus (en francés se llamaría Leonin), había producido un completo *Magnus liber organi* para ser usado en las ce-

lebraciones de la liturgia de la catedral parisina, una compilación realizada seguramente entre 1160 y 1180. Ese *Gran Libro de organa* sería revisado y ampliado por Magister Perotinus (Perotin) entre 1180 y los primeros años del siglo siguiente, llevando la composición de estas obras al máximo extremo de virtuosismo con piezas a 3 e incluso 4 voces.

Del repertorio de Notre Dame nace el motete, una composición a dos o tres voces generalmente de carácter profano (aunque también los hay sacros), que con el tiempo empezó a usarse para celebrar inauguraciones, consagraciones o acontecimientos políticos, y que presentaba un texto diferente para cada voz, a veces en idiomas distintos (francés, latín). Los motetes se construían a partir de una voz de *tenor* (así llamada porque es la que *tenía* la melodía original) sobre la cual se escribía una segunda voz (*motetus*) y, de forma más común, una tercera (*tripulum*). Aquellos motetes tempranos se caracterizaban por un gran contraste entre el diseño rítmico del tenor, breve y repetido, y las voces superiores, rítmicamente activas. Entre las principales fuentes del motete se encuentra el **Codex Montpellier**, posiblemente recopilado en París hacia el año 1300, y en el que aparecen incluso motetes a cuatro voces (de hecho, **Quant revient** es un motete de este tipo).

Hacia 1325, María González de Agüero, abadesa del Real Monasterio de Las Huelgas, en Burgos, ordenó la recopilación del repertorio musical que se interpretaba en el cenobio en un único manuscrito, intentando evitar su dispersión. El conocido como **Codex Huelgas** contiene pues un extraordinario muestrario de las prácticas en un monasterio femenino a principios del siglo XIV. De las 179 obras con música que se han preservado en él, 136 son polifónicas (sólo una a 4 voces), y entre ellas hay motetes, conductus, *organa* y prosas. ***Catholicorum concio*** es un organum a dos voces.

Para las fechas de la recopilación del Codex Huelgas, la polifonía estaba sufriendo una transformación radical, hasta el punto de que historiográficamente el período anterior se ha calificado de Ars Antiqua y el que florece a partir de ahora, de Ars Nova. ***Ars Nova*** es el título de un tratado de **Philippe de Vitry** que, junto al *Ars nove musice* de Johannes de Muris, ambos aparecidos hacia 1320, presentaba un nuevo tipo de notación mensural, más flexible y preciso, que permitía subdivisiones de tiempo binarias y ternarias. En esta época, los compositores seguían valiéndose de un tenor como base de sus composiciones, aunque suelen ser ya casi siempre inventados. La escritura seguía siendo horizontal, pero las entradas de las voces podían hacerse sucesivamente, lo que ocurre sobre todo en los motetes. Es ahora cuando aparece el contratenor, voz que

sirve de complemento a la de tenor. En las piezas religiosas a tres voces, el contratenor se sitúa entre el tenor y el *cantus*. En las piezas a 4, establece un lazo más estrecho con el tenor, oponiéndose a las dos voces superiores, por norma —esto no cambió—, más animadas. Las líneas melódicas pueden estar sujetas a movimientos contrastados y adoptar todo tipo de intervalos para llegar a los puntos de consonancia. También es habitual recurrir al cromatismo y son abundantes las falsas relaciones. Las alteraciones en cualquier caso no se anotaban, y por eso para conocer qué se hacía con ellas son importantes las primeras tablaturas para tecla, como la del **Codex Robertsbridge**, un manuscrito de origen italiano que se conserva en Londres y en el que hay tres estampidas y tres arreglos de motetes.

Hacia finales del siglo XIV, el Ars Nova conoció un proceso de complejidad y refinamiento rítmico conocido como Ars Subtilior que llevó a la música a una fase de audaz especulación casi experimental. En el Ars Subtilior los motetes solían utilizar procedimientos de isorritmia en el tenor. La isorritmia era un procedimiento en el que un patrón rítmico repetido (*talea*) se superponía a una repetición melódica (*color*), creando un marco organizativo que permitía explorar complejidades rítmicas y simbólicas. ***Ave Sancta mundi salus / Agnus Dei*** de Matteo da Perugia es un motete isorrítmico a tres voces. Tanto la música de Perugia, que

fue maestro de capilla en la catedral de Milán, como la de **Johannes Ciconia**, un músico flamenco que trabajó en Padua, supone una transición hacia un estilo contrapuntístico más claro y expresivo. **Albane, misse celitus** y **Petrum Marcello** son también motetes isorrítmicos y, como el de Perugia, aún politextuales, con el curioso detalle de que el compositor se cita a sí mismo en el texto, algo que Ciconia hizo más veces. **Ligiadra donna** pertenece en cambio al género de la *ballata*, una de las formas fijas de la canción profana del Ars Nova italiano, equivalente al *virelai* francés, y por tanto la más cercana a la música popular.

72

A lo largo del siglo XV, varias generaciones de compositores flamencos, empezando por la de **Guillaume Dufay**, nacido justo en el cambio de siglo, llevarían la polifonía hacia un naturalismo en el que la complejidad se fundía con el humanismo, un proceso que alcanzaría un nivel de clasicismo y depuración soberbios en la eminente personalidad de **Josquin Desprez** que marca toda la evolución de la música polifónica hasta la de los grandes maestros de finales del XVI, entre los que Palestrina es figura señera. **Par le regard de vos beaux yeux** de Dufay es todavía una típica canción a 3 voces, un *rondeau* que enlaza con la tradición medieval. En el **Salve Regina** a 4 de Josquin lo que destaca es ya una depurada claridad contrapuntística, en la que se unen la complejidad técnica con la accesibilidad emocional.

La declamación melódica supone la demostración de la absoluta atención que Josquin presta al texto buscando realzar el significado expresivo de cada frase. Los contrastes entre secciones imitativas y homofónicas expresan la súplica y la adoración en un marco íntimo. La obra se erige como un ejemplo temprano de la capacidad del contrapunto renacentista para comunicar sentimientos profundos con una simplicidad engañosa. Como tanta música de Josquin, también esta *Salve* mereció la atención de sus contemporáneos, que la conservaron en diversas formas, incluida una tablatura para tecla que Guillermo Pérez ha incorporado a la interpretación que Tasto Solo hace de ella.

© Pablo J. Vayón

TEXTOS

Anónimo [Magnus Liber Organi]: *Benedicamus Domino*

Benedicamus Domino.
Deo Gratias.

Bendigamos al Señor.
Gracias a Dios.

Anónimo [Codex Montpellier]: *Quant revient / L'autrier joer / Benedicamus*

[Triplum]
Quant revient et fueille et flor,
Contre la saison d'esté,
Deus, adonc me sovient d'amors
Qui toz jors
M'a cortois et doz esté.
Moût aim ses secors,
Car sa volenté
M'alege de mes dolors;
Moût me vient bien et henors
D'estre a son gré.

[Triplum]
Cuando el regreso de las hojas y las flores
anuncian la llegada de la estación del verano,
Dios, es cuando pienso en el Amor que siempre
ha sido
cortés y gentil conmigo.
Su consuelo me complace mucho
porque su buena voluntad
alivia mi dolor.
Muchos honores y cosas buenas
me llegan por estar a su servicio.

[Motetus]
L'autrier joer m'en alai
Par un destor.
En un vergier m'en entrai
Por queillir flor.
Dame plesant i trovai,
Cointe d'atour,
cuer ot gai;
Si chantoit en grant esmai:
Amors ai,
Qu'en ferai?
C'est la fin, la fin, queque nus die
J'amerai.

[Motetus]
El otro día salí
a un camino apartado.
Entré en un huerto
a coger unas flores
y allí encontré a una dama agradable
de bello semblante.
Tenía un corazón alegre
y cantaba con gran
emoción: "¡Tengo un amor!
¿Qué haré con él?
Es el fin, el fin;
digan lo que digan, amaré".

[Tenor]
Benedicamus Domino.

[Tenor]
Bendigamos al Señor.

Anónimo [Codex Huelgas]: *Catholicorum concio*

Catholicorum concio,
Summo cum Gaudio
In hoc sacro sollempnio
Solvat laude Deo
Puro corde et animon
Benedicamus Domino.

La asamblea de católicos,
con gran devoción,
en esta sagrada solemnidad,
proclama las alabanzas a Dios.
Con corazón y mente puros,
bendigamos al Señor.

Anónimo [Codex Montpellier]: *O Maria / In veritate*

[Motetus]
O Maria, maris stella,
plena gratie,
mater simul et puella,
vas mundicie,
templum nostri redemptoris,
sol iusticie,
porta celi,
spes reorum,
thronus glorie,
sublevatrix miserorum,
vena venie,
audi servos te rogantes,
mater gratie,
ut peccata sint ablata per te hodie,
quite puro laudant corde in veritate.

[Motetus]
Oh María, estrella del mar,
llena eres de gracia,
que eres madre e hija pequeña,
vaso de pureza,
templo de nuestro Redentor,
sol de justicia,
puerta del cielo,
esperanza de los condenados,
trono de gloria,
auxilio de los miserables,
vena de perdón,
escucha a tus siervos que te invocan,
oh madre de gracia, para que por ti
sean quitados hoy sus pecados, porque
te alaban con corazón puro en la verdad.

[Tenor]
In veritate.

[Tenor]
En la verdad.

Philippe de Vitry: *Petre Clemens / Lugentium siccentur / Non est inventus*

[Triplum]

Petre clemens tam re quam nomine cui nascenti Donantis dextera non defuit, qui ymo cardine et supremo beata munera suscepisti felix, ac omnia que reliqua celi benignitas dare potest non defuit, pia Pyeridum sacrarum dignitas; harum solus precellis dotibus harum dono cuncta gymnasia Carmentina Pegasi pedibus transvectus es a puericia; aut fata nunc aut ipsa prospera te Fortuna, melius, Spiritus sublimavit, ergo considera quod Cephas es, sed orbi deditus, quod monarcha, sed servus omnium, princeps orbis, sed orbis languidi, servus nempe, sed delirantium, ac ne tui tandem sint perfidi. Arte, princeps, serva Danielicum torque fides mundiales celis regum divum; furorem tragicum potens, pie, compescere velis. Absit tuo Tyestes tempore et Athreus, absint Thebaides abutentes fraterno iecore; unumque sint scissi Philipides. Urbem vide classis per equora; deterreat principes Thaneos clangor tube, Turcorum pectora decipiant augures Mempheos. Consoletur tristis Armenia, et elatus succumbat Ismael, et germinet deserta Syria et depressus resurgat Israel: Tunc nature, gloriosissimus triumphator, tributum solve non dolebis, heres legitimus Ihesu Cristi, moriens libere; et si desint marmor et gemula ac metallum sculpenda funeri, erit tandem tumulus vernula semper fama respondens operi, quam posteris prebebis regula gubernandi; faveant superi.

[Triplum]

A Pedro, Clemente de nombre y de hecho, no le faltó en su nacimiento la diestra del Dador, de quien, feliz, recibió dones benditos, y todo lo que la bondad restante del cielo puede dar, la piadosa dignidad de las sagradas Piérides. Sólo por estos dones fuiste llevado desde la niñez a través de la Carmentina por los pies de Pegaso. Ahora bien, o el destino o la próspera Fortuna misma, mejor, el Espíritu te ha elevado. Considera, pues, que eres Cefas, pero, ya que eres un monarca, el servidor de todos, príncipe de un mundo débil, esclavo, sin duda, un mundo de locos delirantes, mira que al final no te traicionen. Por arte, oh príncipe, observa la profecía de Daniel. Dirige las lealtades mundanas hacia el reino divino en los cielos. Poderoso y misericordioso, así controlarías la furia trágica. Que Tiestes y Atreo estén ausentes en tu tiempo, que no existan los cuentos tebanos en los que se pervierten las emociones de los hermanos. Y que los hijos separados de Filipo sean uno. Mira la ciudad de la flota a caballo. Que el estruendo de la trompeta asuste a los príncipes de Thane, que los adivinos de Menfis engañen a los corazones de los turcos, que la triste Armenia sea consolada, y el exaltado Ismael sucumba. Que la desolada Siria brote, y el abatido Israel se levante. Entonces, oh gloriosísimo triunfador, legítimo heredero de Jesucristo, no te dolerá rendir el tributo de la naturaleza, muriendo libremente. Y si faltara mármol y un poco de gema y metal para ser trabajados para tu funeral, siempre habrá para una tumba un servidor fiel, la fama, correspondiente a tu obra, la regla de gobierno que proporcionarás a los que vengan después. Que los de arriba lo favorezcan.

[Motetus]

Lugentium siccentur oculi, plaudant senes,
 exultent parvuli, umbre mortis quoniam
 regio quos tenuit splendoris visio est
 exorta; radio Spiritus Clemens sextus factus
 divinitus; stupor orbis, O tersum speculum
 ad formandum virtutum modulum, tu Cirrhei
 Syris Apollinis pervasisti vigor certaminis
 Phitonistas heresis ubere crapulatos solos
 prosternere, ac dum flectis sermonis
 timpanum corda rapis ad auris organum.
 Petrus primus petrum non deseris vices eius
 quia recte geris; tu clemens es et Clemens
 diceris, Pegasei qui fontis aperis venas gratis
 Indis et rudibus Athlanticis et Ethiopibus Stiris
 quoque, quid in preconia laudum mira fundat
 iusticia. Non augentur memento secula,
 non inane tumescunt guttula, nec ulla laus
 addensere mentis tuis unquam poterit inclitis.
 Vulgi tamen modica porcio de te saltem
 clangere gestio: Vivat, vivat orbi perutilis, cui
 non est inventus similis.

[Tenor]

Non est inventus similis illi.

[Motetus]

Los dolientes se secan los ojos, los ancianos
 aplauden, los pequeños se regocijan a la sombra de
 la muerte, porque ha brotado la visión del esplendor
 del reino que los sostenía; por el rayo del Espíritu,
 Clemente se convirtió en el sexto teólogo; asombro
 del mundo, oh espejo limpio para formar el modelo
 de las virtudes, tú de Ciro Apolo sirio has penetrado
 el vigor de la batalla de los herejes fitonistas para
 postrar las plantas disolutas, y mientras diriges el
 tambor de tu palabra arrebatas corazones al compás
 de la música. Pedro, no abandones la piedra [de
 la Iglesia] porque estás haciendo lo correcto; eres
 misericordioso y te llamas Clemente, el Pegaso que
 abre gratuitamente las venas de la fuente a los indios
 y a los rudos Atlánticos y también a los etíopes de
 Estiria. Las edades no aumentan en la memoria, las
 gotas no se hinchan en vano, y ningún elogio podrá
 jamás añadirse a los méritos de tu ánimo. Con todo,
 al menos una pequeña parte del vulgo quiere gritar:
 ¡Que viva, que viva, tan útil al mundo, que en ello no
 se ha encontrado semejante!

[Tenor]

No se ha encontrado semejante.

Philippe de Vitry: *Rex quem metrorum / Rex regum*

[Tenor]

Rex regum

[Tenor]

Rey de reyes.

Philippe de Vitry: *Impudenter / Virtutibus laudabilis / Alma redemptoris Mater*

[Triplum]

Impudenter circumivi
 solum quod mare terminat
 indiscrete concupivi
 quidquid amantem inquinat
 si amo forsan nec amor
 tunc pro mercede crucior
 aut amor nec in me amor
 tunc ingratus efficior
 porro cum amor et amo
 mater Aeneae media
 in momentaneo spasmo
 certaminis materia
 ex quo caro longe fetet
 ad amoris aculeos
 quis igitur ultra petet
 uri amore hereos?
 fas est vel non est mare
 fas est. quam ergo virginem?
 que meruit bajulare
 verum deum et hominem
 meruit quod virtuosa
 pre cunctis plena gratia
 potens munda speciosa
 dulcis humilis et pia.
 cum quis hanc amat amatur
 est ergo grata passio
 sui amor quo beatur
 amans amoris basio
 O maria virgo parens
 meum sic ure spiritum
 quod amore tuo parens
 amorem vitem irritum.

[Triplum]

Vagué como un libertino
 por la tierra que rodea el mar.
 Deseé confusamente
 todo lo que el amor contamina.
 Pero tal vez este amor no fue amor verdadero
 y aquí me recompensan con la tortura.
 Por el contrario, cuando alguien me ama
 sin que yo ame, entonces soy yo quien se
 vuelve malvado.
 Pero cuando el amor viene de ambos lados,
 entonces es la propia Venus quien se pone
 en medio del espasmo.
 Y es la ocasión de luchar por lo que muerde
 en el amor y que rara vez apesta por mucho
 tiempo.
 ¿Quién querría jugar al héroe y pedir arder
 de amor?
 Tal vez tengas que amarlo, o tal vez no.
 En efecto, lo que es necesario es amar
 a la Virgen que mereció dar a luz
 al verdadero Dios y hombre.
 Se lo merecía porque era virtuosa,
 llena de gracia sobre todo, poderosa, pura,
 hermosa, gentil, humilde y devota.
 Quien ama es amado a cambio,
 y es un sufrimiento placentero,
 un amor propio por el cual el amante
 se hace feliz con la recompensa del amor.
 Oh María, virgen madre,
 haz lo mismo por mí
 y evita el amor inútil
 al que obedece tu costumbre.

[Motetus]

Virtutibus laudabilis
 moribus commendabilis
 specie peramabilis
 puritate legibilis
 kari desiderabilis
 genere venerabilis
 potentia terribilis
 artibus profanabilis
 miraculis mirabilis
 Maria caro nobilis
 esse carni sit utilis
 velis quod per te labilis
 spiritus infamibilis
 tandem reddatur humilis
 ac deo acceptabilis.

[Tenor]

Alma redemptoris Mater.

Anónimo [canto llano]: *Alleluia*

Alleluia.
 Benedictus es, Domine,
 Deus Patrum nostrorum,
 et laudabilis et gloriosus in saecula.

[Motetus]

Digna de alabanza por tus virtudes,
 loable por tus costumbres,
 adorable por tu belleza,
 digna de ser elegida por tu pureza,
 deseable para el Amado,
 de venerable linaje,
 terrible por tu poder,
 digna por tus talentos,
 maravillosa por tus milagros.
 María, que tu noble carne
 venga en ayuda de la nuestra.
 Rueda que por medio de ti
 el espíritu inconstante y desenfrenado
 sea humillado
 y agradable a Dios.

[Tenor]

Augusta Madre del Redentor.

Aleluia.
 Bendito seas, Señor,
 Dios de nuestros padres
 y digno de alabanza y gloria por siempre.

Philippe de Vitry: *Firmissime fidem / Adesto / Alleluya*

[Triplum]

Firmissime fidem teneamus:
 trinitatis patrem diligamus
 qui nos tanto amore dilexit
 morti datos ad vitam erexit
 ut proprio nato non parceret
 sed pro nobis nunc morti traderet
 diligamus eiusdem filium
 nobis natum nobis propiciam
 qui in forma dei cum fuisset
 atque formam servi accepisset
 hic factus est patri obediens
 et in cruce fixus ac moriens
 diligamus sanctum paraclitum
 patris summi nati que spiritum
 cuius sumus gracia regnati
 unctione cuius et signati
 nunc igitur sanctam trinitatem
 veneremur atque unitatem
 exoremus, ut eius gracia
 valeamus perfrui gloria.

[Motetus]

Adesto sancta trinitas
 musice modulantibus
 par splendor una deitas
 simplex in personis tribus
 qui extas rerum omnium
 tua omnipotencia
 sine fine principium
 duc nos ad celi gaudia.

[Tenor]

Alleluya.

[Triplum]

Mantengamos firme la fe:
 amemos al Padre de la Trinidad
 que nos amó con tanto amor,
 que resucitó a los entregados a la muerte
 mientras que no perdonó a su propio Hijo,
 sino que lo entregó a la muerte por nosotros.
 Adoremos a este mismo Hijo
 nacido por nosotros, propiciado por nosotros,
 quien habiendo tenido forma de Dios
 aceptó la forma de siervo.
 Esto lo hizo en obediencia al Padre.
 y murió clavado en la cruz.
 Adoremos al Santo Consolador,
 el Espíritu del altísimo Padre y del Hijo
 por cuya gracia somos gobernados
 y por cuya unción somos marcados.
 Ahora, pues, veneremos a la Santísima
 Trinidad y roguemos a la Unidad
 para que por su gracia podamos prevalecer
 para regocijarnos en la gloria.

[Motetus]

Ven Santísima Trinidad
 a los que tocan la música.
 Un solo Dios, el mismo esplendor.
 Uno en Tres Personas,
 que estás por encima de todas las cosas.
 Por tu omnipotencia,
 engendrador sin límites,
 condúcenos a las alegrías del cielo.

[Tenor]

Alleluya.

Philippe de Vitry: Vos qui admiramini / Gratissima / Gaude gloriosa

[Triplum]

Vos qui admiramini virgines si virgini pro ceteris eligende dignati fuerimus nubere dum nupsimus tanquam valde diligende. Ista pulcra specie humilis manerie ac opere virtuosa turpis vestrum altera ausu nimis aspera nec non virtutes exosa. Ista lux, nox nubila, ista velox aquila vos colubres gradientes ista super eterna regnat vos in misera valle languentes egentes Ista virgo regia dulcis est amasia mea sponsaque pia. Rex ego sum, hec regina, quod tanta referimus? Nos qui cuncta novimus dignam preelegimus et ut rosam hanc pre spina. Surgite vos igitur quia tempus labitur et mors nos persequitur huic servite, hanc vocate quod si neclexeritis illam non videbitis gloriam quam cupitis vos eya properate.

[Motetus]

Gratissima virginis species quam decorat carnis mundicies usque centrum placasti intima mei cordis plaga dulcissima intra stillans amoris spiritum nescientem pectoris exitum Gratissima simili vulnere peperisti mundum me ledere O regina tuum amplectere astringendo pectus cum ubere O rex regum oculum oculo et os ori junge pro osculo ac inspira verbum in labia quoreceptor fiat caro dia.

[Tenor]

Gaude gloriosa.

[Triplum]

¿Por qué os extrañáis, vírgenes, de que haya tenido a bien casarme con una virgen preferible a las demás, cuando, por así decirlo, ya me he casado con otra que es muy amable? Esta es bien parecida, sus modales son humildes y sus actos virtuosos. La contraria, la de tu casa, es fea, atrevida y odia la virtud. Ella es una luz; tú eres una noche oscura. Ella es un águila veloz, vosotras sois serpientes escurridizas. Ella reina sobre la eternidad, vosotras languidecéis desamparadas en un valle de miseria. Ella es una virgen real, una amante gentil y mi devota esposa. Yo soy rey, ella es reina, ¿para qué divagar más? Yo, que lo sé todo, la he elegido de antemano como digna y como una rosa sin espinas. Daos prisa, pues, porque el tiempo pasa y la muerte nos pisa los talones. Servidla, invocadla, pues si la descuidáis no veréis la gloria que deseáis. ¡Vamos, deprisa!

[Motetus]

Graciosa belleza de la Virgen, a quien la pureza de la carne embellece, por una dulcísima herida, oh querida amiga, has calmado mi corazón hasta la médula, destilando allí un soplo de amor incapaz de abandonar mi pecho. Oh graciosísima, con una herida semejante me diste a luz para hacerme pura. Oh Reina, bésame, soy tuya, aprieta mi pecho contra tu seno. Oh Rey de reyes, une tu mirada a mi mirada y tu boca a mi boca para un beso, y soplá entre mis labios la Palabra que me hace carne divina.

[Tenor]

Alégrate, Gloriosa.

Anónimo [canto llano]: Ave Regina cælorum

Ave, Regina cælorum
 Ave, Domina Angelorum,
 Salve radix, salve, porta,
 Ex qua mundo lux est orta.
 Gaude, Virgo gloriosa,
 Super omnes speciosa ;
 Vale, o valde decora
 Et pro nobis Christum exora.

Salve, Reina de los cielos;
 salve, Señora de los Ángeles;
 salve, raíz; salve, puerta,
 que dio paso a nuestra luz.
 Alégrate, virgen gloriosa,
 entre todas la más bella;
 salve, oh hermosa doncella,
 y ruega a Cristo por nosotros.

Johannes Ciconia: Albane, misse celitus / Albane, doctor maxime

[Cantus I]
 Albane misse celitus
 Presul date divinitus
 Veni date pater Padue
 Cui desolate penitus
 Confer medellam protinus
 Duce dudum vidue.
 Veni pastor animarum
 Sparge lumen sidus clarum
 Cuncta solve debita.
 Auffer quitquid est amarum
 Nichil sinas esse varum
 Queque prudens unita.
 Justus pius et severus
 Quia tota es sincerus
 Quis rimetur cetera
 Constans lenis dominaris
 Vera laude predicaris
 Qua pertingis ethera.
 Leteris urbs Anthenoris
 Adventu tanti decoris
 Plausu tota concine
 Michael, O stirpe clarus
 Tibu antistes datus gnarus
 Cantu numquam desine.

[Cantus I]
 Alban, enviado del cielo,
 dado como guía divina,
 ven, Padre de Padua,
 a esta ciudad desolada,
 privada desde hace tiempo de un guía,
 trae rápidamente su remedio.
 Ven, pastor de almas,
 extiende tu luz, estrella brillante,
 redime todas nuestras deudas.
 Elimina toda codicia,
 no permitas la amargura,
 en tu sabiduría modera todas las cosas.
 Eres justo, piadoso y severo,
 porque eres completamente sincero:
 ¿quién buscaría algo mejor?
 Fiel y gentil maestro,
 tú mereces la verdadera alabanza,
 que te enaltece hasta los cielos.
 Alégrate, ciudad de Anténor,
 ante la llegada de tal honor,
 resuena con aplausos.
 Ilustre descendiente de Miguel,
 una sabia guía te ha sido dada:
 ¡nunca dejes de cantar!

[Cantus II]

Albane doctor maxime
 Virtute celo proxime
 Gradu nitens gemino:
 Nam decretorum insula
 Et presulatus ferula
 Flores sine termino.
 Vire celestis emulus
 In omni bono sedulus
 Te Jhesu dedicasti.
 Illustri domo genitus
 Humilitati deditus
 Sublima comparasti.
 O Venetina civitas
 In qua perfecta bonitas
 Virtus tanta nascitur;
 Hoc alumpno iocunderis
 Tibi fulget instar veris
 De quo mundus loquitur.
 Viri tanti date cure
 Qui te reget equo iure
 Paduana ecclesia,
 Christo grates laudes pange
 Celum edis hymnis tange
 Cum tue Ciconia.

[Cantus II]

Alban, gran doctor,
 cercano al Cielo por tu virtud,
 brillando con doble honor,
 isla de todas las leyes,
 férula del episcopado,
 floreces sin límite.
 Imitador de la vida celestial,
 ansioso de hacer el bien,
 te consagraste a Jesús.
 Nacido en un hogar ilustre,
 dedicado a la humildad,
 te ganaste el cielo para ti.
 Oh ciudad de Venecia,
 donde la bondad tan perfecta
 y virtud semejante nació,
 ¡alégrate por tu hijo!
 Él te ilumina como una primavera
 de la que habla el mundo entero.
 Confiado al cuidado de tan gran hombre,
 que te gobierna con justicia,
 iglesia de Padua,
 a Jesús canta en acción de gracias,
 y con tu Ciconia
 haz vibrar con himnos la bóveda de tu templo.

Johannes Ciconia: *Petrum Marcello / O Petre*

[Cantus I]

Petrum Marcello Venetum
 Romano cretum sanguine
 Pastorem nostrum carmine
 Laudemus bene meritum.
 Exultet urbs euganee
 Adventu tanti presulis.
 Exultet plausu, iubilis
 Voces sonent etheree.
 Stirps leteris marcellina,
 Tali alumno decorata.
 Cuius gradu sublimata,
 Illi tota te declina.
 Plaudat patavinus chorus
 Laudes lovi summo pangant
 Voce leta celum tangant
 Venit enim pastor verus.

[Cantus II]

O Petre, antistes inclite,
 Vere virtutis speculum,
 Quo nostrum inter seculum
 Nos mina recto limite.
 O pater amantissime,
 Nos aves tuas dirige
 Et aberrantes corrige,
 Iudex cunctis iustissime.
 O cleri primas Padue,
 Nos tuos rite regula,
 Peccantes coge ferula,
 Sordidad cuncta dilue.
 Sint laudes regi glorie,
 Qui nos te dignos reddidit.
 Qui melon istud edidit
 Adesto tuo Cyconie.

[Cantus I]

Alabemos a Pedro el veneciano,
 nacido de Marcel, de sangre romana,
 nuestro pastor, dignamente honorable,
 con un canto de alabanza.
 Que la noble ciudad se regocije
 de la llegada de tal guía.
 Que se regocije en aplausos, y
 alegres las voces resuenen etéreas.
 Alégrate, raza de Marcel,
 adornada por un niño así.
 Sublimado por su alto cargo,
 inclínate ante él.
 Que aplauda el coro de Padua,
 cantemos alabanzas a Júpiter,
 toquemos el cielo con voz alegre
 porque ha llegado un verdadero Pastor.

[Cantus II]

Oh Pedro, nuestro famoso guía,
 espejo de la verdadera virtud,
 a través de las dificultades del siglo,
 guíanos por el camino recto.
 Oh Padre lleno de amor,
 guíanos, pues somos tus ovejas,
 y corrige a los que se extravián,
 juzga de forma justa para todos.
 Oh primado del clero de Padua,
 regúlanos por los ritos adecuados,
 castiga a los pecadores con tu férula,
 disuelve toda infamia.
 Demos gracias al Rey de gloria,
 quien nos hizo dignos de ti.
 Y al que compuso esta canción,
 tu Ciconia, protégelo.

Guillaume Dufay: *Par le regard de vos beaux yeux*

Par le regard de vos beaux yeux
Et de vo maintien bel et gent,
A vous, belle, vien humblement
Moy presenter vostre amoureux.

De vostre amour sui desireux
Et tout mon vouloir s’y consent.
Par le regard de vos beaux yeux
Et de vo maintien bel et gent.

Donc vous plaise, cuer gracieux,
Moy retenir or a present
Pour vostre amy entièrement
Et je le seray en tous lieux.

Par le regard de vos beaux yeux
Et de vo maintien bel et gent,
A vous, belle, vien humblement
Moy presenter vostre amoureux.

A la vista de vuestros hermosos ojos
y de vuestro hermoso y noble porte
vengo a vos, bella, humildemente,
a presentarme como vuestro amante.

Estoy ansioso por vuestro amor
y toda mi voluntad lo consiente
a la vista de vuestros hermosos ojos
y de vuestro hermoso y noble porte.

Así os plazca, corazón bondadoso,
retenerme ahora en el presente
para ser completamente vuestro
amado y vuestro seré en todo lugar.

A la vista de vuestros hermosos ojos
y de vuestro hermoso y noble porte
vengo a vos, bella, humildemente,
a presentarme como vuestro amante.

84

Anónimo [canto llano]: *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.

Cordero de Dios, tú que quitas el
pecado del mundo, ten piedad de
nosotros.
Cordero de Dios, tú que quitas el
pecado del mundo, ten piedad de
nosotros.
Cordero de Dios, tú que quitas el
pecado del mundo, danos la paz.

Matteo da Perugia: Ave Sancta mundi salus / Agnus Dei

[Cantus I & II]

Ave sancta mundi salus,
Panis vivus immortalis,
Sacrosanta hostia.
Ave, cibus spiritalis,
Cibus bonus et regalís,
Celi pandens hostia.
Tu es panis angelorum
Factus cibus viatorem,
Ducens ad celestia.
Tu es panis filiorum,
Mundi vita, spes reorum,
Duc nos tecum ad superna,
Tu virtutum o pincerna,
Ubi pax et gloria.
Amen.

[Cantus I & II]

Salve, Señora, Salvadora del mundo,
Pan vivo e inmortal,
Hostia sagrada.
Salve, sustento de nuestras almas,
sustento real y refrescante,
que abres las puertas del Cielo.
Tú eres el pan de los Ángeles,
alimento de los peregrinos,
guías el camino hacia los cielos.
Tú eres el pan de los niños,
vida del mundo, esperanza de los pecadores,
Llévanos contigo allá,
Tú que sostienes la copa de todas las virtudes,
al lugar de la paz y la gloria.
Amén.

[Tenor]

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Dona nobis pacem.

[Tenor]

Cordero de Dios, tú que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros.
Cordero de Dios, tú que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros.
Danos la paz.

85

Josquin Desprez: Salve Regina

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

Salve, Reina, madre de misericordia.
Vida, dulzura y esperanza nuestra, salve.
A ti clamamos los desterrados hijos de Eva.
A ti suspiramos, gimiendo y llorando, en este valle
de lágrimas.
Ea, pues, Abogada nuestra, vuelve hacia nosotros
tus ojos misericordiosos.
Y después de este destierro muéstranos a Jesús,
fruto bendito de tu vientre.
Oh clemente, oh piadosa, oh dulce Virgen María.

Tasto Solo



TASTO SOLO

86



TASTO SOLO. Foto: WDR Thomas Kost

Tasto Solo combina creatividad, investigación histórica y virtuosismo en su exploración de la música medieval y de principios del Renacimiento. Bajo la dirección de su fundador, Guillermo Pérez, el conjunto ilustra el refinamiento de estos repertorios exquisitos y cautiva a la audiencia a través de un lenguaje musical único, acompañado de ritmo dramático, puesta en escena,

improvisación y diálogo entre los intérpretes. El grupo ha jugado un papel decisivo en la recuperación y difusión de repertorios musicales olvidados y que hoy reencuentran su esplendor en los escenarios.

La discografía de Tasto Solo incluye los dos primeros volúmenes de un proyecto de tríptico dedicado a la música para tecla del siglo XV, *Meyster ob allen Meystern* y *Le chant de leschiquier*, así como un disco consagrado a los repertorios ingleses de principios del siglo XVI, *Early Modern English Music: 1500-1550* (todos ellos publicados por Passacaille). Estas grabaciones han recibido múltiples recompensas y distinciones internacionales como el Diapason d'Or, Nominación ICMA, Amadeus CD de Mes, Ritmo &

Audio Clásica Excelente, Pizzicato Supersonic, Scherzo Excepcional, France Musique Coup de Coeur. El nuevo disco de Tasto Solo, *Eros & Subtilitas: Capricci, Madrigali e Danze in Diaologo*, con obras instrumentales y vocales del Renacimiento italiano compuestas por Vincenzo Ruffo y contemporáneos, ha sido publicado en 2023 por el sello de Jordi Savall, Alia Vox.

Desde su debut internacional en 2006, Tasto Solo ha actuado en prestigiosos festivales de música antigua y salas de concierto por toda Europa, entre los que destacan L'Auditori de Barcelona, el Innsbruck Festival of Early Music, Brussels BOZAR, Konzerthaus Berlin, Wiener Konzerhaus, Utrecht Oude Muziek Festival, la Fondation Royaumont, el AMUZ y el Laus Polyphoniae Antwerpen, el Festival de Saintes, el Concertgebouw Brugge, Tage Alter Musik Regensburg, Montalbâne Festival, Académie Bach, Vannes Early Music Institute, Festival de Ribeauvillé, Cantar di Pietre, Wratislavia Cantans, Festival de Música Antigua de Sevilla, Semana de Música Religiosa de Cuenca, Printemps des Arts de Nantes, Voix et Route Romane y la Russian Early Music Foundation, entre muchos otros. En 2020 el conjunto hizo su debut en Estados Unidos con una gira de conciertos organizada en colaboración con la Arizona State University Herberger Institute for Design and the Arts.

De 2019 a 2022 Tasto Solo ha sido conjunto en residencia en el Château de

Bournazel, uno de los sitios históricos más singulares del Renacimiento francés. El grupo también está asociado a l'Académie Bach de Arques-la-Bataille, para la concepción, creación y difusión de sus nuevos proyectos.

www.tastosolo.com



1982

Leticia Moreno & Friends. *Bach in the jungle*

Viernes, 28 de marzo de 2025

Espacio Turina. 20:00 horas



LETICIA MORENO

Leticia Moreno & Friends

Leticia Moreno, *violín*

Claudio Constantini, *bandoneón*

Edicson Ruiz, *contrabajo*

Matan Porat, *piano*

Bach in the jungle**I****Johann Sebastian Bach (1685-1750)**

Sonata para violín y clave obligado nº4 en do menor BWV 1017 [c.1717-23;
arreglo para violín y bandoneón]

- I. Largo
- II. Allegro
- III. Adagio
- IV. Allegro

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

Bachiana brasileira nº5 W 389 [1938-1945]

- I. Aria (Cantinelas)
- II. Danza (Martelo)

Anónimo (siglo XVIII)

Sonata chiquitana nº 4 [Archivo Musical de Chiquitos]

- I. Allegro
- II. Andante
- III. Minuete

90

II**Johann Sebastian Bach**

Chacona de la Partita para violín solo nº2 en re menor BWV 1004 [c.1720]

Astor Piazzolla (1921-1992)

Verano porteño [1965]

Otoño porteño [1969]

Invierno porteño [1970]

Primavera porteña [1970]

NOTAS

Una utopía ucrónica, con obras que se mueven entre el siglo XVIII y el XX y en el que los instrumentos se adaptan para algunos cometidos al que en origen no estuvieron invitados. Así se organiza el espectáculo de estos cuatro músicos extraordinarios.

Cronológicamente, primero está **Bach**. Fue durante su estancia en Cöthen, como maestro de capilla del príncipe Leopold, cuando Bach escribió la mayor parte de su música instrumental que hoy es famosa. Eso incluye las seis **Sonatas para violín y clave obligado**, obras que Bach llegó a reunir en una serie y que exploraban las posibilidades de la sonata en trío, pero con el clave no limitado a ofrecer una de las voces superiores y el bajo (mano derecha e izquierda del intérprete) sino convocado a profundizar en las texturas, con pasajes e incluso movimientos escritos a cuatro voces. Quitando la *Sexta sonata*, de la que han quedado varias versiones, todas ellas en estructuras originales, las obras se ciñen al esquema formal de la sonata *da chiesa* de entraña corelliana, con movimientos rápidos de carácter imitativo. Así la **Sonata nº4 en do menor**, que se escuchará en un arreglo de Claudio Constantini con el bandoneón en el lugar del clave, se abre con un Siciliano melancólico, casi patético, cuya línea violinística recuerda al solo de violín del "Erbarne dich" de la *Pasión según san Mateo*. El Allegro que

le sigue es un auténtico movimiento de concierto en estilo fugado, con su ritornelo y sus episodios intermedios, encajados en un complejo desarrollo en el que el sujeto de la fuga aparece en dos tonalidades. El Adagio está en compás ternario y modo mayor y es una pieza cantable, que parece compensar el tono trágico del arranque, con el violín explorando sus registros medio y grave. Para el final, Bach reserva un Allegro cercano a las gigas fugadas de tantas de sus suites.

También en Cöthen nacieron las sonatas y partitas para violín solo, piezas que consagraban las posibilidades armónicas del instrumento, que habían sondeado ya algunos compositores centroeuropeos. Sin duda, el movimiento más trascendente de toda la colección es la **Chacona** que culmina la **Partita nº2**, un monumental desafío para los intérpretes, la estilización de un bajo de danza que se construye sobre un sencillo tema de cuatro compases en ritmo ternario a partir del cual Bach elabora 60 variaciones en las que explora todas las técnicas violinísticas de su época y prueba con diferentes texturas musicales. La pieza está dividida en tres grandes secciones, con la central, que empieza en el compás 133, modulando a re mayor desde el re menor original, al que se vuelve en el compás 209. Ese cambio al modo mayor sirve a Bach para establecer un contraste fundamentalmente expresivo entre el tono trágico de las secciones extremas (se han sugerido men-

sajes cifrados dejados por Bach como lamento por la muerte de su primera esposa, Maria Barbara) y la tierna serenidad de la central.

No nos movemos del siglo XVIII para hacer referencia a la **Sonata chiquitana n^o4**, así conocida por proceder del Archivo Musical de Chiquitos (Bolivia), donde se ha conservado música vocal e instrumental muy variada, con un amplio repertorio de piezas para conjunto: danzas, cuartetos, conciertos, sinfonías y sonatas, que son las más abundantes, en algunos casos, versiones de piezas europeas bien conocidas (Corelli y Vivaldi están, por ejemplo, representados). Los manuscritos proceden de las antiguas misiones jesuíticas que operaron en la región y usaron la música como recurso evangelizador entre las comunidades indígenas. Es más que probable que las sonatas fueran escritas en Europa y luego trasladadas a América. Son piezas construidas a partir de líneas de bajo sobre las que se construyen melodías elegantes para dos voces superiores. El sincretismo llega a un muy interesante nivel en la **Sonata n^o4**, con un primer movimiento escrito a la manera del Allegro de concierto, un Andante de estilo galante y un minuete de cierre, una danza característica de los ambientes cortesanos franceses.

Las nueve **Bachianas brasileiras** se cuentan entre las piezas más conocidas y populares de **Heitor Villa-Lobos**. Escritas entre 1930 y 1945 para diversas formaciones y sin ánimo de conformar

una colección unitaria, el compositor buscó rendir homenaje al barroco bachiano a la vez que incorporaba ritmos y melodías propias del folclore de Brasil. Sin duda la más popular del ciclo es la **Bachiana brasileira n^o5**, compuesta en 1938 y revisada con un añadido siete años después, hasta su actual estructura en dos movimientos contrastantes. El primero –**Aria (Cantilena)**– es una melodía etérea y melancólica, en el que la soprano canta sin palabras en un extenso melisma, evocando el canto de las modinhas autóctonas. La instrumentación, con sus arpeggios y líneas ondulantes de los violonchelos, parece rememoración del bajo continuo. El segundo movimiento –**Dança (Martelo)**– fue compuesto en 1945 y presenta un ritmo vivo inspirado en el canto popular y en las formas rítmicas brasileñas, con un carácter más marcado y vivaz en comparación con la delicadeza del primer movimiento. La **Bachiana brasileira n^o5** se ha arreglado e interpretado infinidad de veces para y por conjuntos distintos. Esta es la oportunidad de apreciarla en un nuevo ropaje.

En 1965 **Astor Piazzolla** compuso música incidental para **Melenita de oro**, una comedia de Alberto Rodríguez Muñoz. Allí incluyó su **Verano porteño**, primera pues de las obras en ser escritas para uno de sus ciclos más célebres, las **Estaciones porteñas**, cuatro piezas concebidas originalmente para su quinteto de tango, que formaba su propio bandoneón más el concurso de un violín, una guitarra eléctrica, un

contrabajo y un piano. Inspiradas en el concepto de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, estas obras representan las diferentes épocas del año en Buenos Aires, pero desde una perspectiva contemporánea y tanguera. Piazzolla fusiona el lenguaje tradicional del tango con elementos del jazz y la música clásica, logrando una serie de piezas de gran expresividad y virtuosismo. Cada una de las estaciones evoca no solo la estación climática, sino también la atmósfera emotiva de Buenos Aires, con sus cambios de ánimo y contrastes urbanos. En **Verano porteño**, el ritmo es vertiginoso y enérgico, con síncopas marcadas y un desarrollo melódico apasionado, reflejando el calor y la intensidad de la ciudad durante el estío. **Otoño porteño** es más introspectiva, con frases melancólicas que evocan la nostalgia del tango tradicional. **Invierno porteño** presenta un lirismo más contenido, con pasajes de gran delicadeza que sugieren la calma y el recogimiento de la estación fría. **Primavera porteña**, en contraste, es una pieza luminosa y dinámica, con cambios rítmicos que evocan la efervescencia primaveral en la urbe. Estas piezas han sido adaptadas para diversas formaciones. Sin embargo, su esencia sigue siendo profundamente tanguera, demostrando la capacidad de Piazzolla para expandir los límites del género y dotarlo de una dimensión universal.



LETICIA MORENO

Leticia Moreno, *violín*

Reconocida mundialmente como una violinista extraordinaria y versátil, Leticia Moreno “cautiva a público y crítica con su carisma natural, virtuosismo y profunda fuerza interpretativa”.

Leticia ha trabajado con directores de la talla de Zubin Mehta, Esa-Pekka Salonen, Paavo Järvi, Vladimir Ashkenazy, Christoph Eschenbach, Yuri Temirkanov, Krzysztof Penderecki, Andrés Orozco-Estrada, Josep Pons, Juanjo Mena, Gustavo Gimeno, Peter Eötvös y Andrey Boreyko, entre otros. Asimismo, ha colaborado con orquestas como la Sinfónica de Viena, Philharmonia de Londres, Mahler Chamber Orchestra, Filarmónica de San

Petersburgo, Nacional de Washington, Orquesta del Mariinsky, Maggio Musicale Fiorentino, Orquesta Filarmónica de Montecarlo, Orquesta Filarmónica de Luxemburgo, Academy Saint Martin in the Fields, Joven Orquesta Simón Bolívar, así como las principales orquestas españolas y latinoamericanas.

Leticia fue alabada recientemente por la crítica por su interpretación en el estreno mundial del *Concierto para violín Aurora* de Jimmy López con la Sinfónica de Houston. Leticia ha debutado recientemente con la Filarmónica de Helsinki bajo la dirección de Peter Eötvös, así como con la Orquesta Sinfónica NHK de Tokyo dirigida por Paavo Järvi y la NCPA de Pekín bajo la dirección de Vladimir Ashkenazy.

Tras el lanzamiento de su último CD de Deutsche Grammophon *Piazzolla* con la Orquesta Filarmónica de Londres bajo la batuta de Andrés Orozco-Estrada, se ha convertido en un referente mundial en el repertorio del compositor argentino. Así mismo ha grabado dos CD con Deutsche Grammophon: *Spanish Landscapes* y el *Concierto para violín n.º1* de Shostakóvich con la Filarmónica de San Petersburgo dirigida por Yuri Temirkanov.

Leticia Moreno ha estudiado con Zakhar Bron, Maxim Vengerov y Mstislav Rostropovich en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid, la Escuela Superior de Música de Colonia y Guildhall School de Londres siendo el miembro más joven en ser admitido en

la prestigiosa Fundación Alexander von Humboldt. Ha ganado concursos internacionales de violín como Szeryng, Concertino Praga, Novosibirsk, Sarasate, Kreisler y nombrada Premiosa de Girona Artes y Letras por SS.MM los Reyes (de España).

Española de nacimiento y de ascendencia peruana, Leticia Moreno ha desarrollado una profunda relación musical con Latinoamérica y especialmente con su país de origen donde acude a tocar cada temporada y cuyo corolario ha sido el estreno mundial del nuevo concierto de Jimmy López en Houston y Lima.

Leticia toca un Nicolò Gagliano de 1762.



CLAUDIO CONSTANTINI

Claudio Constantini, bandoneón
“El virtuoso número uno del bandoneón” (Diario de Sevilla)

Claudio Constantini es una personalidad artística única y cautivadora cuya música trasciende fronteras, fusionando virtuosismo y pasión con una versatilidad excepcional. Aclamado por el *Chicago Tribune* por su “elegancia total al piano y al bandoneón” y descrito por *El País* como un “verdadero mago de los teclados,” Constantini ha encantado a audiencias en más de 30 países alrededor del mundo.

Como intérprete y compositor apasionado, combina su actividad concertística con un profundo impulso creativo. Su *Concierto para Bandoneón y Orquesta* se estrenó con la Orquesta Joven de Andalucía en 2021, con presentaciones en Sevilla y Jerez, antes de ser interpretado nuevamente con la Orquesta Filarmónica de Málaga más tarde ese año. Constantini no solo compuso esta destacada obra, sino que también fue el solista en cada ocasión. En mayo de 2023, la obra tuvo su estreno americano con la Tacoma Symphony en Seattle, un concierto memorable en el que Constantini también interpretó *Rhapsody in Blue* de Gershwin al piano. Esta capacidad para alternar con destreza entre el piano y el bandoneón es una de sus características más distintivas, ofreciendo al público una experiencia tan única como emocionante.

Con sede en España, Constantini ha colaborado con muchas de las orquestas más prominentes del país, como la Orquesta Sinfónica de Bilbao, la Orquesta ADDA, la Real Filharmonía de

Galicia, la Orquesta de Extremadura y la Orquesta Ciudad de Granada. Internacionalmente, su talento lo ha llevado a algunos de los escenarios más prestigiosos del mundo, como Wigmore Hall en Londres, el Festival Ravinia en Chicago, el Teatro Real en Madrid, el Centro de Artes de Seúl en Corea del Sur y el Teatro Mayor en Bogotá, Colombia, entre otros.

Fuera del escenario, Constantini es igualmente activo en el estudio de grabación, habiendo lanzado 12 álbumes como líder con sellos reconocidos como Warner Classics e IBS Classical, así como a través de proyectos independientes. Sus composiciones e interpretaciones han ganado una inmensa popularidad en línea, con muchas de sus piezas originales volviéndose virales y sus álbumes acumulando millones de reproducciones en plataformas como Spotify y Apple Music. Con más de 800.000 seguidores en redes sociales, es una de las figuras más influyentes en el mundo de la música clásica e instrumental en la actualidad.

La historia de Claudio Constantini es una de creatividad incansable, pasión y un compromiso por conectar con las audiencias a través de una música que desafía la categorización. Ya sea actuando en los escenarios más grandiosos del mundo, componiendo nuevas obras o interactuando con sus seguidores en línea, continúa empujando los límites de lo que significa ser un músico moderno.



EDICSON RUIZ

Edicson Ruiz, *contrabajo*

Edicson Ruiz nació en Caracas, Venezuela, en 1985 y ya a la edad de 11 años decidió dedicarse al estudio del contrabajo. Esto fue posible gracias al conocido programa de educación musical El Sistema, o sea la Fundación del Estado para el Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela (FESNOJIV), fundada por José Antonio Abreu. Su maestro y mentor fue Félix Petit.

Contando con solo 15 años fue ganador del Concurso Internacional de Contrabajistas de Indianápolis en los Estados Unidos. En 2001 fue el becario más joven de la Academia Orquestal de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Allí realizó su formación instrumental bajo la guía del maestro Klaus Stoll y

ya antes de concluir estos estudios fue nombrado miembro estable de esta prestigiosa orquesta. En el año 2002 fue además condecorado con la Orden José Felix Ribas.

Edicson Ruiz es hoy en día uno de los más grandes exponentes del contrabajo solista, habiendo realizado magníficos conciertos solo, en grupos camerísticos o acompañado por orquestas de renombre en los cinco continentes: tanto en los exclusivos festivales internacionales de Salzburgo, Lucerna, Edimburgo, el Festival Chopin de Varsovia, el Festival Gulbenkian de Lisboa, como así también en famosas salas como el Lincoln Center de Nueva York y centros musicales en Berlín, Tokio, Madrid, Odessa, Zúrich y Johannesburgo.

A él le han sido dedicadas obras de compositores contemporáneos famosos como Heinz Holliger, Paul Desenne, Efraín Oscher, Luciano María Serra, Arturo Pantaleón, M. Ockert, Luis Antunes Pena, Dai Fujikura, Rudolf Kelterborn y Roland Moser, las cuales ha ejecutado magistralmente en absoluta primicia.

Además ha sido acompañante de música de cámara de grandes músicos de renombre internacional como Christian Tetzlaff, Gustavo Dudamel, Gidon Kremer, Yuri Bashmet, Lars Vogt, Christian Zacharias, Daniel Hope, Sabine Meyer, Sharon Kam, Alban Gerhardt, Daniel Müller-Schott, György Kurtág, Heinz Holliger, Elliot Carter, M.

Bourge, Klaus Thunemann, Thomas Zehetmair, Jörg Widmann, Anner Byl-sma, Danusha Waskiewicz.

Su gran interés es el interesante repertorio del siglo XVIII al que se dedica apasionadamente. Tanto las recientes grabaciones discográficas realizadas para el sello Phil.Harmonie como las innumerables producciones internacionales de televisión dan testimonio de sus habilidades excepcionales como solista.



MATAN PORAT

Matan Porat, *piano*

El pianista y compositor Matan Porat, aclamado por el *New York Times* por su “magnífico sonido y amplitud de expresión”, ha actuado en escenarios distinguidos como la Filarmónica de Berlín, el Carnegie Hall, el Wigmore

Hall, el Concertgebouw de Ámsterdam, el Auditorium du Louvre de París y la Alte Oper de Frankfurt, y con orquestas como la Orquesta Sinfónica de Chicago, la Orquesta Sinfónica de la Radio Nacional de Polonia, la Filarmónica de Israel, la Sinfonía Varsovia, la Orquesta Sinfónica Nacional RTÉ, la Camerata de Ginebra, la Orquesta Sinfónica SWR, el Concerto Budapest, la Filarmónica de Helsinki y la Sinfonietta de Hong Kong, trabajando con directores como Pierre Boulez, Daniel Barenboim, Andrés Keller, Susanna Mälkki, Ludovic Morlot, François-Xavier Roth e Ilan Volkov.

98

Conocido por su programación única y basada en la narrativa, el variado repertorio de Porat abarca desde las *Partitas* completas de Bach y las *Sonatas* de Schubert hasta la *Sonata Concord* de Ives y el *Concierto para piano* de Ligeti. Su CD de debut para Mirare, *Variaciones sobre un tema de Scarlatti* —un programa de 65 minutos de piezas desde Couperin hasta Boulez— fue elogiado como “un álbum fantástico que uno debería escuchar una y otra vez” por el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

Sus siguientes cedés, *Lux*, un recital de piezas en torno a la luz, desde el amanecer hasta el anochecer y *Carnaval*, un recital en torno al *Carnaval* Op.9 de Schumann, han ganado 5* en las revistas *Diapason* y *Classica*.

Matan Porat ha participado en numerosos festivales de renombre, entre ellos Marlboro, Lockenhaus, Ravinia,

Verbier, Hohenems, Rheingau, La Folle Journée, La Roque d’Antheron, Piano aux Jacobins y Musikfest Berlin. Entre sus actuaciones de música de cámara destacan las realizadas con Artemis Quartet, Quatuor Ysaÿe, Cuarteto Casals, Pacifica, Dover, Modigliani, Schumann y Jerusalem Quartets.

Su amor por las artes escénicas lo ha llevado a colaborar con el legendario director Peter Brook, realizando giras con su producción de *La flauta mágica* de Mozart para piano solo y siete cantantes; con el Ballett am Rhein en la Opernhaus de Düsseldorf y con el grupo de teatro musical Nico and the Navigators en Bozar y Konzerthaus de Berlín.

Porat también improvisa música en vivo para películas mudas, lo que Alex Ross, de *The New Yorker*, elogió como “una asombrosa proeza de creatividad musical”.

Nacido en Tel Aviv, Matan Porat estudió con Emanuel Krasovsky, Maria João Pires y Murray Perahia, obteniendo su título de maestría en la Juilliard School. Sus profesores de composición fueron Ruben Seroussi y George Benjamin.

Las obras de Porat han sido encargadas e interpretadas por Nicolas Altstaedt, Avi Avital, David Greilsammer, Vladimir Jurowski, Kim Kashkashian, Maria João Pires, Andreas Scholl, Cuarteto Casals y Dover Quartet, así como por el Ensemble United Berlin y la Orquesta Sinfónica de Jerusalén. Entre sus obras se encuentran dos óperas, cuatro cuartetos de cuerda, un Réquiem y un concierto para mandolina.

Ariel Abramovich & Jonatan Alvarado. Huehuetenango

Sábado, 29 de marzo de 2025

Iglesia de San Luis de los Franceses. 12:00 horas



ALVARADO Y ABRAMOVICH. Foto: Alba Muriel

Ariel Abramovich, *viuela en la* [Francisco Hervás, 2021]

Jonatan Alvarado, *tenor*

Huehuetenango

Libro Primero

en el qual se ponen algunas partes de misas, un magnificat y otras cosas para cantar tenor

Virgen Madre de Dios
Introito: Salve Sancta Parens
Kyrie eleison
Pleni sunt de la Misa sine nomine
Antiphona Ad Magnificat: Gloriose Virginis
Magnificat 8 toni
Benedicamus Domino
Deo Gratias

Libro Segundo

el qual contiene motetes a quatro, de muy excelentes autores

Paratum cor meum (*Le content est riche*; Claudin de Sermissy, c.1490-1562)
Pater Noster
Hic solus [dolores nostros] [*Ecclesiasticarum cantionum liber 2*, Tielman Susato, 1553]
O bone Jesu (Juan de Anchieta, c.1462-1523)
Cananea (*Clamabat Autem mulier cananea*; Pedro de Escobar, c.1465-d.1535)

100

Libro Tercero

el cual contiene un estrambote y un romance viejo a quatro; villancicos a tres y a quatro en letra castellana, assi mismo dos canciones en lengua francesa para tañer y cantar tenor

Salamanca (*Amy souffrez*; Pierre Moulu, c.1484-c.155) [*Silva de sirenas*, Valderrábano, 1547]
[?] Edmini (*Amor che mi tormenti*; Sebastiano Festa, c.1490/95-1524)
¿Con qué la lavaré? [Morraleos] (Juan Vásquez, c.1500-1563)
Romance [De Antequera sale el moro]
Dame acogida en tu hato [Cancioneiro de Belem, siglo XVI / *El Parnaso*, Daza, 1576]
Mulier quit ploras (*Puse mis amores en Fernandillo*; Juan Vásquez)

NOTAS

Músicas de un cancionero interrumpido

¿Acaso no flota en el ambiente algo del aire que respiraron quienes nos precedieron?

¿No hay en las voces que escuchamos un eco de voces ya acalladas?

Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*

La música

La Biblioteca de la Universidad de Indiana (EEUU) conserva en sus fondos de música latinoamericana una colección compuesta por quince volúmenes y fragmentos de música polifónica y canto gregoriano provenientes del actual Departamento de Huehuetenango, en Guatemala. Originalmente compilados entre 1582 y 1635, estos raros libros son testimonio de la práctica musical de una comunidad remota, rodeada por las sierras más altas de América Central, y por lo tanto alejada de los grandes centros urbanos coloniales, sus imponentes catedrales con sus coros y sus escritorios... El archivo de Huehuetenango es el fruto de varias interrupciones: la invasión europea interrumpe la historia de los habitantes originarios, mientras que la producción artística originaria interrumpe el monopolio europeo en la historia musical renacentista. Eventualmente, las misiones se interrumpen también y el lugar y la función de estos manuscritos cambia completamente, llegando a nosotros como restos de una cultu-

ra musical cuya dimensión y variedad solo se puede intuir.

La cantidad y calidad de piezas representadas en esta colección –más de 350 obras– la convierten en un repertorio ineludible para toda persona interesada no sólo en entender más en profundidad la circulación de músicas impresas y manuscritas en la América colonial, sino también las complejas y misteriosas formas en las que los modos de hacer europeos se manifestaron a través de las mentes, manos y voces originarias. En efecto, los manuscritos guatemaltecos contienen mucha de la música en boga a mediados del siglo XVI tanto en España como en Francia e Italia. Uno de los manuscritos en particular, el número 8, preserva en sus páginas una impresionante cantidad de *chansons* parisinas y de *madrigales* florentinos, todos ellos sin sus textos originales y las más veces bajo nombres en latín, que denuncian la apropiación de músicas originalmente vocales profanas, para su uso instrumental y quizás litúrgico. El manuscrito número 1 contiene nada menos que tres Misas, de las siete que se conservan en esta colección. Dos de ellas de Ceballos y Morales, ambos renombrados compositores españoles, el resto compuestas aparentemente por compositores guatemaltecos. Por otra parte, prácticamente todos los manuscritos contienen salmos polifónicos para ser

cantados durante el rezo de Vísperas y Completas, así como las antífonas gregorianas correspondientes, y toda suerte de himnos y respuestas breves para celebraciones diversas.

El repertorio en vernáculo se ve mejor representado en el manuscrito número 7, con obras compuestas por el que es considerado el primer compositor originario del que se conserva obra escrita: Tomás Pascual. Fue él, además, quien compiló la mayor parte de estos volúmenes, como se constata por la firma en su puño y letra en varios de los libros. Estas obras novo-españolas se alternan con villancicos de grandes nombres peninsulares, como Juan Vásquez y Mateo Flecha, así como también con obras sacras popularísimas en España durante la primera mitad del siglo XVI, de compositores cortesanos como Urrede, Ribera, Escobar y Anchieta.

El panorama se completa con numerosos motetes anónimos hallados únicamente en este archivo, quizás indicios de la variedad y la calidad que alcanzó la producción musical de las comunidades nativas.

El proyecto

Si bien la descripción anterior da cuenta de una colección monumental y de enorme relevancia, existe solo un puñado de trabajos discográficos con música proveniente de este acervo. Llevados a cabo mayormente por agrupaciones especializadas en música

americana colonial, los intérpretes han puesto atención generalmente en las obras en español y náhuatl del manuscrito 7, de obvia factura local, con la intención —genuina y por demás válida— de poner en valor la producción de los músicos originarios. No obstante, considerando que prácticamente todo ese repertorio ha sido ya grabado e incluido en programas de concierto, nuestra intención es más bien pintar un panorama global del universo sonoro de esta comunidad: lo que componían, desde luego, pero también lo que gustaban de cantar por fuera de su propia producción.

Por otra parte, entendemos estos códices no tanto como mera compilación o imitación irreflexiva de toda la música que llegaba a sus manos, sino como testimonios privilegiados de un gusto estético y de una creatividad de la que sólo tenemos registro gracias a estos manuscritos. Nos guía una visión distinta a la imperante en la discusión sobre este archivo, que tiende a conceder autoría europea a aquellas piezas anónimas y únicas que son consideradas como las más sofisticadas musicalmente. Creemos que dicha postura limita la capacidad de estos objetos de revelar el potencial histórico de las comunidades que los crearon, la sofisticación y la curiosidad artística e intelectual que se desprende de estos documentos.

Buscamos entonces revelar las invisibles líneas que unen todo aquello que eligieron copiar, propio o ajeno,

a través de una selección ecléctica, combinando obras locales con obras foráneas de envergadura y funciones diversas, tal y como se alternan en los manuscritos. Para ello nos inspiramos en fuentes contemporáneas como los numerosos cancioneros cortesanos de los siglos XV y XVI, y las publicaciones para vihuela y voz publicadas entre 1536 y 1576, muchas de las cuales contienen repertorio concordante con los manuscritos guatemaltecos.

De esta manera, buscamos poner en valor este archivo como una fuente de igual relevancia que otras más establecidas y exploradas, celebrando la sensibilidad de sus compositores y compiladores; su capacidad no solo de recibir conocimientos y de custodiarlos –que no es poco– sino de aportar creaciones de gran valor para el contexto musical de su época.

© Jonatan Alvarado

TEXTOS***Virgen Madre de Dios***

Virgen Madre de Dios.
Virgen Señora, vos.

Cosa soberana
[estrella de la mañana

Ruega por nos a Dios]
Virgen Señora, vos.

Salve Sancta Parens

Salve Sancta Parens,
enixa puerpera regem.
Qui caelum terramque
regit in saecula saeculorum.

Salve, Madre santa,
que diste a luz a un rey en el parto.
Quien gobierna el cielo y la tierra
por los siglos de los siglos.

Kyrie eleison

104

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

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

Gloriose Virginis

Gloriose Virginis Mariae conceptionem;
dignisimam recolamus
que et genitris dignitatem obtinuit
et virginalem pudicitiam nona misit

Gloriosa concepción de la Virgen María;
recordemos a la mujer más digna
que alcanzó la dignidad de madre y
transmitió la castidad virginal.

Magnificat

Magnificat
 Anima mea Dominum,
 et exsultavit spiritus meus
 in Deo salutari meo.
 Quia respexit humilitatem ancillae suae,
 ecce enim ex hoc beatam
 me dicent omnes generationes.
 Quia fecit mihi magna qui potens est:
 et sanctum nomen ejus,
 et misericordia ejus
 a progenie in progenies timentibus eum.
 Fecit potentiam in brachio suo,
 dispersit superbos mente cordis sui,
 deposuit potentes de sede,
 et exaltavit humiles.
 Esurientes implevit bonis,
 et divites dimisit inanes.
 Suscepit Israel puerum suum,
 recordatus misericordiae suae:
 sicut locutus est ad patres nostros,
 Abraham et semini ejus in saecula.
 Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.
 Sicut erat in principio,
 et nunc, et semper,
 et in saecula saeculorum.
 Amen.

Benedicamus Domino / Deo gratias

Benedicamus Domino.
 Deo gratias.

Paratum cor meum

Paratum cor meum, Deus,
 Paratum cor meum.
 Exurge gloria mea,
 exurge psalterium et cithara,
 exurgam dilúculo.

Proclama
 mi alma la grandeza del Señor,
 se alegra mi espíritu
 en Dios, mi Salvador.
 Porque ha mirado la humillación de su sierva,
 desde ahora me felicitarán
 todas las generaciones.
 Porque el Poderoso ha hecho obras grandes
 por mí: santo es su nombre,
 y su misericordia llega a sus fieles
 de generación en generación.
 Él hace proezas con su brazo:
 dispersa a los soberbios de corazón,
 derriba del trono a los poderosos
 y enaltece a los humildes.
 A los hambrientos los colma de bienes
 y a los ricos los despide vacíos.
 Auxilia a Israel, su siervo, acordándose de la
 misericordia —como lo había prometido a
 nuestros padres— en favor de Abraham y su
 descendencia por siempre.
 Gloria al Padre y al Hijo y al Espíritu Santo.
 Como era en un principio,
 ahora y siempre,
 por los siglos de los siglos.
 Amén.

Bendigamos al Señor.
 Demos gracias a Dios.

Mi corazón está listo, Dios,
 mi corazón está listo.
 Despierta, gloria mía.
 ¡Despertad, salterio y cítara!
 Despertaré al alba.

Pater Noster

Pater Noster,
 qui es in caelis, sanctificetur nomen tuum.
 Adveniat regnum tuum.
 Fiat voluntas tua, sicut in caelo et in terra.
 Panem nostrum quotidianum da nobis hodie,
 et dimitte nobis debita nostra
 sicut et nos dimittimus debitoribus nostris.
 Et ne nos inducas in tentationem,
 sed libera nos a malo.
 Amen.

Padre Nuestro,
 que estás en los cielos, santificado sea tu
 nombre. Venga a nosotros tu reino.
 Hágase tu voluntad, en el cielo y en la tierra.
 El pan nuestro de cada día, dánoslo hoy,
 y perdónanos nuestras deudas como
 también nosotros perdonamos a nuestros
 deudores. Y no nos dejes caer en la
 tentación, mas líbranos del mal.
 Amén.

Hic solus [dolores nostros]

Hic solus dolores nostros tulit
 et languores hic solus portavit.

Venite et videte coeli Rex Christus quare
 pependit in cruce,
 solus hic dolores nostros tulit.

Él solo llevó nuestros dolores
 y solo llevó nuestras enfermedades.

Venid y ved por qué Cristo, el Rey del cielo,
 colgó de la cruz.
 Él solo llevó nuestros dolores.

106

O bone Jesu

O bone Jesu! Illumina oculos meos,
 nequando dicat inimicus meus praevalui
 adversus eum.
 In manus tuas, Domine,
 commendo spiritum meum;
 redemisti me, Domine, Deus veritatis.

O Messias! Locutus sum in lingua mea,
 notum fac mihi domine finem meum.

¡Oh buen Jesús! Ilumina mis ojos, para que
 no diga mi enemigo: "He prevalecido contra
 él".
 En tus manos, oh Señor, encomiendo mi
 espíritu; Tú me has redimido, oh Señor, Dios
 verdadero.

¡Oh, Mesías! He hablado en mi propia
 lengua: Señor, hazme saber mi fin.

Cananea (Clamabat Autem mulier cananea)

Clamabat autem mulier channanea
 ad Dominum Jesum, dicens:
 Domine Jesu Christe, fili David, adiuva me;
 filia mea male a demonio vexatur.

Respondens Jesus Christus Dominus dixit:
 Non sum missus nisi ad oves
 quae perierunt domus Israel.
 At illa venit et adoravit eum dicens:
 Domine, adiuva me.
 Respondens Jesus ait illi:
 Mulier, magna est fides tua,
 fiat tibi sicut vis.

Y la mujer cananea clamó al Señor Jesús,
 diciéndole:
 "Señor Jesucristo, Hijo de David, ayúdame;
 mi hija está siendo gravemente atormentada
 por un demonio".

Respondió el Señor Jesucristo y dijo: "No fui
 enviado sino a las ovejas perdidas de la casa
 de Israel".
 Pero ella vino y se postró ante él, diciendo:
 "Señor, ayúdame". Jesús le respondió:
 "Mujer, grande es tu fe, hágase contigo como
 deseas".

Edmini (Amor che mi tormenti)

Amor che mi tormenti
e m'appresenti il bel sguardo soave
di quella che di me pietà non have.

Perché non mostri a lei sì spesso
il foco che mi consum' il core,
com' a me mostri sua beltà infinita?

Forse che saperria che cos'è amore
e come si sottragge poco a poco
un che lontan' dalla speranza mia.

Ah, dura sorte mia!
Madonna non mi cura e certo vede
che altro non regna in me ch' amore e fede.

¿Con qué la lavaré?

¿Con qué la lavaré
la tez de la mi cara?
¿Con qué la lavaré
que vivo mal penada...?

Lávanse las casadas
con agua de limones.
Lávome yo, cuitada,
con ansias y pasiones.

Mi gran blancura y tez
las tengo ya gastadas.
¿Con qué la lavaré,
que vivo mal penada...?

Amor que me atormenta
y me presenta la bella y dulce mirada
de quien no tiene piedad de mí.

¿Por qué no le muestras con tanta
frecuencia el fuego que consume mi
corazón,
como me muestras su infinita belleza?

Tal vez sabría qué es el amor
y cómo se va retirando poco a poco
lejos de mi esperanza.

¡Ah, mi duro destino!
A ella no le importo y seguramente ve que
en mí no reina nada más que el amor y la fe.

Romance [De Antequera sale el moro]

De Antequera partió el moro.
De Antequera aquesa villa:
con cartas en la su mano
en que socorro pedía.

Escritas iban con sangre,
y no por falta de tinta.
El moro que las llevaba
Ciento y veinte años tenía.

“Oh, gran Rey, si tú supieses
mi triste mensajería,
mesarías tus cabellos
y la tu barba vellida”

**Mulier quit ploras
(Puse mis amores en Fernandillo)**

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

Digas marinero
del cuerpo garrido:
¿en cuál de aquellas naves
pasa Fernadillo?

¡Ay, que era casado!
¡Mal me ha mentido!

BIOGRAFÍAS



ALVARADO Y ABRAMOVICH. Foto: Alba Muriel

Jonatan Alvarado, tenor

Jonatan Alvarado nació en Mercedes, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Dio sus primeros pasos en la música cursando estudios de guitarra en el Conservatorio de su Ciudad. Frecuentó también los cursos de Dirección Coral, Orquestal y Composición en la Universidad Nacional de la Plata.

Desde 2011 se radica en Holanda. Es licenciado con honores en canto –especialidad Música Antigua– y laúd por el Conservatorio de Ámsterdam. Su especialización en el repertorio medieval y renacentista continúa al día de hoy bajo la guía de la Dra. Rebecca Stewart.

Es director musical y co-fundador – junto al portugués Nuno Atalaia– del ensamble *Seconda Pratica*, especiali-

zado en la interpretación de la música iberoamericana de los siglos XV a XVII.

Conforma junto a Florencia Menconi, Ariel Abramovich y Breno Quinderé el ensamble *Da Tempera Velha*, dedicado al repertorio castellano tardomedieval y del primer Renacimiento, y también colabora con regularidad con la agrupación de música medieval *Sollazo Ensamble* y con *Armonía Concertada* (Kiehr & Abramovich).

Su primer CD como solista, *Pajarillos Fugitivos*, fue lanzado en 2018 y nominado para los International Classical Music Awards en la categoría de Mejor Álbum Vocal de Música Antigua.

En su doble función de director y solista se ha presentado en los escenarios especializados más importantes de Europa, entre los que se incluyen los Festivales de Ambronay, Sablé, Utrecht, Amberes, Viena, Estocolmo, Göttingen, Liubliana y Almada entre otros, bajo la dirección de Sigiswald Kuijken, Richard Egarr, Gabriel Garrido y Eduardo Gúez, entre otros.

Ariel Abramovich, vihuela

Deslumbrado por una fantasía de Luys de Narváez, decide –aun adolescente– su exclusiva dedicación al repertorio para laúd y vihuela del siglo XVI, decisión que mantiene hasta el día de la fecha sin mayor arrepentimiento.

En 1996 se traslada a Suiza para estudiar con su maestro y mentor, Hopkin-

son Smith, en la Schola Cantorum Basiliensis. Más tarde, visitará al maestro Eugène Ferré en Francia, quien le ofrecerá una mirada muy especial del instrumento y su música.

En el año 1998 funda junto al *altus* José Hernández-Pastor, el dúo El Cortesano, proyecto musical dedicado al repertorio de los vihuelistas españoles. Graban en 2001 el primer disco dedicado enteramente al vihuelista Estevan Daça y, en 2008, dedican un segundo disco al vihuelista salmantino Diego Pisador.

En 2008 emprende otro proyecto a dúo junto al tenor británico John Potter, revisitando la literatura de *lute songs* inglesas.

En 2011 funda –junto a Anna Maria Friman y Jacob Heringman– Alternative History, con el que graba para la casa ECM un primer disco, *Secret History*, publicado en 2017. En 2015 ECM publicó la segunda grabación del cuarteto, *Amores Pasados*, para el que músicos como Tony Banks (Genesis), Sting o John Paul Jones (Led Zeppelin) contribuyeron con obras inéditas y/o escritas especialmente para este proyecto.

Funda en 2013, junto a la soprano María Cristina Kiehr, el dúo *Armonía Concertada*, dedicado a la literatura ibérica para voz y cuerda pulsada del siglo XVI. En 2019 la casa Arcana publica el primer disco del dúo, *Imaginario: De un libro de música de vihuela*, primera reconstrucción de un cuaderno para

cantar acompañado a la vihuela. En 2021, el sello Glossa publica el segundo disco, *The Josquin Songbook*, con intabulaciones de Josquin Desprez.

Junto al también especialista en Renacimiento Jacob Heringman comparte un proyecto dedicado a intabulaciones para laúdes y vihuelas. Con él graba en 2014 el disco *Cifras Imaginarias*, publicado en 2017 también por el sello Arcana.

Comparte también, en la actualidad, proyectos a dúo con la soprano francesa Perrine Devillers, el tenor argentino Jonatan Alvarado, la soprano estadounidense Anne Kathryn Olsen, el tenor italiano Giovanni Cantarini, la soprano argentina Nadia Szachniuk y es miembro fundador del ensemble Da Tempera Velha.

Il Suonar Parlante Orchestra. *Gypsy Baroque*

Sábado, 29 de marzo de 2025

Espacio Turina. 20:00 horas



IL SUONAR PARLANTE ORCHESTRA. Foto: Luiès Duarte

Graciela Gibelli, voz

Il Suonar Parlante Orchestra

Jana Semeradova, *flauta*

Stano Paluch*, *violín (violín folk)*

Alessandro Tampieri* y Nicolas Penel, *violines*

Laurent Galliano, *viola*

Marco Testori, *violonchelo*

Margherita Naldini, *contrabajo*

Marcel Comendant*, *címbalo*

Shalev Ad El, *clave*

Vittorio Ghielmi*, *viola da gamba y dirección*

[* Solistas]

Gypsy Baroque. The gypsy bands of the XVIII century

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

Dolce – Allegro del Concerto alla Polonese TWV 43:G7

Scaramouches de la Suite en si bemol mayor TWV 55:B8 [arreglo de Vittorio Ghielmi]

Anónimo

Czigány Tanz [Sepsiszentgyörgy MS, siglo XVIII] [danza lenta gitana] [arreglo de V. Ghielmi]

Magyar Tanz [Sepsiszentgyörgy MS, siglo XVIII] [danza húngara] [arreglo de V. Ghielmi y S. Palúch]

Stanislav Palúch (1977)

Hajduk's Dance [a partir de melodías del Annae Szirmay-Keczer MS, 1688]

Anónimo

Šol páji pe luludjori [canción de los gitanos Lóvari] [arreglo de V. Ghielmi y S. Palúch]

János Bihari (1764-1827)

112

Lassú Magyar (Adagio Affettuoso) (Lamento por la muerte de su hijo)

Vittorio Ghielmi (1968) / Stanislav Palúch (1977)

Mozart the Gypsy and Sirba [a partir del *Concierto para violín en la mayor* KV 219]

Anónimo

Iai Devlale so tè kërav [canción de los gitanos Lóvari] [arreglo de V. Ghielmi y S. Palúch]

Johann Gottlieb Graun (1703-1771)

Presto del Concerto para viola da gamba en re menor

Anónimo

Na Keçave kuren [canción de los gitanos Lóvari] [arreglo de V. Ghielmi y S. Palúch]

Saltus Pollonicus and Hungaricus [Colección Uhrovec, 1730] [arreglo de V. Ghielmi y S. Palúch]

Georg Philipp Telemann

Vielle de la Suite TWV 55:Es3 [arreglo de V. Ghielmi]

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Grave del Concierto para violín RV208 // *Grosso Mogul* [arreglo de Marcel Comendant]

Georg Philipp Telemann

Solo per voi tra mille e mille, aria para soprano y clave concertado

František Benda (1709-1786)

Allegro Scherzando del Concierto en sol mayor para clave

Anónimo

Cântec de leagăn [canción de cuna tradicional en lengua rumana, Suceava, 1920] [arreglo de Graciela Gibelli y M. Comendant]

Johann Philipp Kirnenberger (1721-1783)

Masura (mazurka) [arreglo de V. Ghielmi y S. Palúch]

Anónimo

Trana nanna [canción de los gitanos Lóvari] [arreglo de V. Ghielmi y S. Palúch]

NOTAS

114

A lo largo del siglo XVIII, en las fronteras orientales de Europa actuaron bandas de músicos gitanos que trabajaban indistintamente para la nobleza otomana o la de los Habsburgo. Algunos de ellos llegaron a ser muy famosos, como la bella violinista Panna Cinka (1711-72) o el virtuoso János Bihari, que vivió hasta los albores del siglo XIX y fue admirado como uno de los más grandes violinistas de Europa (y recordado como tal incluso por Liszt en su libro sobre música gitana y húngara). Bihari, como casi todos estos músicos, era incapaz de leer y escribir música, pero afortunadamente algunas de estas maravillosas piezas han sido conservadas por otros músicos que lo escucharon, como el pianista Ignatz Ruzitska (en Veszprem).

Ghielmi pudo trabajar a partir de raras fuentes dispersas entre Hungría (Transilvania), Eslovaquia y Polonia, reconstruyendo parte de este repertorio inédito y fascinante (danzas Hajduk, magyar tanz, saltus ungaricus, etc.). Este repertorio de Europa del Este fascinó a los compositores *barrocos* alemanes, educados normalmente en modelos musicales italianos o franceses, e influyó profundamente en músicos como Telemann, Graun, Benda, etc. Los gitanos del oeste vivieron en el Imperio austrohúngaro en el papel bipolar de comunidad marginada y personajes individuales *románticamente*

admirados por su libertad, y este doble papel les permitió, sin saberlo, actuar como verdaderos puentes entre diferentes culturas.

La región que hoy conocemos como Bohemia, Moravia, Polonia y Hungría estaba dividida, antes de la complicada constitución de las unidades nacionales, en una compleja constelación de etnias diferentes, dominadas al este por el Imperio Otomano y al oeste por los Habsburgo y más tarde por el Imperio Prusiano. En esta vasta zona, las bandas gitanas llevaban su influencia musical a todas partes (las giras realizadas por la banda Bihari, por ejemplo, son impresionantes). Una investigación minuciosa de los manuscritos muestra un repertorio increíble donde a menudo las piezas más *clásicas* de compositores como **Graun, Hasse, Telemann, Vivaldi** se entremezclan con danzas magiares o *Hajduk* (danzas de bandoleros) concebidas aún sobre patrones musicales claramente turcos o persas (*Maqam*). El premiado CD *Gypsy Baroque* ha sido publicado por la editorial parisina Alpha Classic (Outhere).

© Il Suonar Parlante

La música europea culta corre constantemente el riesgo de ser destruida por el intelectualismo con el que es concebida y percibida, por el “discurso sobre la música”, por el deseo de clasificarla

claramente en géneros, subgéneros y categorías. Esta obsesión, que sin duda tiene su utilidad para clasificaciones comerciales o estudios científicos, resulta particularmente inadecuada para comprender este fenómeno vital y efímero que es la expresión musical. Si hay algo que he aprendido durante los largos años de trabajo con músicos tradicionales es que el sonido y la música deben entenderse mediante otras categorías de la mente.

Este proyecto, que venimos presentando desde hace tiempo y que ha tenido una cálida acogida por parte del público, pretende tener el carácter inquieto, trágico, superficial, melancólico, alegre, frenético e irónico del gitano... Todo sucede aquí y ahora. El pasado ya no existe. "Sobre el mañana no hay certezas".

En realidad, si queremos recurrir a otras categorías, ¿qué hay más barroco que esta música? Un *continuum* de diferentes afectos, una inquietud de la mente basada en un *memento mori* innato y omnipresente. Entonces, cuando descubrí las melodías gitanas conservadas en Sepsiszentgyörgy y comencé a pensar con mis amigos Marcel (címbalo) y Stano (violín) sobre cómo darles vida, quisimos tomar caminos diferentes, incluidos los más difíciles y los más creativos.

El material utilizado aquí se mantiene a menudo en melodías simples, una especie de *aide-mémoire* que no representa ninguna *interpretación* jamás

realizada, sino un tema melódico puro, a menudo en escalas no occidentales. A veces intentamos crear un *documental*, es decir ofrecer una posible reconstrucción (como para *Czigány y Magyar tanz*), pero, otras veces, sin dudarlo hicimos una *película*, integrando este material en una historia de nuestra propia invención (como en *Hajduk's dance* de **Stano Palúch**). **Telemann** transcribió, casi como un etnomusicólogo, muchas melodías de la tradición de Europa del Este, añadiendo acompañamiento armónico (a veces sorprendentemente simple). Hemos extrapolado las melodías originales y las hemos vuelto a proponer en una versión quizás más cercana a la forma en que el propio Telemann debió escucharlas interpretadas por grupos *populares* (*Vielle*).

115

Otras veces, siguiendo un proceso muy gitano, cogíamos música *noble* (las notas de **Mozart**, que en ocasiones se habían inspirado a su vez en algún grupo gitano, y con la anotación "coll'arco al rovescio", con el arco al revés, para el contrabajo, es decir golpeando *col legno*, con la madera, como para la *cucaracha* de los *tziganes* húngaros) y los tratamos con insolente descaro... o con un respeto aún más profundo.

Estos puntos de vista son múltiples, pero el objetivo sigue siendo el mismo: la inspiración inagotable de la tradición gitana.

© Vittorio Ghielmi [extraído de las notas al CD *Gypsy Baroque*, Alpha 392]

TEXTOS

Anónimo: Šol páji pe luludjori [canción de los gitanos Lóvari en Püspökladany, comarca de Haidú-Bihar, Hungría] [arreglo de V. Ghielmi y S. Palúch]

Šol páji pe luludjori,
Te na pharol lako djori.
Te dukhala lako djori,
Č'avlá ame šukár bouri.

Está regando una flor
para que su corazón no se rompa.
Si su corazón se rompe,
no tendremos una hermosa nuera.

Atunč aves'amári bouri,
T'ánes amenge brádjí páji.
Ahaj, devla, so te kerav,
Mura boura kaj me te rakhav?

Serás nuestra nuera
si nos traes un cubo de agua.
Oh, Dios, qué hacer,
¿dónde buscaré a mi nuera?

Lungo-j vudareskri douri,
Skurto-j la bouraki goudji.
Anda klinda palaj udar,
Šol páji pe luludjori.

Larga es la cuerda para atar la puerta,
corta es la mente de la nuera.
Desde la habitación, tras la puerta,
está regando una flor.

116

Anónimo: lai Devlale so té kërav [canción de los gitanos Lóvari en Tutzér, comarca de Szabolcs-Szatmár-Bereg, Hungría] [arreglo de V. Ghielmi y S. Palúch]

lai devlale so té kërav
Bokhale hin mure čave.
Biken, more, šukár grasten,
De le čavenge but xaben.

¡Oh, Dios! Dime, ¿qué debo hacer?
Los niños tienen hambre.
Vende tu bonito caballo, oh gitana,
no dejes que los niños mueran de hambre.

Anónimo: Na Keçave kuren [canción de los gitanos Lóvari] [arreglo de V. Ghielmi y S. Palúch]

Na keçave kuren
Sar Mozeske kuren
Ande anena ma
Ande körohäazo.

Ya no hay potros
como el caballo de Moisés
que solo me trae a casa
del hospital casi muerto.

Georg Philipp Telemann: Solo per voi tre mille

Solo per voi
tra mille e mille
care pupille
arde il mio core.

Sólo por vosotros,
entre miles y miles,
ojos queridos,
arde mi corazón.

Deh! rispondete
con dolci faville
con meno rigor
a tanta fé
a tanto amor.

¡Oh! Respondedme
con dulces chispas
y con menos rigor
a tanta fe,
a tanto amor.

Anónimo: *Cântec de leagăn* [canción de cuna tradicional en lengua rumana, Suceava, 1920] [arreglo de Graciela Gibelli y M. Comendant]

Nani, nani puiul mami
Nani puiule, șiadormi.
Liuliu, liuliu, liuliu, li,
Că mama teo adormi.

Vine tata din pădure
Și-ți aduce fragi mure,
Liuliu, liuliu, liuliu, li...

Și-ți aduce alunele
Și-un mănunchi de floricele
Liuliu, liuliu, liuliu, li...

Duerme, duerme pollito de mamá.
Duérmete pollito, duérmete.
Liuliu, liuliu, liuliu, li,
porque mamá te acuna para que te duermas.

Tu padre viene del bosque
y te trae fresas y moras,
Liuliu, liuliu, liuliu, li...

Te trae nueces
y un ramo de flores
Liuliu, liuliu, liuliu, li...

Anónimo: *Trana nanna* [canción de los gitanos Lóvari] [arreglo de V. Ghielmi y S. Palúch]

Trana nanna danna nanna
tada lada tadada
dana nana trana nana
dala nana tadadom.
Nana danana
Daranana nanna dajnom
hoj doj nananna
tada ladda dajdom.



GRACIELA GIBELLI. Foto: Luis Montesdeoca

Graciela Gibelli, voz

Una brillante versatilidad y un amplio repertorio caracterizan a la soprano Graciela Gibelli. La cantante argentina ha colaborado con prestigiosos músicos, conjuntos y orquestas de diversos estilos, desde la música antigua a la clásica, pasando por la contemporánea, el pop y el jazz. Ha ofrecido conciertos en festivales y teatros de renombre como la Filarmónica de Luxemburgo, Laeiszhalle-Hamburgo, Styriarte-Graz, MITO-Milán, Gulbenkian-Portugal, Musikfestspiele Potsdam Sanssouci, Festival de Salzburgo, Bozar de Bruselas, etc., así como con Kenny Wheeler en el Festival de Jazz

de Verona. Invitada en varias ocasiones al Festival de Rávena.

Su primera formación musical la debe a su ciudad natal, Córdoba, en donde estudió pedagogía musical, dirección coral y flauta. En 1994 se transfiere a Milán donde continúa sus estudios musicales y estudia canto con Margaret Hayworth.

En 2007 fundó Il Suonar Parlante Orchestra junto a Vittorio Ghielmi, con quien mantiene una constante actividad concertística, ofreciendo conciertos en importantes salas de todo el mundo. Graciela Gibelli ha recibido numerosos premios por sus interpretaciones, composiciones y arreglos publicados en numerosos discos, por ejemplo por *The Devil's dream* (Harmonia Mundi) con Luca Pianca y Vittorio Ghielmi, *The passion of Musick*, ECHO Classic en 2015, *Gypsy Baroque* (Alpha, 2018).

En 2020 ideó y produjo el último álbum junto a Vittorio Ghielmi e Il Suonar Parlante Orchestra, *Le secret de Monsieur Marais* (Alpha).

Il Suonar Parlante Orchestra

La expresión Il Suonar Parlante, creada por Paganini, se refiere a una técnica especial mediante la cual los instrumentos musicales pueden imitar realmente la voz humana. Desde 2002 trabajamos en esta técnica, que produce una comprensión completamente

nueva de nuestro patrimonio musical clásico y antiguo, pero también brinda la posibilidad de crear un lenguaje musical profundamente innovador. Empezamos como un consort de violas, y en 2007 Vittorio Ghielmi y la cantante argentina Graciela Gibelli fundaron Il Suonar Parlante Orchestra siendo invitados regularmente desde entonces en las salas más importantes (Berliner Philharmonie, Salzburg Festspiele, Auditorio Nacional Madrid, Ravenna Festival, DeSingel, National Forum of Music Wrocław, Musica nelle Dolomiti, Teatro Ristori Verona, Muziekgebouw, Musikfestspiele Potsdam Sanssouci, Philharmonie Luxembourg...).

El CD *Full of Colour* ha sido reconocido como “una revolución para el sonido de los instrumentos antiguos” (Diapason d’or, Choc du Monde de la Musique, Preis des Deutsches Schallplatten). Otras grabaciones: *Fantasías* de Purcell, *Die Kunst der Fuge*, *Der Kastanienball* y *Variaciones Goldberg* (Uri Caine). Il Suonar parlante ha sido orquesta en residencia en Madrid 2007, donde, con el coro sueco Rilke ensembles (G. Eriksson) hemos protagonizado el estreno mundial de un espectáculo en torno a *Membra Jesu Nostri* de Buxtehude, con el cineasta americano Marc Reshovsky (Hollywood). Residencia posterior en el Stuttgart Festspiele 2010, en el Festival de música de Segovia 2011, en el Bozar de Bruselas...

Publica además el CD *Barbarian Beauty*, dedicado al concierto para viola da

gamba y orquesta (Graun, Telemann, Tartini), con el virtuoso del címbalo moldavo Marcel Comendant. El CD *The Passion of Musick* con D. Oberlinger ganó el Echo Klassik Preis 2015. *Gypsy Baroque* apareció en 2018 (Alpha). *Le secret de Mr. Marais* en 2020 (Alpha) contiene nuevos manuscritos descubiertos de Marais, que nos acercan a una nueva concepción de la música barroca francesa. www.ilsuonarparlante.com



VITTORIO GHIELMI. Foto: Z.Hanakova

Vittorio Ghielmi, viola da gamba y dirección

Vittorio Ghielmi es considerado uno de los más destacados intérpretes de viola da gamba del panorama musical internacional y ha sido comparado por la crítica con Jascha Heifetz (*Diapason*) por su virtuosismo, y llamado el “Cha-

mán del sonido” por la intensidad y versatilidad de sus interpretaciones musicales.

Nacido en Milán, activo como gambista así como director de orquesta, compositor y escritor, en 2007 fundó con la cantante argentina Graciela Gibelli Il Suonar Parlante Orchestra, conjunto invitado regularmente a las salas más importantes del mundo. Desde muy joven, ha combinado la interpretación del repertorio antiguo con una atención constante en la formación de nuevas realidades musicales, creando también proyectos con músicos de jazz como Kenny Wheeler, Uri Caine, Paolo Fresu, Markus Stockhausen, Ernst Rejiseger, cantautores como Vinicio Capossela, la estrella del flamenco Carmen Linares, y músicos de tradiciones no europeas como el afgano Khaled Arman (Ensemble Kaboul), etc.

Es uno de los pocos gambistas invitados regularmente como solista con orquestas modernas o barrocas (Staatskapelle de Berlín, la Filarmónica de Los Ángeles en el Bowl Hall de Hollywood, la Filarmónica de Londres, la Filarmónica de Viena, la Konzertverein de Viena, etc., o Il Giardino Armonico, la Orquesta Barroca de Friburgo, Akamus, etc.) y ha protagonizado como solista numerosos estrenos mundiales (Uri Caine, *Concierto para viola da gamba y orquesta*, Concertgebouw de Ámsterdam y Bozar de Bruselas, 2008; Nadir Vassena, *Bagatelle trascendentali* para viola da gamba y orquesta, Sala de la Filarmónica de Berlín, 2006;

Uri Caine, *Danube Dreams*, para viola da gamba y orquesta con la orquesta del Musikverein Wien, 2012, etc.).

De 2007 a 2010 ha sido asistente de Riccardo Muti en el Festival de Salzburgo. Ese mismo año, Vittorio creó un espectáculo sobre el ciclo de cantatas *Membra Jesu Nostri* de Buxtehude con el director de Hollywood Marc Reshovsky (Festival de Cuenca). Artista residente en numerosos festivales europeos, en 2018 dirigió la ópera *Pygmalion* de Rameau en el Drottningholms Slottsteater (Estocolmo) en colaboración con el *regisseur* y bailarín Saburo Teshigawara (Karas), *Apolo y Dafne* de Haendel para el Handelfestspiele de Halle, etc. en 2019. En 2023 inaugura la mayor exposición de arte digital jamás celebrada en Alemania (Leipzig, *Dimensions*) con un recital en solitario.

Director del Departamento de Música Antigua y Profesor en el Mozarteum de Salzburgo, ha publicado estudios y ediciones de música antigua (Minkoff, Fuzeau etc.) y un método mundialmente conocido para la viola da gamba (Ut Orpheus ed.). Su libro sobre nuevas fronteras para la interpretación de la música de Marin Marais está en publicación (*Decoding Marin Marais*, ed. Libroforte). Profesor invitado en el Royal College de Londres ha impartido clases magistrales en numerosas universidades en todo el mundo (Accademia Chigiana di Siena, Juillard School NY, Conservatoire Royale Bruxelles etc.). Forma parte de

la dirección artística del Festival ORA de música antigua y contemporánea (Salzburgo).

Su trabajo dentro de las antiguas tradiciones musicales supervivientes le llevó a ser galardonado con el Premio Erwin Bodky (Cambridge, Massachusetts, EE.UU., 1997), y Echo Klassic Award 2015 (Alemania). La colaboración con intérpretes tradicionales está documentada en la película *The heart of Sound. Un viaje musical con Vittorio Ghielmi*, BFMI (Salzburgo-Hollywood) en Medici TV. Innombrables los CDs y grabaciones sobre todo dedicadas al vastísimo repertorio de la viola da gamba.



Orquesta de Cámara de Bormujos. *El poeta calculista*

Domingo, 30 de marzo de 2025

Espacio Turina. 12:00 horas



ORQUESTA DE CÁMARA DE BORMUJOS. Foto: abekoco

Juan de Dios Mateos, *tenor*

Orquesta de Cámara de Bormujos

Nazar Yasnytsky, Emilia Grajales, Elena Gutiérrez, Magdalena Moya y Carlos Lago, *violines I*

Luis María Roldán, Aida Moreno, Aurora Pérez y Macarena Iniesta, *violines II*

Amaia Martínez, Antonio Peinado y Nadia Carmona, *violas*

Carmen Fernández y Charo Porcar, *violonchelos*

Vicente Fuertes, *contrabajo*

Moisés López y Francisco J. Urbano, *flautas*

Pilar Sánchez y Francisco Onieva, *oboes*

Alberto Duque y Andrés Mejido, *clarinetes*

María Gutiérrez y Carlos González, *fagotes*

Jesús Moreno y María González, *trompas*

Director: Alberto Álvarez Calero

El poeta calculista

Manuel García (1775-1832)

El poeta calculista, ópera unipersonal en un acto con libreto de Diego del Castillo [1805]

Sinfonía

Aria: “Por la mañana en ayunas”

Interludio

Bolero: “El hombre que se encuentra”

Interludio

Caballo: “Yo que soy contrabandista”

Interludio

Recitado y Aria grande: “Formaré mi plan con cuidado ... En mi comedia juntamente”

Interludio

Recitado: “Ah qué monstruo”

Dúo: “Anegado de tanta dicha”

Polaca: “En tan dichoso instante”

Final: “Y así arrepentido”

NOTAS

Nacido en 1775 en Sevilla, donde se formó como niño de coro, **Manuel García** empieza su relación con el teatro en Cádiz, adonde se marcha con sólo dieciséis años. La ciudad gaditana era por aquel entonces una urbe cosmopolita de rica vida teatral, en la que no había comedia que no llevara su tonadilla, género esencial para la difusión de boleros, seguidillas, tiranas, polos y otras formas populares de canción. Es más que posible que iniciara así su carrera. Allí, en 1797 se casa en secreto con Manuela Morales, una especialista en el canto de boleros que había pasado por Madrid, en donde la pareja está ya instalada en la primavera de 1798, trabajando para la compañía de Francisco Ramos, quien dirigía uno de los tres teatros de la corte, el de la Cruz. Aunque empiezan desde muy abajo, Manuel rápidamente presenta sus primeras obras como compositor, las tonadillas *El majo y la maja* (estrenada el 14 de octubre de aquel mismo año) y *La declaración* (31 de julio de 1799), en ambos casos con los dos de protagonista en escena. Justo por la fecha de aquel estreno, García se negó a cantar en unas funciones extras como estipulaba su contrato. Su carácter lo llevó a tener conflictos aún más serios. Así, a finales de año, el artista acabó en la cárcel por un incidente con unos guardias y oficiales de los teatros madrileños. Cuando salió de prisión, ya en 1800, Manuela había

vuelto a Cádiz, mientras Manuel pasa dos años en Málaga.

En mayo de 1802 el exilio ha terminado y lo encontramos de nuevo en Madrid, donde canta en el estreno español de *Las bodas de Fígaro* de Mozart. La condesa de aquellas funciones era la soprano Joaquina Briones (nacida Sitches) con la que empezará una relación sentimental que durará toda la vida. Joaquina es la madre de Manuel Patricio (nacido en 1805), María (la futura Malibrán, nacida en 1808) y Paulina (la Viardot, nacida en 1821). La pareja se casó, sin que Manuel hubiera disuelto su matrimonio con Manuela. Para ocultar su bigamia logró manipular, nadie sabe exactamente cómo, los registros de su primer casorio gaditano.

Manuel se ha convertido ya en una figura emergente del canto en la capital y en un hábil compositor de operetas breves. Apenas cinco semanas después del nacimiento de Manuel Patricio en marzo, el 25 de abril de 1805 el sevillano presenta en el Teatro de los Caños del Peral *El poeta calculista*, una nueva opereta, u ópera unipersonal como él la llama, con libreto de Diego del Castillo, una especie de revisión del cuento de la lechera, pero en la figura de un aspirante a libretista, lo que permitía lanzar una mirada no exenta de acidez al universo del teatro. Metaópera, pues.

El poeta calculista es obra para una sola voz, la suya, la de un baritenor que seguramente aún no sabe lo que es. Consciente de su talento, pero también de sus limitaciones, García marchará primero a París y luego a Italia para perfeccionarse como cantante con la formación que no pudo tener en España. Será justo cuando presente en el Teatro Odeón de París el 15 de marzo de 1809 esta breve ópera-monólogo cuando su nombre empiece a sonar por toda Europa. Cuatro números tuvieron que ser repetidos la noche del estreno, y la obra se presentó tres veces más en la temporada. La prensa se hizo eco del fervor del público por esta música española que era desconocida en la capital francesa, con especial alusión a un número que conquistó primero a los franceses y luego a otros públicos europeos. Se trata del polo —al que en la obra se denomina *caballo*— “Yo que soy contrabandista”, que se convirtió en un emblema de la libertad y cuyo tema usaron algunos grandes compositores del siglo, entre los que se cuentan nada menos que Liszt y Schumann. Pero además la obra incluye una sinfonía de apertura, diversos interludios (tres de los cuales se han eliminado de esta interpretación por razones puramente musicales) y otros números vocales característicos de diversos géneros teatrales (todos aquellos que el aprendiz poeta de la historia estaba decidido a afrontar): así para la tonadilla nada mejor que unas boleras (nº 3); el polo para el sainete (nº5); para

la comedia grande, un aria también grande con su recitado (nº7); para la tragedia, un aria con mucha sangre (nº9); pero el mayor grado de virtuosismo lo deja para la ópera, culminación de este *cursus honorum* que ocurre sólo en la imaginación del protagonista: nada menos que un dúo (nº11), en el que el solista tiene que cambiar su registro para cada uno de los personajes implicados en él (una tiple y un bajo, nada menos), y una polaca final de lucimiento (nº13).

© Pablo J. Vayón

TEXTOS

[Los números son los originales de la edición del libreto de James Radomsky]

Aparece el poeta pensativo al concluirse la sinfonía. Acabada esta, se levanta de pronto, da una palmada, y dice:

En fin, ya tomé partido;
no hay duda que seguir debo
carrera que es tan lucida.
Cuando el puente de Toledo
pasé por la primer vez,
y en un humilde jumento
entré en Madrid; ¿quién diría
que pudiese llegar tiempo
de verme bien colocado,
y ser hombre de provecho?
Aunque a la verdad no estoy
todavía en candelero,
juzgo que no tardaré,
según el paso violento
con que hacia mí se dirige
la Fortuna. Examinemos
mi suerte: Yo entré en la corte
en tan dichoso momento
que a los tres días logré
la plaza, el brillante empleo
de escribiente de un poeta:
Pero ¡qué poeta! Al menos
si comí poco en su casa,
me hizo aprovechar el tiempo.

Canción [No. 1]

**Por la mañana en ayunas
principiaba a trabajar.
Él notando, yo escribiendo,
siete horas sin cesar:
la cabeza despejada
daba margen a notar.
¡Oh, cuántas travesurillas
régimen tan sano da!
Al medio día unas sopas
era alimento frugal,
y a la noche un mendrugillo
antes de irnos a acostar.**

**Con tal régimen vivimos
sin ninguna enfermedad;
y a no ser por un quebranto,
mi señor viviera más.**

En efecto, el pobrecillo,
después que había compuesto
varias piezas que importaban,
ajustando cada verso
uno con otro a seis cuartos,
sí, hasta doscientos pesos;
tuvo la gran pesadumbre
que ni una le recibieron,
y eso que se las habían
encargado con intento
de hacerlas en el teatro;
pero si hay tales sujetos,
que solo por divertirse,
nos mandan componer versos.
En fin, ya muy sofocado,
acosado del más fiero
apetito que jamás
saciar pudo, el pobrezuelo
dispuso todas sus cosas,
ordenó su testamento,
y de todos sus caudales
me dejó por heredero.
Esta triste bancarrota
fue un pronóstico funesto
de su desastrado fin,
pues no duró mes y medio.
Aquí tengo mi tesoro;
el caso está ahora en saberlo
aprovechar... Esto importa.
Calculemos, calculemos.

Música [No. 2]

Formaré primeramente
mi plan: los conocimientos
que he adquirido, la experiencia
y el manejo que ya tengo,
me dictan que poco a poco
debo al público ir saliendo
con todas mis producciones
por escala. Este es el cuento.
De las que he heredado, unas
remendaré; el argumento
aprovecharé de otras,
y aun originales luego
podré componer; mas siempre,
con precaución y secreto,
todas pasarán por mías;
y he aquí un seguro medio
de llenarme sin trabajo
de gloria, amigos y pesos.
El Christus de los poetas
es en el presente tiempo
las tonadillas; y así
lo que debo dar primero,
es una: trazo el asunto.
Una sobrina y un viejo
que es su tío; sale un majo;
mientras aquel está dentro,
sale ella; se dan la mano,
sienten al tío, y corriendo
él se esconde en cualquier parte.
El tío que lo vio, hecho un perro
le saca medio arrastrando,
ella se pone por medio,
los dos se hincan de rodillas,
queda el asunto compuesto;
y para que no le den
castañas al argumento,
por ser algo endeble, pongo
unas coplas de bolero
por este estilo al final,
y sale con lucimiento.

128

Canta boleras [No. 3]

**El hombre que se encuentra
con pocos cuartos,
hará de un diablo veinte
por propagarlos.
Y pues se acaba,
el público perdone
ya nuestras faltas.**

¡Grandemente me ha salido!
Desde este instante prometo
hacer cuantas tonadillas
se ofrezcan en prosa y verso.
Las acoto. Este es un ramo
de muchísimo provecho.
Ya di el primer paso. Ahora
calculemos, calculemos.

Música [No. 4]

Tomaré un cuarto decente
en juntando algún dinero.
Allí a porfía vendrán
de uno y otro Coliseo
a hacerme encargos.
Luego que esté acreditado,
haré un sainete.
¿Qué le pondré? ¿Una tirana?
No, no: ¿un polo? Aún... no me acuerdo
¿Cómo se dice?... ¿Una caña?
Tampoco... Será un jaleo;
que siendo cosa andaluza,
gustará.

Caballo [No. 5]

**Yo que soy contrabandista
y campo por mi respeto,
a todos los desafío,
pues a nadie tengo miedo.
Ay, ay, ay, jaleo, muchachas,
¿Quién me merca algún hilo negro?
Mi caballo está cansao,
y yo me marchó corriendo.
Ay, ay, ay, que viene la ronda,**

y se movió el tiroteo.
**Ay, ay, caballito mío,
 caballo mío careto;
 ay jaleo, ay jaleo,
 ay jaleo que nos cogen:
 ay, sácame de este aprieto.**

¡Excelente personaje,
 para mi sainete! ¡Bueno!
 Acoto cuantos sainetes
 haya que hacer: ya tenemos
 dado un paso más; y ahora
 calculemos, calculemos.

Música [No. 6]

Con una comedia grande
 debo emprender: ¡qué argumento
 tan famoso he de ponerle!
 Aquí sí que al retortero
 ha de andar todo viviente.
 Para que agrade en extremo,
 he de criticar en ella
 a todo el que venga a pelo.
 La cosa es que al que cayere,
 no se le ha de dejar hueso
 sano; de este modo mientras
 rabiarán unos, riendo estarán otros.
 ¡Qué vuelta llevarán ciertos sujetos!
 ¡Ah, pobretes! Muchos son
 los proscritos; pues es cierto
 que para una gran tortilla
 se han de estrellar muchos huevos.

Aria Grande [No. 7]

[Recitado]

**Formaré mi plan con cuidado.
 Pondré un teatro brillante y pintoresco,
 hermoso de un río caudaloso,
 y entre las arboledas milavecillas
 que cantan dulcemente.
 Después saldrán por orden
 a la escena
 mordaces críticos y escritores,**

**también varios curiales,
 estafadores de los litigantes,
 con otros personajes que en el mundo
 sirven de estorbo
 y todo cuanto dicen
 con inicuas acciones
 contradicen.**

[Aria]

**En mi comedia juntamente
 un currutaco he de poner
 que baile y diga a su querida:
 “Mademoiselle, à votre pie”.**
**Una muchacha de las muchas
 que se pasean a la oración,
 un caballero que se para,
 chis, chis...
 le tira... del faldón.
 Un viejo hipócrita que siempre
 declama en contra del amor
 y es en el fraude sorprendido,
 mas no le causa algún rubor:
 un tar-ta-ta-ta-ta-mudo
 que aún no-no-no-no puede...
 de-de-de-de-de-cir...
 tu-tu-tu-tu-ve...
 ra-ra-ra-ra-zón.
 También un loco que bocea:
 “Yo soy el Marqués,
 el Rey soy yo”.**

**Una señora muy llorosa
 “Jun jun”, no para de llorar.
 Otra que alegre se presenta
 siempre está ja ja ja ja ja ja.
 Un tar-ta-ta-ta-ta-mudo
 que no puede
 decir tu-tu-tu-ve ra-ra-zón.
 “Yo soy Marqués... El Rey soy yo.”
 Con estos y otros personajes,
 mi producción asombrará.
 Y en adelante todo el mundo,
 el gran poeta me dirá.
 Sí, me dirá.**

Así juzgo que voy bien:
lo que después hacer debo,
es recargar a las partes
principales el empeño
de mi función, porque esta
teniendo arreglado el verso
a la cuerda, aunque lo hagan
pícaramente, contento
dejan al pueblo, y la pieza
no decae: ya tenemos
dado otro paso; y ahora
calculemos, calculemos.

Música [No. 8]

Después a cosa más fuerte
debo pasar; no hay remedio.
¿Y cuál será? Una tragedia
original y en buen verso.
Para entonces ya me hallo
en un estado opulento.
Una mañana temprano,
ya que mi plan he dispuesto,
y después de haber tomado
el chocolate, comienzo
a dictar a mi escribiente:
pon ahí. Aparece muerto
un enano, y Holofernes
estará fiero y sangriento,
sacándole los riñones;
después tomará un veneno,
y furibundo y sañudo
a cuantos vayan saliendo,
hórridamente les da a beber,
y van cayendo
como chinches. Ah, ¡qué entrada!
¡Qué espectáculo sangriento!
Después el desesperado
se ahorca; y luego su abuelo
bebe plomo derretido.
¡Qué sanguinario argumento!

Canta [No. 9]
¡Ah, qué monstruo feroz!
Su negra saña
ya despeñó
al hórrido sepulcro
mil y mil víctimas.
Con tanta sangre
como vertió
su criminal cuchilla,
puede hacerse un quintal,
sí, de morcillas.

Eso sí que salió bien,
y a mi gusto: estoy contento.
Sólo me queda que hacer,
para ser el más completo
poeta de nuestros días,
una grande ópera. En esta
sí que llevaré ventaja
a todos, pues mi proyecto
es, después de hacer las letras,
juntarme con un maestro
de música y explicarle
la substancia, el pensamiento,
la fuerza de lo que dice,
y estimularle, si puedo,
a que pinte en la armonía
la naturaleza, el nervio
de lo mismo que se canta.
Él ha de retratar diestro
lo que indican las palabras,
haciendo los instrumentos
un sonido semejante
a lo que se pinta.
Una hermosa sinfonía,
unas arias, un quinteto,
un trío, cinco polacas,
y un dúo, un dúo muy tierno,
que sirve de introducción.
Aquí es donde poner debo
el mayor conato, pues
como salga bien, no hay medio,
se entusiasma el auditorio,
da un aplauso muy completo,

y hacemos un dúo a dúo
así poco más o menos.

Canta [Dúo, No. 11]

**Anegado en tanta dicha
al ver a mi dueño amado,
mis pesares he olvidado
pues que ya la voy a hablar,
sí, sí, la voy a hablar.
Pues que ya la voy a hablar.**

[Tiple]

**Oh ¡qué instante tan dichoso!
A mi querido estoy viendo.
Cuánto he estado padeciendo,
viéndole es felicidad.**

[Bajo]

Cara Elisa.

[Tiple]

Amado mío.

[Bajo]

Cese tu amoroso llanto.

[Tiple]

No suspires por mí más.

[Bajo]

En mis brazos ya reposas.

[Tiple]

¡Oh, momento deseado!

[Bajo]

**Ya mi amor está premiado,
tú a mi pecho el premio das,**

[Los dos]

Ah, ah, ah, ah.

**Tú a mi pecho el premio das,
el premio das.**

¡Hermoso dúo! Esta pieza
promete un fin lisonjero
a mi ópera: ¿qué tal?
¡Esto sí que es entenderlo!
Según lo que he calculado,
me parece que estoy viendo
a la fortuna trayendo
a mi bolsillo doblones,
y una porción de sujetos

de mucha suposición,
todos a porfía queriendo
ser mis íntimos amigos
porque tuve tanto acierto.
El uno me ofrece coche
para salir a paseo;
otro me regala fino
un vestido muy soberbio,
otro una repetición,
otro... En fin ya lo voy viendo:
tantas serán las finezas
que me veré pronto hecho
un Milord, un Parisián
en tertulias y paseos.
Y yo para darles gusto,
y merecer sus obsequios,
¿qué otra cosa debo hacer?
Calculemos, calculemos.
Juntamente una polaca
para mayor lucimiento
a mi ópera añadiré,
y sale todo completo.
En siendo por este estilo
me parece que lo acierto.

Polaca [No. 13]

**En tan dichoso instante
mi vida yo arriesgara
si ingrata, la que amara,
me fuese con rigor.**

**¡Oh, dulce prenda mía!
aprecia mi cariño,
que ya me hirió el Dios niño,
y muero por tu amor.**

**Recibe de mi pecho
un tierno sentimiento,
y llena de contento
mi amante corazón.**

Justamente me contemplo
por el más afortunado

del mundo. Tengo dinero,
amigos, honor, criados,
hermosa casa, selectos
vestidos; pues ya ¿qué más
desearé?

Mas ¡qué es lo que digo!

Ah, necio

¡Pues si todavía estoy
en mi guardilla! ¿yo sueño?
Pero no: ¿es que estoy loco?
Pero ya lo voy creyendo,
pues tan solo en un instante
de cálculos y proyectos,
he perdido la cabeza
de tal modo que me creo
ser un grande personaje
en el más crítico tiempo
de mi vida miserable.

Calculemos, calculemos.

Ciertamente voy errado.

¡Terrible alucinamiento
ha sido el mío! Discurrí
que me hallaba componiendo,
después de haber tomado
el chocolate, y me encuentro
en ayunas sin un cuarto,
ni esperanzas de tenerlo,
¡que es lo peor! A mi sastre
soy deudor de unos remiendos
que me ha echado últimamente;
estoy debiendo al casero
veinte reales de dos meses;
el alquiler también debo
de esta mesa, y sin más ropa
que la que sobre mí llevo.

Mas ya caigo de mi burro:
desde este instante confieso
que he vivido equivocado,
y de verdad me arrepiento.

En el momento
buscaré mejor destino;
hoy la plaza de sereno
pretenderé; que si es fresca,

ganaré al menos dinero
para pan con más honor.
Pero no se pierda el tiempo.
Conozco me he distraído,
y que es tarde: voy corriendo
antes que la hora pase,
a tomar en un convento
la guilopa, pues no hallo
otro recurso, otro medio
de comer hoy un bocado.
Aqueste es el justo premio
de un poeta calculista,
de un poeta a lo moderno.
Vengan pues los que despuntan
a mirarse en este espejo,
y verán si están medrados,
los que intentan hacer versos.

Final [No. 14]

**Y así arrepentido
mi locura canto,
y a quien me haya oído,
con mucho dolor
suplico rendido
perdone mi error.**

BIOGRAFÍAS



Juan de Dios Mateo. Foto: Jesus Gomba

Juan de Dios Mateo, tenor

Nacido en Almería, estudió canto de manera privada con Coral Morales y Carlos Aransay, y en el Ópera Estudio de la Ópera Nacional de París.

Ha cantado en teatros como el Gran Teatre del Liceu, Deutsche Oper Berlin, Ópera de Sidney, Ópera de Melbourne, Teatro de Santiago de Chile, Ópera de Shanghai, Teatro Verdi de Trieste, Teatro Petruzelli, Teatro Verdi de Salerno, Teatro Massimo Bellini, Ópera de Oslo, Theater Hagen, Teatro Campoamor u Ópera de Innsbruck. También en festivales como MÛPA de Budapest, Luglio Musicale Trapanese, Festival di Vicenza, Festival di Spoleto, Mikkeli Festival (Finlandia), Schloss Kirchstetten Festival (Austria) o LittleOpera de Zamora destacando especialmente en el repertorio belcantista y mozartiano. Ha interpretado óperas como *Il barbiere di Siviglia*, *L'elisir d'amore*, *La Cenerentola*, *Don Giovanni*, *Il viaggio a Reims*, *Il turco in Italia*, *L'italiana in Algeri*, *Così fan tutte*, *La*

Resurrezione, *Reigen*, *Owen Wingrave*, *Les fêtes d'Hébè*, *Acis y Galatea*, pero también repertorio español con *La Dolores*, *La Araucana* o *Luisa Fernanda*, y sinfónico o de oratorio con *El Mesías*, *Messa di Gloria* de Rossini, *Carmina Burana*, *9ª* de Beethoven, etc.

Fue galardonado con los premios Plácido Domingo y Fundación Ferrer-Salat en el 56º Concurso Internacional Tenor Viñas y segundo premio del Concurso Internacional Hariclea Darclee de Rumanía, así como Artista Revelación en los Premios El Público en 2020. En 2021 obtiene siete premios en el Concurso Internacional SOI y en 2023 recibe el premio del público del Concurso Internacional de Lousada.

Orquesta de Cámara de Bormujos

La Orquesta de Cámara de Bormujos (OCB) se fundó a principios de 2016 y, desde entonces, se ha consolidado como una destacada formación musical en el panorama andaluz. Su singularidad radica en la originalidad de sus programas, centrados especialmente en el periodo histórico comprendido entre el Clasicismo y el Pre-romanticismo. Este enfoque, sustentado en un profundo conocimiento estilístico, se traduce en interpretaciones basadas en criterios históricamente bien informados.

Concebida como una alternativa innovadora frente a lo convencional, la OCB ha logrado captar la atención de un

público diverso y receptivo, así como el reconocimiento de la crítica local y nacional. De este modo, ha conseguido desafiar los prejuicios asociados a su procedencia fuera de una capital. Esta formación está integrada por músicos profesionales, junto con algunos jóvenes titulados. Además, colabora con solistas invitados, aportando un valor añadido a sus interpretaciones.

El repertorio de la OCB combina obras ampliamente reconocidas con composiciones de autores menos habituales en las salas de concierto. Entre sus programas destacan compositores como Antonio Salieri, Joseph Martin Kraus, Paul Wranitzky, Adalbert Gyrowetz, Anton Eberl, Johann Baptist Vanhal, Domenico Cimarosa, Luigi Boccherini, Emilie Mayer, etc. Asimismo, la OCB pone en valor a compositores españoles de la misma época, como Manuel García, Fernando Sor, Vicente Martín y Soler, José Palomino o Juan Crisóstomo Arriaga, entre otros. Además, es habitual en esta orquesta la recuperación de obras olvidadas del mismo periodo histórico. Por ejemplo, recientemente ha reestrenado en tiempos modernos la obertura de la opereta *El criado fingido* de Manuel García.

La OCB destaca por su compromiso con el poder transformador de la música, entendida como una herramienta para enriquecer las emociones, fomentar la convivencia y promover valores colectivos. Para la orquesta, la música trasciende el entretenimiento, siendo cultura, tolerancia y educación,

pilares esenciales de una sociedad más justa.

Alberto Álvarez-Calero, director

Alberto Álvarez-Calero es el director y fundador de la OCB. Estudió guitarra y dirección de coro en el Conservatorio Superior Manuel Castillo de Sevilla. Se formó a su vez como director de orquesta con numerosos profesores, mediante *masterclasses* en España y en el extranjero. Combina su faceta interpretativa con la investigación y la docencia en la Universidad de Sevilla. Además, lleva a cabo una destacada labor de divulgación de la música clásica, a través de artículos, libros y charlas especializadas. Debutó como director de ópera en el Teatro de Ópera de Stara Zagora (Bulgaria), donde dirigió *I Pagliacci* de Leoncavallo y *El castillo de Barba Azul* de Bartók.



Manuel Ruiz. *Il Primo Uomo*
Domingo, 30 de marzo de 2025
Teatro Alameda. 20:00 horas



MANUEL RUIZ. Foto: Juan Carlos Toledo

Manuel Ruiz, *contratenor*

Íliber Ensemble

Gevorg Vardanyan (concertino), Mar Blasco y Adrián Pineda, *violines I*
Cristina Altemir, Lidia Fernández Rodríguez y José Ángel Vélez, *violines II*

Marta Sampere y Helena Reguera, *violas*

Héctor Hervás, *violonchelo*

Javier Utrabo, *contrabajo*

Aníbal Soriano, *tiorba*

Darío Tamayo, *clave y dirección musical*

Director de escena: Antonio Ruz

Vestuario: Pablo Árbol

Iluminación: Olga García

Maquillaje y peluquería: Ara García

Il Primo Uomo**I****Arcangelo Corelli (1653-1713)**

Sarabanda de la Sonata para violín y continuo en fa mayor Op.5 nº10 [1700]

Georg Friedrich Haendel (1685-1759)

Sinfonia (Presto) de *Rinaldo* HWV 7b [1711/1731]

“Cara sposa, amante cara, dove sei?”, aria de *Rinaldo* HWV 7b [1711/1731]

“Son contenta di morire”, aria de *Radamisto* HWV 12 [1720]

Alessandro Scarlatti (1660-1725)

“Adam prole tu chiedi, e prole avrai... L’innocenza paccando perdesti”,
accompagnato y aria de *Cain overo il primo omicidio* IAS 40 [1707]

II

138

Georg Friedrich Haendel

Concerto grosso en sol mayor Op.6 nº1 HWV 319

A tempo giusto – Allegro – Adagio – Allegro – Allegro

“Degg’io dunque, oh Dio, lasciarti”, aria de *Radamisto* HWV 12 [1720]

Antonio Vivaldi (1678-1741)

“Vedrò con mio diletto”, aria de *Giustino* RV 717 [1724]

III**Alessandro Scarlatti**

Sinfonia (Grave e piano) de *Cain overo il primo omicidio* IAS 40 [1707]

Georg Friedrich Haendel

“Empio, dirò, tu sei”, aria de *Giulio Cesare in Egitto* HWV 17 [1724]

Girolamo Kapsberger (c.1580-1651)

Passacaglia en re menor

Alessandro Scarlatti

“Dorme, o fulmine di guerra”, aria de *La Giuditta* [1693]

Georg Friedrich Haendel

Largo del Concerto grosso en fa mayor Op.3 nº4a HWV 315 [1716]

“Lascia la spina”, aria de *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* HWV 46a [1707]

NOTAS

En *Due Dialoghi della Musica*, un libro publicado por el sacerdote oratoriano Luigi Dentini en 1553, aparece por primera vez documentada la expresión *soprano maschio* (soprano masculino), que bien podía aludir al falsetista, pero igualmente apuntar al cantante *castrado*, una práctica que posiblemente saltó de España a Italia en algún momento del siglo XVI. Ya en 1589 el papa Sixto V reorganizó el coro de la Basílica de San Pedro para hacer que los *castrati* sustituyeran a niños y falsetistas. Es justo en el cambio del siglo XVI al XVII que el empleo de los *castrati* se promociona a gran escala en las iglesias romanas con el afán de conseguir una música que evocara el canto celestial de los ángeles. Y es justo en ese cambio de siglo cuando en algunas cortes del norte de Italia empieza a desarrollarse el espectáculo que hemos llamado ópera. El *Orfeo* de Monteverdi, que se estrenó en la corte ducal de Mantua en febrero de 1607, fue posible entre otras cosas porque la vecina y amiga corte florentina prestó al príncipe heredero Francesco Gonzaga, organizador de la *Favola*, al *castrato* Giovan Gualberto Magli, que hizo hasta tres papeles en la presentación de la obra monteverdiana (la Música del Prólogo, Proserpina y la Mensajera o la Esperanza).

A lo largo del siglo XVII, la castración fue declarándose ilegal, al menos que los niños que la sufrían estuvieran de

acuerdo en practicársela, pero habida cuenta que la operación se realizaba a edades prepúberes, habitualmente entre los 8 y los 10 años, hoy hablaríamos de un consentimiento por completo viciado en origen. Más bien cabe pensar en padres ambiciosos o sumidos en la pobreza que aspiraban a darles a los hijos que eran alabados por sus condiciones canoras vidas más cómodas, pero, pese a la fama y la riqueza que consiguieron algunos, el éxito fue mayormente esquivo para millares de estos niños fatalmente mutilados. Es cierto, en cualquier caso, que en su mayoría fueron cobijados, al menos algún tiempo, bajo las alas de alguna institución eclesiástica que les daba manutención, alojamiento y una formación elemental, lo que para muchos compensaba el sacrificio.

Fuera como fuese, a medida que la ópera apuntaba hacia el belcanto, el *castrato* se convirtió en figura esencial del nuevo espectáculo, muy especialmente en la primera mitad del siglo XVIII, aunque la práctica subsistió subrepticia y residualmente hasta bien entrado el XIX, a veces camuflada en intervenciones quirúrgicas realizadas por razones de salud (hernias inguinales, infecciones, traumatismos testiculares o algún tipo de problema congénito eran usados habitualmente como justificaciones). No hay que olvidar que el *Orfeo* de Gluck en el estreno de *Orfeo ed Euridice* en Viena en octu-

bre de 1762 fue el *castrato* Guadagni, a pesar de que la obra es considerada como la punta de lanza del movimiento reformista que vino justamente a acabar con los *castrati* en la ópera. Pero es que aún en 1824 se escribió un papel operístico destinado a un *castrato*: fue el de Armando en la ópera *Il crociato in Egitto* de Meyerbeer, estrenada en Venecia con Giovanni Battista Vellutti, el último de los grandes *castrati* operísticos, dándole voz. Ítem más, en 1913 se retiraba a los 55 años de edad del coro de la Capilla Sixtina el llamado último *castrato*, Alessandro Moreschi, mutilado por razones no del todo aclaradas y que, para decepción de los oyentes contemporáneos fascinados por el fenómeno, dejó incluso alguna grabación convertida en objeto de culto.

El rescate progresivo de la ópera barroca en el siglo XX obligó a escoger qué tipo de cantante iba a asumir los roles asignados originalmente a los castrados. Durante un tiempo, la preferencia apuntaba claramente a voces femeninas, sopranos y contraltos, pero en las últimas décadas del siglo, justo cuando el *revival* barroco se aceleró, se conoció el ascenso y promoción de los contratenores, cantantes que utilizan recursos técnicos para la producción del sonido con los que alcanzan las tesituras originales (que no otras características de su sonido) de los *castrati*, y hoy su presencia se ha hecho mayoritaria en esos roles.

El contratenor cordobés Manuel Ruiz se presenta en este espectáculo escé-

nico cantando algunos roles que hicieron en su día *castrati* míticos como Senesino, la gran estrella de la compañía londinense de Haendel por más de diez años. Él estrenó por ejemplo el papel de César en *Giulio Cesare in Egitto* en 1724 e interpretó el papel principal de *Rinaldo* en la reposición de la obra en 1731 (en su estreno de 1711 cantado por otro *castrato*, Nicolino). En cambio, el papel de Zenobia de *Radamisto* no fue interpretado nunca por un *castrato*: en su primera presentación en abril de 1720, cuando Senesino, ya contratado como *primo uomo* de la compañía, aún no había llegado a Londres, lo cantó la soprano británica Anastasia Robinson; una vez Senesino en la capital inglesa, Haendel hizo una segunda versión de la obra, que se presentó así el 28 de diciembre con el cantante italiano de protagonista y la soprano Margherita Durastanti cambiando ese papel por el de Zenobia. No se conoce en cambio el nombre del *castrato* que cantó el rol de Anastasio en el estreno de *Giustino* de Vivaldi en el teatro Capranica de Roma por el carnaval de 1724, cuando el compositor veneciano había adoptado ya las formas hipervirtuosísticas de la *opera seria* a la napolitana, pues durante su primera etapa como operista, Vivaldi cultivó las formas venecianas más antiguas y eludió en lo posible el recurso al *castrato*.

Junto a la ópera, a principios del siglo XVIII el oratorio se había convertido en otro género de dominio de las grandes

voces agudas, lo que favoreció el desempeño de los *castrati*. No sabemos quién cantó el papel del Piacere en el estreno en la Roma de 1707 de ***Il trionfo del Tempo e del Disinganno*** de Haendel, aunque teniendo en cuenta que al año siguiente el marqués Ruspoli fue amonestado por permitir que en *La Resurrezione*, el otro gran oratorio romano de Haendel, participase la soprano Durastanti, que fue sustituida por un *castrato* para la segunda presentación de la obra, bien cabe pensar que fue asumido por un *castrato*. Aunque Scarlatti trabajó mucho en Roma ninguno de los dos oratorios que se han incluido en programa tienen origen en la capital pontificia: ***La Giuditta*** es una obra napolitana, mientras que ***Cain*** fue estrenado en Venecia unos meses antes de la presentación haendeliana de *Il trionfo*.

© Pablo J. Vayón

TEXTOS

Georg Friedrich Haendel: “Dove sei... Cara sposa” de *Rinaldo***Rinaldo**

Dove sei, idolo mio? Sei tu, mio bene?

Cara sposa, amante cara, dove sei?
Deh! Ritorna a’ pianti miei.

Del vostro Erebo sull’ara
con la face del mio sdegno
io vi sfido o spirti rei.

[Giacomo Rossi]

Rinaldo

¿Dónde estás, ídolo mío? ¿Eres tú, mi bien?

Querida esposa, amante querida, ¿dónde
estás? ¡Oh, regresa a mis lágrimas!

Sobre el altar de vuestro Érebo
con la luz de mi desdén
yo os desafío, ¡oh, espíritus malvados!

Georg Friedrich Haendel: “Son contenta di morire” de *Radamisto***Zenobia**

Son contenta di morire,
crude stelle, astri tiranni,
per placar vostro furor.

Fate pur che le vostr’ire
a me colmino d’affanni,
ché la morte
darà fine al mio dolor.

[Nicola Francesco Haym]

Zenobia

Estoy contenta de morir,
cruelles estrellas, astros tiranos,
para aplacar vuestro furor.

Haced que vuestra ira
me colme de angustias,
que la muerte
terminará con mi dolor.

Alessandro Scarlatti: “Adam, prole tu chiedi, e prole avrai... L’innocenza paccando perdeste” de *Cain overo il primo omicidio***Voce di Dio**

Adam prole tù chiedi, e prole avrai
dal cui seme fecondo
nascere dovrà chi mai non nacque al Mondo
nè finirà già mai
sin che non segua il gran giudizio,
e tutta l’umanità distrutta,
che dal nulla formai, non torni al nulla,
e non trovi il sepolcro entro la culla.

L’innocenza paccando perdeste,
io pietoso non perdo l’amor.
Voi sprezzaste lo sdegno celeste;
io sprezzato sarò il Redentor.

[Pietro Ottoboni]

Voz de Dios

Adán, hijos quieres e hijos tendrás,
de cuya semilla fértil
nacer deberá quien nunca nació en el mundo,
ni terminará nunca
hasta que llegue el Juicio Final,
y la humanidad, destruida,
pues de la nada la creé, vuelva a la nada
y encuentre su sepulcro en la cuna.

Al pecar perdiste la inocencia,
pero yo, piadoso, te seguiré amando.
Como tú despreciaste el furor celeste,
así será despreciado el Redentor.

Georg Friedrich Haendel: “Deggio dunque, oh Dio, lasciarti” de *Radamisto***Zenobia**

Deggio dunque, oh Dio, lasciarti,
Dolce spene di quest'alma?
Ciel, pietà del mio dolor.

Come posso abbandonarti,
Se del cor tu sei la calma,
E sei vita del mio amor?

[Nicola Francesco Haym]

Zenobia

Entonces, ¡oh, dioses!, ¿debo dejarte
dulce esperanza de mi alma?
¡Cielo, ten piedad de mi dolor!

¿Cómo puedo abandonarte si tú
eres la paz de mi corazón
y la vida de mi amor?

Antonio Vivaldi: “Vedrò con mio diletto” de *Giustino***Anastasio**

Vedrò con mio diletto
l'alma dell'alma mia,
il core del mio cor pien di contento.

E se dal caro oggetto
lungi convien che sia,
sospirerò penando ogni momento.

[Nicolò Beregan]

Anastasio

Veré con gran deleite
el alma del alma mía,
el corazón de mi corazón lleno de alegría.

Y si del objeto amado
lejos conviene que esté,
suspiraré penando a cada momento.

143

Georg Friedrich Haendel: “Vanne! Verrò alla reggia... Empio, dirò, tu sei” de *Giulio Cesare in Egitto***Cesare**

Vanne! Verrò alla reggia,
pria ch'oggi il sole a tramontar si veggia.

Empio, dirò, tu sei,
togliti a gli occhi miei,
sei tutto crudeltà.

Non è da re quel cuor,
che donasi al rigor,
che in sen non ha pietà.

[Nicola Francesco Haym]

César

¡Vete! Acudiré a palacio hoy mismo
antes de que se oculte el sol.

Eres un canalla –le diré–,
apártate de mi vista,
todo tú eres crueldad.

No es propio de un rey ese corazón
que se complace en la severidad,
y en su pecho no siente piedad.

Alessandro Scarlatti: “Dorme, o fulmine di guerre” de *La Giuditta***Nutrice**

Dormi, o fulmine di guerra.
 Scorda l'ire, già provasti ch'a ferire.
 L'arco e il dardo d'un bel ciglio,
 D'un bel guardo han vigor ch'i forti atterra.

[Antonio Ottoboni]

Nodriza

Duerme, oh relámpago de guerra.
 Olvida tu enojo, ya has intentado hacer daño.
 El arco y la flecha de una hermosa pestaña,
 de una bella mirada tienen la fuerza que
 derriba al fuerte.

Georg Friedrich Haendel: “Lascia la spina” de *Il trionfo del Tempo e del Disinganno***Piacere**

Lascia la spina,
 cogli la rosa;
 tu vai cercando
 il tuo dolor.

Canuta brina,
 per mano ascosa,
 giungerà quando
 nol crede il cor.

[Benedetto Pamphili]

Placer

Deja la espina,
 coge la rosa;
 vas buscando
 el dolor.

Canosa escarcha,
 por una mano escondida,
 llegará cuando
 no lo cree el corazón.

BIOGRAFÍAS



MANUEL RUIZ. Foto: Juan Carlos Toledo

Manuel Ruiz, contratenor

Comienza su formación en Córdoba, su ciudad natal, en diversas agrupaciones musicales. Accede al Conservatorio de su ciudad natal y consigue el título como Profesor Superior de Viola en el CSM Rafael Orozco de Córdoba. Comienza sus estudios de Canto en Londres, en Guildhall School of Music and Drama, bajo la dirección de Andrew Watts y David Pollard. Licenciado en Historia del Arte y Máster en Cinematografía por la Universidad de Córdoba, en España continúa su formación vocal en el Coro Joven de Andalucía. Posteriormente pasa a formar parte del Coro Barroco de Andalucía, dirigido por Michael Thomas. Y es con esta formación con quien debuta como solista en varios teatros del norte de África y Andalucía.

Ha sido discípulo de Richard Levitt en Basilea (Suiza) y actualmente del contratenor Carlos Mena y la soprano Auxiliadora Toledano. También recibe consejo del contratenor Gérard Lesne. Además ha cantado *Carmina Burana* bajo la dirección de Carlos Padrissa

en la producción homónima de La Fura dels Baus, en el Auditorio Maestro Padilla de Almería en 2014.

Realiza diversos conciertos como solista con formaciones como la Orquesta Barroca de Cádiz o la Camerata Juventudes Musicales de Córdoba. El pasado octubre de 2023 participó en el estreno de *metAMORfosis*, ópera de pasarela compuesta por Diana Pérez Custodio, en el Auditorio Edgar Neville de Málaga.

Desarrolla su labor pedagógica en el Conservatorio Músico Ziryab de Córdoba, además de ser el Vicedirector de dicho centro. Así mismo cofunda el centro educativo de música y danza Tarea Laboratorio Musical, en Córdoba.

Íliber Ensemble

Íliber Ensemble es una formación de cámara dedicada al estudio y la interpretación de música antigua con criterios historicistas e instrumentos antiguos, fundada en Granada en mayo de 2013 e integrada por jóvenes músicos de distintos puntos de la geografía española. Dirigida desde su creación por el clavecinista Darío Tamayo, su actividad artística e investigadora se centra en la recuperación

y difusión de aquellos repertorios que, a pesar de su gran calidad e interés, permanecen sumidos en el abandono y el olvido, con especial atención al patrimonio musical barroco español.

Desde sus inicios, han ofrecido conciertos en ciclos tan importantes como el Meet In Beijing Arts Festival (China), Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Festival Internacional de Santander (FIS), Ciclos de Patrimonio Nacional, Proyecto MusaE del Ministerio de Cultura o las sociedades filarmónicas de Valencia y Burgos, así como en los festivales de música antigua de Granada (MAG), Córdoba, Úbeda y Baeza (FeMAUB), Aracena, Loulé (Portugal) y Vélez Blanco (FestiMUVB), entre otros. Esto los ha llevado a actuar en salas tan prestigiosas como el Auditorio Manuel de Falla de Granada, el Palau de la Música de Valencia o el Daning Theatre de Shanghái, y en espacios tan emblemáticos como el Ateneo de Madrid, Tribunal Constitucional, Palacio Real de Aranjuez, Alcazaba de Málaga, los castillos de Vélez Blanco y Aracena o las catedrales de Granada y Baeza, recibiendo los elogios de la crítica especializada. Asimismo, han sido galardonados con el Premio HEBE 2016 en la categoría de Música y han sido finalistas como Mejor Grupo Joven en los Premios GEMA 2019, otorgados por la Asociación de Grupos Españoles de Música Antigua, a la que pertenecen desde 2017.

A lo largo de su trayectoria, han efectuado colaboraciones con conjuntos

como la Orquesta Barroca de Granada, el Coro Tomás Luis de Victoria, el Coro de Ópera de Granada o Todos los Tonos y Ayres, así como con solistas vocales de reconocido prestigio, como Raquel Andueza, Marta Infante, Lucía Caihuela, Eva Juárez, Olalla Alemán, Soledad Cardoso o Aurora Peña, entre otros. Además, han realizado varios proyectos artísticos y de investigación en colaboración con entidades como el Instituto Cervantes, el Instituto Confucio o el Centro de Documentación Musical de Andalucía. Por otra parte, han realizado grabaciones para RTVE y China Central Television, y han participado en las películas *España, la primera globalización* (2021) e *Hispanoamérica* (2024), dirigidas por el galardonado realizador José Luis López-Linares.



DARÍO TAMAYO

Darío Tamayo, clave y director musical
Nacido en Granada en 1993, comien-

za su formación musical a temprana edad. Tras cursar estudios superiores de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Granada y en el Musikeon-Centro de Especialización Pianística de Valencia, se traslada a Barcelona, donde realiza sus estudios superiores de Clave con Luca Guglielmi en la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC). En la actualidad, reside en Ginebra (Suiza), donde realiza estudios de Master en Dirección de Ensembles Barrocos (Maestro al cembalo) en la Haute École de Musique de Genève, junto a Leonardo García Alarcón.

En el ámbito de la música antigua, ha recibido clases de clavecinistas como Luca Guglielmi, Christophe Rousset, Leonardo García Alarcón, Aarón Zapico, Darío Moreno o Eduardo López Banzo; de organistas como Óscar Candendo, Alessio Corti, Juan María Pedrero y Andrés Cea, y de fortepianistas como Luca Chiantore, Pablo Gómez Ábalos y Edoardo Torbianelli. Amplía su formación en el campo de la interpretación históricamente informada recibiendo clases de especialistas de la talla de Manfredo Kraemer, Mara Galassi, Lorenzo Coppola, Pedro Memelsdorff, Alexis Kossenko, Marc Hantaï, Xavier Díaz-Latorre, Emilio Moreno o Emmanuel Balssa. Interesado desde muy joven por la dirección de orquesta, comienza sus estudios a los dieciséis años de edad, realizando estancias de formación en Londres y Berlín. Desde entonces, ha recibido

clases y consejos de maestros como Leonardo García Alarcón, Enrique García Asensio, Colin Metters, Bruno Aprea, Miguel Romea, Michael Thomas, Achim Holub y Manuel Hernández-Silva, entre otros.

Como director, se ha puesto al frente de conjuntos como la Berlin Sinfonietta, London Classical Soloists, Orquesta Frau Musika, Orquesta Barroca de Barcelona, Orquesta Filarmonía Granada o Joven Orquesta Leonesa; asimismo, ha dirigido agrupaciones vocales como el Coro del Friuli Venezia Giulia, Vokalsystem Berlin o el Coro Tomás Luis de Victoria. Como clavecinista, ha colaborado con formaciones como Cantoría, Serendipia Ensemble, Orquesta Barroca de Granada o la Akademie Versailles del Collegium Marianum de Praga. En 2013, funda el conjunto de música antigua Íliber Ensemble, que dirige desde entonces. Desde 2017, asume la dirección artística en las producciones escénicas de la Orquesta Barroca de Granada. Desde 2020 es clavecinista/organista de Continuum XXI, conjunto hispano-alemán de música contemporánea con instrumentos antiguos, y desde 2022, es también clavecinista de la Orquesta Barroca de Barcelona. En 2021, participa como clavecinista y director de la Academia Barroca del Festival de Granada, trabajando mano a mano con Carlos Mena. Desde 2022, es director asistente de la Orchestra Frau Musika de Vicenza (Italia), dirigida por el maestro Andrea Marcon.

Desde 2024, es el director artístico del Festival de Música Sacra de Granada MUSAG.

Esta actividad le ha llevado a ofrecer conciertos en países como Reino Unido, Alemania, Francia, Italia, Suiza, Portugal, República Checa y China, así como por buena parte de la geografía española, actuando en salas como el Daning Theatre de Shanghái, Festspielhaus Hellerau de Dresde, L'Auditori y el Palau de la Música Catalana de Barcelona, Palau de la Música de Valencia, Teatros del Canal de Madrid, Auditorio Ciudad de León o Auditorio Manuel de Falla de Granada, entre otros. Asimismo, ha realizado grabaciones para RTVE y para los sellos IBS Classical y Patrimonio Sonoro.

148

Como investigador, ha publicado diversos artículos y ha pronunciado conferencias en instituciones como la Universidad de La Rioja, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid o la Escola Superior de Música de Catalunya. Además, es autor de la primera traducción al español de la primera edición de *L'art de toucher le clavecin* de François Couperin, publicada por la Editorial Piles en 2016 coincidiendo con el tricentenario de la aparición del original.

Guido García. *La suite francesa: de Versailles a Europa*

Miércoles, 2 de abril de 2025

Espacio Turina. 20:00 horas



GUIDO GARCÍA

Guido García, clave

La suite francesa: de Versailles a Europa

Prélude improvisé

François Couperin (1668-1733)

Huitième Ordre [*Deuxième livre de pièces de clavecín*, 1717]

1. La Raphaéle
2. Allemande l'Ausoniéne
3. Courante
4. Seconde Courante
5. Sarabande l'Unique
6. Gavotte
7. Rondeau
8. Gigue
9. Passacaille (en rondeau)
10. La Morinete

150

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Suite francesa nº2 en do menor BWV 813 [c.1722]

1. Allemande
2. Courante
3. Sarabande
4. Air
5. Menuet I – II
6. Gigue

Georg Friedrich Haendel (1685-1759)

Suite nº7 en sol menor HWV 432 [*8 Great Suites*, 1720]

1. Ouverture (Largo – Presto – Largo)
2. Andante
3. Allegro
4. Sarabande
5. Gigue
6. Passacaille

NOTAS

Se plantea aquí un fascinante recorrido que transita desde la Francia cortesana del Gran Siglo hasta el contexto europeo más amplio de la música barroca. A través de piezas de François Couperin, Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Haendel, se exploran las formas y estilos que dieron vida a uno de los géneros más característicos del periodo barroco: la suite, muy vinculado desde el siglo XVII al clave, vía a través de la cual penetró con fuerza en la música alemana. El programa muestra cómo el estilo francés de la corte de Versalles, representado por Couperin, se convirtió en un lenguaje universal que permeó la música de compositores de otros contextos y tradiciones, incluso de los más grandes.

La suite no era otra cosa que la interpretación de una serie de aires danzables en la misma tonalidad, aires que por norma alternaban carácter, compás y *tempo*. Como la improvisación jugaba un papel esencial en la música del XVII, los instrumentistas solían arrancar con un preludio que les conducía a la tonalidad en la que iban a tocar las danzas. Esos preludios, que cuando se escribían se hacían sin barra de compás (de ahí el *non mesuré* de la tradición francesa), se improvisaban, y así comienza su concierto Guido García, guiándonos desde un preludio improvisado hasta **François Couperin, el Grande**, miembro de

una importante saga de músicos, de la que destacó sobre todo por su intensa dedicación a la escritura para clave: más de doscientas piezas agrupadas en 27 suites (a las que llamó *órdenes*) y publicadas en cuatro libros (1713, 1716-1717, 1722 y 1730). El **Orden nº8**, en la tonalidad de si menor, tiene diez piezas, algunas de las cuales llevan títulos, práctica habitual en las ediciones francesas, en ocasiones sin mención específica del aire que en realidad ocultaban (así, por ejemplo, **La Raphaële** es una allemande). La intención era dar una cobertura programática a la música que pudiera hacerla más accesible al aficionado al conectarla con realidades exteriores a la propia música, aparte de pasar un buen rato adivinando a quién iba destinado aquel o este retrato. Al margen del carácter de divertimento que esta música tenía en los salones aristocráticos de la Francia del tiempo, Couperin moldeó sus piezas con una tendencia a la ligereza melódica que la acerca en buena medida al estilo galante tanto como la aleja de las maneras más contrapuntísticas que impondrá Bach.

Entre las muchas suites para diversos instrumentos escritas por **Bach**, las dedicadas al clave son las más numerosas. En algunos casos, su origen es puramente doméstico y didáctico. Así, las **Suites francesas** (cuyo apelativo es muy posterior a su fecha de escritura:

se lo dio Marpurg en 1762), que nacieron en los años 1720 como una forma de instrucción musical de su familia, ya que las cinco primeras aparecían en el *Clavierbüchlein* de su segunda esposa, Anna Magdalena. En ausencia de autógrafo bachiano, no puede considerarse que haya versiones definitivas y cerradas de estas obras, preservadas en copias diferentes. Aunque cada una tiene su propia estructura, las suites francesas preservan las cuatro danzas de la suite clásica (allemande, courante, sarabande, gigue, en su habitual nomenclatura en francés) pero añaden otras. En el caso de la **nº2**, Bach incluye antes de la giga un aria de ágil y estilizado espíritu italiano, que recoge el estilo de la courante de la propia suite (muy cercana a la corriente italiana), seguida de un minuetto, habitual en aquel momento como danza de moda en Centroeuropa. No pensada ni para la edición ni para los virtuosos, la *Suite nº2*, que arranca con una Allemande muy pausada de claro carácter melódico, está casi toda escrita a dos voces.

En 1720 **Haendel** dio a la imprenta ocho suites para clave. En el Prefacio se lamentaba de las ediciones corruptas y erróneas llegadas del extranjero (Ámsterdam) de algunas de estas obras, y por eso no sólo las editaba bajo su cuidado, sino que introdujo novedades en ellas. No conocemos las fechas precisas de composición ni el destino real de estas obras, pero probablemente el compositor llevaba

varios años preparando el conjunto para su publicación. La mayoría de ellas fueron seguramente escritas o revisadas entre 1717 y 1719, durante sus años de residencia en Cannons, al servicio del conde de Carnarvon (luego, primer duque de Chandos), pues la mayor parte de los movimientos aparecen en un manuscrito realizado en 1718. Haendel reorganizó algunas piezas, escribió siete nuevas y cambió los preludios originales, más simples, por otros más complejos. En concreto, el de la **Suite nº7** en sol menor se conformaba ahora como una gran obertura que partía de *Clori, Tirsi e Fileno*, una cantata escrita en Roma en 1707. Las suites tienen un notable anclaje en la música francesa (Couperin, Rameau, cuya primera colección de piezas para para clave se había publicado en 1706), pero beben también de la italiana (Pasquini, Scarlatti) y por supuesto de la tradición alemana en la que Haendel se había formado, y donde lo francés y lo italiano cuajaron en un estilo muy particular. De cualquier manera, las suites de Haendel no están lejos del modelo de suite clásica que cultivó Bach. Así, tras la obertura, la **nº7** incluye un Andante y un Allegro que no son otra cosa que una allemande francesa y una corriente italiana escritas a dos voces. Más contrapuntística resulta la sarabande, mientras la gigue vuelve a tener un aire italiano relativamente modesto. Pero Haendel remata la obra con una imponente passacaille, uno de los movimientos más difundidos de

su música para tecla: se trata de una serie de variaciones sobre un *ostinato* que parecen vinculadas a la sección fugada de la obertura de inicio, pero con una armonía que se va rarificando cromáticamente hasta conseguir un efecto absolutamente hipnótico en el oyente.

© Pablo J. Vayón

BIOGRAFÍA

Guido García, clave

Nace en Sevilla en una familia de músicos y con tan solo 3 años empieza a estudiar música, entrando en el CPM Cristóbal de Morales a la edad de 8 años en la especialidad de clave y a los 12 en órgano. Finaliza sus estudios profesionales con matrícula de honor y premio extraordinario de Andalucía en ambas especialidades, estudiando con Ana Moreno y Miguel Ángel García.

Continúa sus estudios en el Real Conservatorio de Música de Madrid con Silvia Márquez Chulilla, Ignacio Prego y Miguel Bernal Ripoll, así como con otros maestros como Tony Millán en la especialidad de continuo e improvisación y Enrique Rueda en la de Armonía, consiguiendo matrícula de honor en todas ellas.

Gana en 2022 el Primer Premio de Música Ibérica de Clave de Braga (Portugal), consiguiendo también el Primer Premio en el concurso de solistas del RCSMM y el premio Domenico da Pesaro (Italia) por la mejor interpretación de la obra obligada (J.P. Rameau) en el concurso internacional de clave de Pésaro, al mismo tiempo, con el Ensemble Suspiratio –formado por dos violines barrocos, violonchelo barroco y clave– obtiene el Primer Premio del concurso de la 54ª Semana de Música Antigua de Estella-Lizarrá y el Concurso de Cámara Jesús de Monasterio.

También participa en la final del concurso de Juventudes Musicales tanto con el clave como al órgano. Recientemente ha sido galardonado con la beca AAOBS-FeMÀS, lo que lo ayuda a seguir sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de París con Olivier Baumont y Blandine Rannou, clave, y Thomas Ospital, órgano.

Recibe clases de maestros de la talla de Ton Koopman, Olivier Baumont, Jacques Ogg, Lorenzo Ghielmi, Frédéric Haas, Ignacio Prego, Enrico Gatti, entre otros.

Actualmente es el organista titular de la parroquia de San Manuel y San Benito de Madrid, teniendo a su cargo un órgano Walcker de 1910. Es clavecinista titular de la JOBA. Ha colaborado desde el órgano con la ORTVE (Orquesta Radio Televisión Española) en la 2ª *sinfonía* de Mahler dirigida por Pablo González. Colabora con la orquesta de Córdoba en sus respectivos conciertos de abono. Ha sido academista de la Orquesta Barroca de Sevilla y ha participado como alumno de Silvia Márquez en una grabación para la Orquesta y Coro RTVE, dentro de una serie de *masterclasses* sobre el bajo continuo y su papel en la orquesta.

Ha realizado conciertos en lugares emblemáticos como el Auditorio Nacional, Teatro Monumental, el Museo del Prado, Gran Teatro de Córdoba, Real Academia de Bellas Artes de San

Fernando de Madrid, Catedral de Sevilla, Real Basílica de San Francisco el Grande, Parroquia de San Manuel y San Benito, Espacio Turina, además de tocar en festivales como el Fringe Festival de Música Antigua de Utrecht, Música Antigua de la Ribera Alta y en el Pre-FeMÀS.



Vandalia. *Qual musico gentil: Palestrina y los madrigalistas*

Jueves, 3 de abril de 2025

Real Alcázar. 20:00 horas



VANDALIA

Vandalia

Rocío de Frutos, *soprano*

Jorge Enrique García, *contratenor*

Ariel Hernández, *tenor*

André Pérez Muiño, *tenor*

Javier Cuevas, *bajo*

Qual musico gentil: Palestrina y los madrigalistas

Orlando di Lasso (1532-1594)

Madonna mia, pieta chiam'et aita [*Villanelle a quattro voci, 1555*]

Tu sai, madonna mia, ch'io t'amo e voglio [*Villanelle a quattro voci, 1555*]

La cortesia voi, donne, predicate [*Villanelle a quattro voci, 1555*]

Mia benigna fortun'e 'l viver lieto [*Il primo libro di madrigali a cinque voci, 1555*]

Sol'e pensoso'i più deserti campi [*Il primo libro di madrigali a cinque voci, 1555*]

I. Sol'e pensoso'i più deserti campi

II. Si ch'io mi cred' homai che monti e piange

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)

Sestina [*Il Primo Libro de Madrigali a quattro voci, 1555*]

I. Ecc'oscurati i chiari raggi al sole

II. Rara beltà non mai più vista in terra

III. Questo doglioso stil, colmo di pianto

IV. Mai fu più cruda, o più spietata morte

V. Privo di fede oltra l'usato corso

VI. Ma voi, fioriti ed onorati colli

Così la fama scriva in sempiterni marmi [*Il Secondo Libro de Madrigali a quattro voci, 1586*]

Giaches de Wert (1535-1596)

Giunto alla tomba, ove al suo spirto vivo [*Il Settimo Libro de Madrigali à 5, 1581*]

I. Giunto alla tomba, ove al suo spirto vivo

II. Non di morte sei tu, ma di vivaci

Qual musico gentil [*L'Ottavo Libro de Madrigali à 5, 1586*]

I. Qual musico gentil prima che chiara

II. Poi cominciò: Non aspettar ch'io preghi

III. Se m'odii, e in ciò diletto alcun tu senti

IV. Aggiungi a questo ancor

V. Sia questa pur tra le mie frodi

NOTAS

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

En efecto, la producción profana de Palestrina es escasa en comparación con la religiosa y mucho menos difundida. Publicó sólo dos colecciones de madrigales, una en 1555, en plena juventud, cuando aún luchaba por hacerse un hueco como maestro de capilla, y otra en 1586, cuando su estatus como autor consagrado era ya indiscutible. El año en que publicó su primer libro de madrigales fue convulso en la vida del joven compositor. Resultó despedido de la Capilla Sixtina, tras haber sido contratado sólo unos meses antes por

orden del papa Julio III en contra de las propias normas vaticanas, que exigían previo examen y consentimiento de los cantores y que además vetaban el acceso a hombres casados como Palestrina. Quiso la mala suerte que falleciese ese mismo año el papa y su sucesor Pablo IV decidiese aplicar con más ortodoxia las reglas. Cabría fantasear acerca de si esta decepción con las altas esferas religiosas jugó algún papel en la publicación de este primer libro de canciones, pero es difícil adivinar la verdadera opinión de Palestrina sobre sus madrigales profanos, pues se manifestó de manera contradictoria a lo largo de su vida, lo que algunos atribuyen a motivaciones más estratégicas que internas. Lo que es indiscutible es que sus composiciones profanas gozaron de popularidad, pues ya su primer libro de madrigales a 4 voces sobre textos de Francesco Cristiani conoció ocho reimpresiones antes de 1600. Casi treinta años después de su publicación, un maduro Palestrina manifestó en el prefacio de su colección de motetes *Cantar de los Cantares* (1584) dirigido al papa Gregorio XIII su vergüenza por haber compuesto madrigales en el pasado y su firme propósito de no volver a ambientar textos profanos. Dos años después publicó su segunda colección de madrigales seculares, el *Segundo libro de madrigales*, a 5 voces esta vez. Quizá sí era capaz de pintar angelitos

negros después de todo y quién sabe si con más placer que culpa.

Con la selección de madrigales de Palestrina como centro sobre el que orbitar, el programa incluye otros dos autores franco-flamencos con grandes vínculos con Italia y casi exactamente contemporáneos al italiano que cultivaron con maestría este género profano: Lasso y Wert. De Lasso se han seleccionado obras que coinciden temporalmente con el primer libro de madrigales de Palestrina y de Wert, aquellas más cercanas al segundo libro de madrigales, tres décadas después. Esto nos permite tener también una pequeña muestra de la evolución del género.

160

Orlando di Lasso, uno de los compositores más prolíficos e influyentes del XVI, pasó parte de su juventud en Italia, donde ejerció un tiempo de maestro de capilla de San Juan de Letrán en Roma. Allí coincidió con Palestrina y publicó sus *Villanelle* a cuatro voces y su primer libro de *Madrigales* a cinco voces en 1555, el mismo año que el italiano. Tanto en el estilo mundano, popular y casi cómico de las villanescas como en el más refinado de los madrigales amorosos sobre textos de Petrarca, el veinteañero Lasso demuestra ya una riqueza de recursos descolante. También encontramos un estilo ya plenamente asentado en la **Sestina** del primer libro de madrigales de Palestrina, que nos recuerdan en temática a la célebre de Monteverdi seis décadas posterior, pues los poe-

mas de Francesco Cristiani describen también el lamento desolado por la muerte de una joven dama en la flor de la edad (la noble romana Livia Colonna). El madrigal seleccionado del segundo libro de madrigales de Palestrina vuelve sobre esta idea de la fama escrita en mármol eterno, el recuerdo eterno y constante del objeto amado. Y de nuevo encontramos en los textos de la *Jerusalén liberada* de Torquato Tasso elegidos por **Wert** para sus madrigales esta referencia a la pérdida del amor por muerte o abandono, el lamento del amante ante la tumba de la amada o la queja de la enamorada ante quien la abandona. Wert sería el reverso de Palestrina, pues aunque compuso tanto música profana como religiosa, es reconocido casi exclusivamente por su producción madrigalística, donde alcanzó las máximas cotas del género. Publicó más de 200 en 16 libros a lo largo de toda su vida, con el último incluso de aparición póstuma. Los tres fueron maestros del madrigal amoroso; los tres, renegando o no, pintaron angelitos negros. Sirva este concierto para intentar enriquecer la imagen de Palestrina más allá de la ortodoxa perfección religiosa con la que con frecuencia se asocia.

© Rocío de Frutos

TEXTOS

Orlando di Lasso: *Madonna mia, pieta chiam'et aita*

Madonna mia, pietà chiam'et aita,
Ch'io moro e stento a torto, e pur volete.
Io grido e nol sentete,
"Acqua madonna al foco,
ch'io mi sento morire, a poco a poco".

Vostra altiera beltà, sola infinita,
È causa ch'io me abbruscia, e'l consentete.
Io grido e nol sentete,
"Acqua madonna al foco,
Ch'io mi sento morire, a poco a poco".

Hormai le scema'l affanata vita,
nol credi, e con vostri occhi lo vedete.
Io grido e nol sentete,
"Acqua madonna al foco,
Ch'io mi sento morire, a poco a poco".

Di chiedervi mercè son quasi roco,
sol della pena mia prendete gioco.
Pur grido in ogni loco
"Acqua madonna al foco,
Ch'io mi sento morire, a poco a poco".

[Anónimo]

Señora mía, piedad pido y ayuda, porque
muero y sufro injustamente, y vos lo deseáis.
Yo grito y no me escucháis:
"Agua, señora, al fuego,
que me siento morir, poco a poco".

Vuestra alta belleza, única e infinita,
es la causa de que me abrase, y vos lo permitís.
Yo grito y no me escucháis:
"Agua, señora, al fuego,
que me siento morir, poco a poco".

Ahora mi vida atribulada se desvanece;
no lo creéis y con vuestros propios ojos lo veis.
Yo grito y no me escucháis:
"Agua, señora, al fuego,
que me siento morir, poco a poco".

De suplicaros merced estoy casi ronco,
sin embargo, sólo os burláis de mi sufrimiento.
Aun así, grito dondequiera que voy:
"Agua, señora, al fuego,
que me siento morir, poco a poco".

161

Orlando di Lasso: *Tu sai, madonna mia, ch'io t'amo e voglio*

Tu sai, madonna mia, ch'io t'amo et voglio
tanto di ben, ch'io non ritrovo loco.
Perché prendete'l mio martir in gioco?

Se sai che del tuo laccio mai mi scoglio,
et per voi me nutrico in fiamma e foco,
perché prendete'l mio martir in gioco?

Se sai che la mia fede è fermo scoglio
che per voi mi consumo, a poco a poco,
perché prendete'l mio martir in gioco?

Dunque madonna, cessa il tuo furore,
habbi pietà di chi t'ha dato il core
ch'in vita e morte t'è bon servitore.

[Anónimo]

Tú sabes, señora mía, que te amo y te deseo
tanto que no encuentro paz en ningún lugar.
¿Por qué te tomas a broma mi martirio?

Si sabes que de tu lazo nunca escapo,
y que por ti me alimento de llama y fuego,
¿por qué te tomas a broma mi martirio?

Si sabes que mi fe es una roca firme
que por ti me consumo, poco a poco,
¿por qué te tomas a broma mi martirio?

Así que, señora, detén tu furia,
ten piedad de aquel que te ha dado el corazón
que en vida y muerte es tu buen siervo.

Orlando di Lasso: *La cortesia voi, donne, predicate*

La cortesia voi, donne, predicate
 ma mai non l'osservate, vi so dire:
 Voi lo vedete s'è come dico io?
 Sol ch'io ti parlo, dici: "Va' con Dio!".

Se la dicete perchè non me amate
 et hai pietà di tanto mio martire?
 Voi lo vedete s'è come dico io?
 Sol ch'io ti parlo, dici: "Va' con Dio!".

Quando vi tengo mente, ve n'entrate,
 e senza causa me vòl far morire.
 Voi lo vedete s'è come dico io?
 Sol ch'io ti parlo, dici: "Va' con Dio!".

Va', figlia mia, se vòl predicare
 l'opere bone, ti bisogna fare.
 Voi lo vedete s'è come dico io?
 Sol ch'io ti parlo, dici: "Va' con Dio!".

La cortésia predicán ustedes, mujeres
 pero nunca la observan, se lo puedo decir:
 Ustedes pueden ver si es como yo digo.
 Tan pronto como te hablo, dices: "¡Ve con Dios!".

Si lo dices porque no me amas,
 ¿tienes piedad de mi gran sufrimiento?
 Ustedes pueden ver si es como yo digo.
 Tan pronto como te hablo, dices: "¡Ve con Dios!".

Cuando pienso en ti, entras,
 y sin motivo quieres matarme.
 Ustedes pueden ver si es como yo digo.
 Tan pronto como te hablo, dices: "¡Ve con Dios!".

Ve, hija mía, si quieres predicar
 las buenas obras, debes hacerlas.
 Ustedes pueden ver si es como yo digo.
 Tan pronto como te hablo, dices: "¡Ve con Dios!".

162

[Anónimo]

Orlando di Lasso: *Mia benigna fortun'e 'l viver lieto*

Mia benigna fortuna e 'l viver lieto,
 i chiari giorni et le tranquille notti
 e i soavi sospiri e 'l dolce stile
 che solea resonare in versi e 'n rime,
 vòlti subitamente in doglia e 'n pianto,
 odiar vita mi fanno, et bramar morte.

Crudel, acerba, inexorabil morte,
 cagion mi dà di mai non esser lieto,
 ma di menar tutta mia vita in pianto,
 e i giorni oscuri et le dogliose notti.
 I mei gravi sospir' non vanno in rime,
 e 'l mio duro martir vince ogni stile.

[Francesco Petrarca]

Mi benigna fortuna y vivir alegre
 los claros días y tranquilas noches,
 el suave suspirar y el dulce trazo
 con que ayer componía verso y rimas,
 vueltos de improviso en pena y llanto,
 me hacen odiar la vida e ir tras la muerte.

Cruel, amarga, inexorable muerte,
 razón me das para nunca más ser feliz,
 sino arrastrar toda mi vida en llanto,
 y en días tristes y dolientes noches.
 Mi vano suspirar no cabe en rimas
 y mi martirio supera cualquier trazo.

Orlando di Lasso: *Sol'è pensoso'ì più deserti campi*

Solo et pensoso i più deserti campi
vo mesurando a passi tardi et lenti,
et gli occhi porto per fuggire intenti
ove vestigio human l'arena stampi.

Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti,
perché negli atti d'alegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentro avampi:

sì ch'io mi credo omai che monti et piagge
et fiumi et selve sappian di che tempre
sia la mia vita, ch'è celata altrui.

Ma pur sì aspre vie né sì selvagge
cercar non so ch'Amor non venga sempre
ragionando con meco, et io collui.

[Francesco Petrarca]

Solo y pensativo, los más yermos prados
midiendo voy a paso tardo y lento,
y acecho con los ojos para intentar huir
de todo vestigio humano sobre la tierra.

Otra defensa no encuentro que me proteja
del público escarmiento de las gentes,
porque en mis actos faltos de alegría
por fuera se lee cómo me abraso por dentro;

tanto que creo ya que montes, llanos,
selvas y ríos saben los extremos
de mi vida que he ocultado a otros.

Mas no sé encontrar senderos tan lejanos,
tan ásperos, que siempre no marchemos
yo hablando con Amor y Amor conmigo.

Giovanni Pierluigi da Palestrina: Sestina

Ecc'oscurati i chiari raggi al Sole,
e tenebrosi hor veggio i sette colli,
il dolce riso è fatto amaro pianto,
e mest'all'Appennin rivolge il corso
il Tebr'altier, poichè l'orrenda morte
l'alta Colonna suo post 'ha sotterra.

Rara beltà non mai più vista in terra,
che fea co'l suo apparir già scorn'al Sole,
Empia sorte m'ha tolto. Oh cruda morte,
per dar perpetua notte à questi colli,
hai troncato sua vita a mezzo'l corso
lasciando amor e'l mondo in doglia e pianto.

Questo doglioso stil, colmo di pianto,
ascolta tu qua giuso in terra,
anima bella che volgesti il corso
da tetra nube a sempiterno sole,
mentre ch'io parlo a quest'ingrati colli
che risuonan pietà, dolore e morte.

Mai fu più crud'ò più spietata morte,
squarcia't ha quel bel vel di ch'or in pianto
legan la nera benda i Lazii colli.
Ahí cruda voglia! Empia ed avara terra!
E voi, stelle nemiche, al nostro sole,
come poteste mai troncar gli il corso?

Privo di fede oltra l'usato corso,
digiuno di pietà, vago di morte,
ti scorgo, duro cuore, a torre al sole
la chiara luce, perché d'eterno pianto
versi da gl'occhi la sanguigna terra
e ne restin dei Lazii infami i colli.

Ma voi, fioriti ed onorati colli,
che di memoria eterna avete il corso,
mill'anni e mille d'ogni fatt'in terra
deh! serbate, vi prego, in aspra morte,
a dirne poi con doloroso pianto,
sì ch'a pietà, diveng'oscuro il sole.

Aquí se oscurecen los claros rayos del sol,
y tenebrosas veo ahora las siete colinas,
la dulce risa se ha vuelto amargo llanto,
y triste vuelve hacia los Apeninos su curso
el orgulloso Tíber, pues la horrible muerte
ha colocado a la alta Colonna bajo tierra.

Rara belleza jamás vista en la tierra,
que con su aparición hizo burla al sol, destino
impío me la ha arrebatado. Oh cruel muerte,
para dar noche perpetua a estas colinas,
acortaste su vida a mitad de curso,
dejando al amor y al mundo en dolor y llanto.

Este doliente lamento, lleno de llanto,
escúchalo aquí en la tierra,
alma hermosa que cambiaste el curso
de nube oscura a eterno sol,
mientras hablo a estas ingratas colinas
que resuenan con piedad, dolor y muerte.

Nunca fue más cruel ni despiadada la muerte,
ha rasgado ese bello velo y ahora en llanto
rodea con banda negra las colinas del Lacio.
¡Ah, cruel deseo, perversa y codiciosa tierra!
Y vosotras, estrellas, enemigas de nuestro sol,
¿cómo podéis cortar su curso?

Sin fe más allá del habitual curso,
ayuno de piedad, anhelando la muerte,
te veo, corazón duro, elevar al sol
tu clara luz, porque eterno llanto
vierten tus ojos a la ensangrentada tierra
y allí quedan del Lacio las infames colinas.

Pero vosotras, floridas y honradas colinas,
que tenéis memoria eterna del curso,
mil años y los miles de hechos de la tierra,
ah, os ruego recordéis esta dura muerte
para contarla con doloroso llanto,
hasta que se oscurezca de piedad el sol.

[Francesco Cristiani]

Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Così la fama scriva in sempiterni marmi*

Così la fama scriva
 in sempiterni marmi
 questi ch'io sacro a voi miei rozzi carmi,
 come più ardente e viva
 la virtù vostra ognora
 sen vola al vago regno de l'aurora;
 ch'io me n'andrò del vostro nome adorno
 da dove nasce a dove more il giorno.

Así la fama escriba
 en mármoles eternos
 estos crudos poemas que te dedico,
 del mismo modo que más ardiente y viva
 cada vez tu virtud
 vuela hacia el vago reino de la aurora;
 yo iré adornado con tu nombre
 desde donde nace hasta donde muere el día.

[Anónimo]

Giaches de Wert: *Giunto alla tomba, ove al suo spirito vivo*

Giunto alla tomba, ove al suo spirito vivo
 Dolorosa prigion' il ciel prescrisse:
 Di color, di calor, di moto privo
 Gia marmo in vista al marmo il viso affisse.
 Al fin scorgando un lagrimoso rivo,
 In un languido oimè proruppe, e disse:
 O sasso amato tanto, amaro tanto,
 Che dentro hai le mie fiamme, e fuor' il pianto!

Junto a la tumba, donde a su espíritu vivo
 el cielo ha prescrito prisión dolorosa,
 faltar de color, calor, movimiento,
 ya mármol a la vista del mármol fijó su rostro.
 Al fin, descargando un arroyo de lágrimas,
 en un lánguido "ay", estalló y dijo:
 ¡Oh piedra tan amada, tan amarga, que
 dentro de ti tienes mis llamas y fuera el llanto!

165

Non di morte sei tu, ma di vivaci,
 Ceneri albergo, ov' è nascosto amore,
 Sento dal freddo tuo l'usate faci
 Men dolci sì, ma non men cald' al core.
 Deh' prendi questi piant' e questi baci,
 Prendi, ch'io bagno di doglioso umore.
 E dalli tu poich' io non posso, almeno,
 All' amate reliquie, c'hai nel seno.

No eres morada de muerte, sino de vida,
 cenizas albergas donde se esconde el amor.
 Siento en tu frío el familiar alivio, menos dulce,
 sí, pero no menos cálido para el corazón.
 Oh, toma estas lágrimas y estos besos,
 toma, que estoy bañado en dolor.
 Y dáselas tú al menos, pues yo no puedo,
 a las amadas reliquias que tienes en tu pecho.

[Torquato Tasso]

Giaches de Wert: *Qual musico gentil*

Qual musico gentil, prima che chiara
 Altamente la lingua al canto snodi;
 All'armonia gli animi altrui prepara
 Con dolci ricercate in bassi modi:
 Così costei, che nella doglia amara
 Già tutte non oblia l'arti e le frodi;
 Fa di sospir breve concerto in prima,
 Per dispor l'alma in cui le voci imprima.

Poi cominciò: "Non aspettar ch'io preghi,
 crudel, te, come amante amante deve:
 tai fummo un tempo: or se tal esser neghi,
 e di ciò la memoria anco t'è greve;
 come nemico almeno ascolta: i preghi
 d'un nemico talor l'altro riceve.
 Ben quel ch'io chieggiò è tal che darlo puoi,
 e integri conservar gli sdegni tuoi.

166

Se m'odii, e in ciò diletto alcun tu senti,
 Non ten'vengo a privar: godi pur d'esso.
 Giusto a te pare, e siasi; anch'io le genti
 Cristiane odiai (nol nego) odiai te stesso.
 Nacqui Pagana: usai varii argomenti,
 Ché per me fosse il vostro imperio oppresso:
 Te perseguii, te presi, e te lontano
 Dall'arme trassi in loco ignoto e strano.

Aggiungi a questo ancor quel ch'a maggiore
 Onta tu rechi, ed a maggior tuo danno:
 T'ingannai, t'allettai nel nostro amore;
 Empia lusinga, certo, iniquo inganno,
 Lasciarsi corre il virginal suo fiore;
 Far delle sue bellezze altrui tiranno:
 Quelle ch'a mille antichi in premio sono
 Negate, offrire a novo amante in dono.

Sia questa pur tra le mie frodi, e vaglia
 Sì di tante mie colpe in te il difetto,
 Che tu quinci ti parta, e non ti taglia
 Di questo albergo tuo già sì diletto.
 Vattene: passa il mar: pugna, travaglia:
 Struggi la fede nostra; anch'io t'affretto.
 Che dico nostra? ah non più mia; fedele
 Sono a te solo, idolo mio crudele".

Igual que un músico gentil, antes de soltar clara
 y alta su lengua al canto,
 prepara para la armonía las almas
 de los demás con dulces improvisaciones
 en sonidos suaves; así ella, que en su amargo
 dolor no olvida todas sus artes y engaños,
 hace con suspiros un breve concierto para
 disponer el alma sobre la cual imprimir su voz.

Entonces comenzó: "No esperes que te
 ruegue, cruel tú, como lo hace un amante
 a otro; amantes fuimos un tiempo, y si tal cosa
 niegas o eso en la memoria aún te pesa,
 como enemigo al menos escucha:
 las plegarias de un enemigo a veces otro
 enemigo las recibe. Lo que yo pido bien me lo
 puedes dar y conservar íntegro tu desdén.

Si me odias y con ello algún deleite sientes,
 no voy a privarte, gózalo entonces.
 Justo te parece, y así es; también yo a
 los cristianos odié (no lo niego), te odié a ti
 mismo. Nací pagana, usé diferentes argucias
 para acabar con vuestro imperio:
 te perseguí, te apresé y te alejé de las armas
 atrayéndote a este lugar ignoto y extraño.

Se añade a esto lo que con mayor
 vergüenza soportas, y a mayor daño tuyo:
 te engañé, te seduje hacia nuestro amor;
 adulación impía, cierto, malvado engaño,
 dejarse coger la propia flor virginal; hacer de
 mis propias bellezas una tiranía sobre otros:
 aquellas que a mil ancianos fueron negadas,
 ofrecer a un nuevo amante como regalo.

Que esto sea uno de mis fraudes, y que pese
 tanto en ti el defecto de todas mis culpas,
 que de aquí te vayas y no permanezcas
 en tu morada, que un día fue tan deliciosa.
 Vete: cruza el mar: lucha, trabaja: destruye
 nuestra fe; también yo te urjo a hacerlo.
 ¿Qué digo nuestra? Ah, ya no es mía; leal
 soy solo a ti, mi ídolo cruel".

BIOGRAFÍA



VANDALIA

Vandalia

El nombre de la agrupación hace referencia a sus orígenes andaluces, pero también a su intención de abordar programas vocales de música histórica con especial atención al repertorio español. A sus miembros les une una línea de trabajo y formación común durante casi una década bajo la dirección artística de Lluís Vilamajó, Lambert Climent y Carlos Mena en el seno del Coro Barroco de Andalucía.

Con este punto de partida han desarrollado sus carreras profesionales independientes como solistas y en grupos de música antigua de referencia en el panorama español y extranjero (Capella Reial de Catalunya, Collegium Vocale Gent, Grande Chapelle, Al Ayre Español, Musica Ficta, Los Músicos de Su Alteza, Nova Lux Ensemble, Choeur de Chambre de Namur, Forma Antiqua, Ghislieri Consort, Vox Luminis, Capella de Ministrers...), coincidiendo en numerosos proyectos.

En 2013 vio la luz el CD *Espacios sonoros en la Catedral de Jaén. Juan Manuel de la Puente (1692-1753)* con la Orquesta Barroca de Sevilla bajo la dirección de Enrico Onofri y Lluís Vilamajó y la participación de un grupo de cantantes que fue el origen del grupo vocal Vandalia. Desde entonces, el grupo ha sido requerido para ofrecer conciertos en numerosas ciudades españolas, así como en el extranjero (Francia, Bélgica, Portugal, Noruega, República Checa, India, Colombia o México) y se ha embarcado en distintos proyectos discográficos.

167

En septiembre de 2016 se comercializó el CD de Vandalia en formación de cuarteto vocal y arpa para el sello Brilliant *Soledad tengo de ti*, un monográfico dedicado a las Canciones a 3 y 4 voces del polifonista Juan Vásquez (1500-1560). Esta línea de trabajo orientada a la recuperación y difusión de patrimonio musical se consolidó en los dos trabajos discográficos posteriores para el sello IBS Classical, ambos en colaboración con el grupo Ars Atlántica y su director Manuel Vilas, dedicados al repertorio español de tonos humanos polifónicos del XVII. *Hirviendo el mar* (2018) y *Sablonara* (2020) cosecharon importantes apoyos y reconocimientos: la prestigiosa Beca Leonardo a Investigadores y Creadores Culturales de la Fundación BBVA, el Premio GEMA (Grupos Es-

pañoles de Música Antigua) a la Mejor Investigación 2019, Melómano de Oro, Grabación recomendada de *Scherzo*, grabación seleccionada entre “Los diez grandes rescates de la música española” de la revista *Ritmo* entre otros, además de reseñas en diferentes medios especializados.

Con el CD Monteverdi-Gesualdo (2021), Vandalia se adentró en el gran repertorio de madrigales italianos de Monteverdi y Gesualdo a cinco voces, obteniendo el CD Excepcional de la revista *Scherzo*.

Actualmente se encuentra en fase de postproducción el CD *Beata Viscera*, proyecto en colaboración con el grupo de jazz Daniel García Trío, un diálogo que conecta las armonías modales presentes en obras seleccionadas de la era pretonal de la historia de la música (s. XII-XVI) con las modernas armonías modales del jazz y sus improvisaciones, desde el talento creativo de Daniel García. Este programa, encargo del Festival Internacional de Arte Sacro de Madrid, fue estrenado en vivo en su edición 2021 y su posterior grabación ha contado con el apoyo de la Comunidad de Madrid.

En diciembre de 2023 se presentó el doble CD con la grabación de Vandalia y Ars Atlántica de la integral de tonos humanos con textos atribuidos a Góngora para el sello Lindoro, que ha sido Disco 5 estrellas Recomendado de la revista *Melómano* y ha cosechado también espléndidas críticas en otros

medios (*Scherzo*, *El País*, *Diario de Sevilla...*).

Vandalia ha sido reconocido con el Premio GEMA de la Prensa al mejor grupo español de música antigua, destacándose su labor continuada de recuperación de patrimonio musical.

Anna Bonitatibus & Vespres d'Arnadí. Tutto Vivaldi

Viernes, 4 de abril de 2025

Espacio Turina. 20:00 horas



VESPRES D'ARNADÍ. Foto: MayZircus

Anna Bonitatibus, mezzosoprano

Vespres d'Arnadí

Farran Sylvan James, *violín I*

Alba Roca, *violín II*

Natan Paruzel, *viola*

Oriol Aymat, *violonchelo*

Mario Lisarde, *violone*

Dani Espasa, clave y director

Tutto Vivaldi**Antonio Vivaldi (1678-1741)****I**

Cessate, o mai cessate RV 684 [¿1720s?]

Recitativo accompagnato: Cessate, o mai cessate

Aria: Ah, ch'infelice

Recitativo accompagnato: A voi dunque corro

Aria: Nell'orrido albergo

Sonata para dos violines y continuo en re menor Op.1 nº12 RV 63 *La*

Follia [1705]

I. Adagio – Andante – Allegro – (volti)

II. [...] – Adagio – Vivace – Allegro – Larg[h]etto – Allegro – (volti)

III. Adagio – Allegro

“Sovvente il sole”, aria del personaje de Perseo de *Andromeda liberata*

RV 117 [1726]

170

II

“Vorresti amor da me”, aria del personaje de Alcina de *Orlando furioso*

RV 728 [1727]

“Sento in seno”, aria del personaje de Anastasio de *Il Giustino* RV 717 [1724]

Sinfonia de *L'Olimpiade* RV 725 [1734]

Allegro – Andante – Allegro

“Lo seguitai felice”, aria del personaje de Megacle de *L'Olimpiade* RV 725 [1734]

“Così potessi anch'io”, aria del personaje de Alcina de *Orlando furioso* RV 728 [1727]

“Sorge l'irato nembo”, aria del personaje de Pompeo de *Farnace* RV 711a [1727]

NOTAS

La cantata para voz sola con acompañamiento de continuo fue la forma más popular de la música vocal italiana en el paso del siglo XVII al XVIII. **Vivaldi** la cultivó con frecuencia, aunque a veces el acompañamiento se enriquecía para incluir a una orquesta a 4 (dos violines y viola más el bajo). De las aproximadamente cuarenta cantatas conservadas del compositor, nueve son de este tipo, cinco para voz de soprano y cuatro para voz de alto, como en el caso de **Cessate, omai cessate**. El tema era por norma arcádico: los pastores se quejan invariablemente de la rigidez de sus amantes, como de Dorilla en esta obra, que es tildada de “ingrata” y “despiadada”. La cantata se constituye formalmente en la duplicación de un díptico recitativo-aria *da capo*, el primero de los cuales incluye un pequeño ritornelo introductorio. Que la primera aria fuera un *Larghetto* en expresión del lamento y el dolor, y la segunda un *Allegro* para mostrarse furioso era también un tópico del género.

La sonata fue al género instrumental lo que la cantata al vocal: el preferido de los compositores italianos del tiempo. La primera colección que Vivaldi consiguió publicar fue justamente una serie de doce sonatas en trío. Fue el editor veneciano Giuseppe Sala quien dio las obras a la stampa en 1705 como **Op.1**, tratándose posiblemente

de las obras más antiguas que se conservan del músico. Vivaldi quiso cerrar la colección con un homenaje a Corelli al componer una serie de variaciones sobre **La follia** (como Corelli había hecho en la última sonata de su Op.V, editada en 1700). Tema de origen ibérico, el esquema armónico de la *follia* (dieciséis compases en dos frases simétricas y ritmo de $\frac{3}{4}$) sirvió a Vivaldi para encadenar veinte variaciones en las que utiliza prácticamente todos los recursos técnicos disponibles para los violinistas en aquel momento, que sirven también como una especie de recapitulación del conjunto de la publicación.

A medio camino entre la cantata y la ópera, las serenatas solían tener partes solistas para un conjunto variable de cantantes, aunque sus dimensiones eran más modestas que las de las óperas y solían dividirse en dos partes. En 1726 varios compositores venecianos colaboraron en la escritura de una serenata en homenaje al cardenal Pietro Ottoboni, de visita en la ciudad. Fue **Andromeda liberata**, escrita sobre un libreto de Vincenzo Cassani sobre el tema de la liberación de Andrómeda por parte de Perseo. Michael Talbot piensa que fue esta la última ocasión en que Vivaldi tocó como violinista en público, lo que incluyó el solo virtuosístico de **“Sovvente il sole”**, el aria más difundida de la obra, una pieza

de naturaleza lírica y pastoral de insinuante belleza melódica.

La segunda parte del recital está dedicada al Vivaldi operístico, con una selección de piezas de cuatro óperas estrenadas en los años 1720, tres de ellas en el teatro Sant'Angelo de Venecia, un recinto modesto, con el que más relación tuvo Vivaldi en su ciudad natal: **Orlando furioso** y **Farnace** en 1727 (la primera de ellas era una obra completamente nueva a partir de un libreto que el compositor había usado ya en 1714) y **L'Olimpiade** en 1734; la cuarta, **Il Giustino**, se vio por primera vez en el Teatro Capranica de Roma en 1724.

172

No es fácil trazar la carrera operística de Vivaldi. Al final de su vida, el compositor afirmó haber compuesto más de 90 óperas, de las cuales se conocen una cincuentena y se conservan, en diferente estado de integridad (a muchas les faltan actos completos), poco más de veinte. Aun teniendo en cuenta que muchos de esos títulos a los que aludía Vivaldi serían **pasticcios**, el volumen es considerable, si consideramos el tardío desempeño del músico en el género (estrena **Ottone in villa**, su primera ópera documentada, en Vicenza con 35 años) y su relativamente temprana muerte, a los 63. Aunque en sus primeros desempeños como autor de música teatral, Vivaldi parece vinculado al antiguo estilo veneciano y desdeña las nuevas formas hipervirtuosísticas llegadas desde Nápoles, en los años 20 la presión del mercado lo

ha hecho adaptarse a los tiempos: no sólo es ya su recurso con mayor frecuencia a los **castrati** y al crecimiento de las agilidades vocales, sino que su paleta tímbrica se reduce y sus armonías se hacen más simples. El objeto era alimentar a los grandes divos en sus deseos exhibicionistas a la par que representar todas las pasiones humanas. El *da capo* aseguraba lo primero y el tratamiento melódico, armónico y rítmico ajustado a unos textos de carácter estereotipado, lo segundo. Arias patéticas como **"Sento in seno"** (una pieza que Vivaldi trasladó a su **Giustino** de una ópera anterior, *Tieteburga*, Venecia, 1717) o **"Così potessi anch'io"**, cantábiles como **"Lo seguirai felice"**, de bravura, como **"Sorge l'irato nembo"**, con la tan socorrida metáfora entre la tempestad marina y el ánimo agitado del personaje en cuestión, o de medio carácter, como **"Vorresti amor da me"**, servían para transmitir los afectos de los personajes en medio de acontecimientos en los que por norma se mezclaban tramas políticas y sentimentales, siempre con fines moralizantes. Eso era la llamada **opera seria**. En manos de Vivaldi un vehículo para sus fantasías melódicas, siempre muy vinculadas al estilo instrumental.

© Pablo J. Vayón

TEXTOS

Antonio Vivaldi: *Cessate, o mai cessate*

Recitativo

Cessate, omai cessate,
rimembranze crudeli
d'un affetto tiranno;
già barbare e spietate
mi cangiaste i contenti
in un immenso affanno.

Cessate, omai cessate,
di lacerarmi il petto,
di trafiggermi l'alma,
di toglier al mio cor riposo e calma.
Povero core afflitto e abbandonato,
se ti toglie la pace
un affetto tiranno,
perché un volto spietato, un'alma infida,
la sola crudeltà pasce ed annida.

Aria

Ah, ch'infelice sempre
mi vuol Dorilla ingrata,
ah, sempre più spietata,
m'astringe a lagrimar.

Per me non v'è ristoro,
per me non v'è più speme,
e il fier martoro
e le mie pene
solo la morte
può consolar.

Recitativo accompagnato

A voi dunque ricorro,
orridi spechi, taciturni orrori,
solitari ritiri ed ombre amiche,
tra voi porto il mio duolo,
perché spero da voi quella pietade,
che Dorilla inumana non annida.
Vengo, spelonche amate,
vengo, spechi graditi,
affine meco involto
il mio tormento in voi resti sepolto.

Recitativo

Cesad, cesad para siempre,
recuerdos crueles
de una tiránica pasión,
que ya una vez, bárbaros y despiadados,
transformasteis mis alegrías
en un inmenso tormento.

Cesad, cesad para siempre,
de lacerar mi pecho,
de atravesarme el alma,
de robarle a mi corazón reposo y calma.
Pobre corazón afligido y abandonado,
si te robó la paz una tiránica pasión,
fue porque en un rostro despiadado,
en un alma cruel,
sólo la crueldad se nutre y anida.

Aria

¡Ah, qué infeliz siempre
me quiere la ingrata Dorilla!
¡Ah, cada vez más despiadada,
me obliga a derramar lágrimas!

Para mí, no, no hay reposo.
Para mí, no, no hay esperanza.
Y el cruel martirio
y mis penas,
sólo la muerte
podrá aliviar.

Recitativo acompañado

A vosotros, pues, recurro,
horribles antros de callado horror,
asilos silenciosos, amistosas sombras,
hacia vosotros llevo mi dolor,
pues espero de vosotros aquella piedad
que no anida en la inhumana Dorilla.
Vengo, amadas grutas,
vengo gratos antros,
a fin de que en vosotros
mi tormento quede sepultado.

Aria

Nell'orrido albergo,
ricetto di pene,
potrò il mio tormento
sfogare contento,
potrò ad alta voce
chiamare spietata
Dorilla l'ingrata,
morire potrò.

Andrò d'Acheronte
su la nera sponda,
tingendo quell'onda
di sangue innocente,
gridando vendetta,
ed ombra baccante
vendetta farò.

[Anónimo]

Aria

En el horrible refugio,
abrigo de penas,
podrá mi tormento
satisfacerse contento,
podré en alta voz
llamar despiadada
a Dorilla, la ingrata,
y podré morir.

Iré por las negras orillas
del Aqueronte
tiñendo las olas
con sangre inocente,
gritando venganza,
y como sombra báquica
tomar venganza.

[Traducción de Abel Alamillo]

Antonio Vivaldi: "Sovvente il sole" de *Andromeda liberata*

174

Sovvente il sole
risplende in cielo,
più bello e vago
se oscura nube
già l'offuscò.

E il mar tranquillo,
quasi senz' onda
talor si scorge,
se ria procella
pria lo turbò.

[Vincenzo Cassani]

A menudo el sol brilla
intensamente en el cielo,
más bello y agradable
si primero lo ha cubierto
una nube oscura.

Y el mar tranquilo,
casi sin olas,
sólo puede verse
si una fuerte tormenta
lo perturbó antes.

Antonio Vivaldi: "Vorresti amor da me" de *Orlando furioso*

Vorresti amor da me?
L'avrai, l'avrai;
ma non sperar che mai
al solo, solo foco
de' tuoi languenti rai
arda il mio cor.

T'inganni se lo credi,
sei cieco, se non vedi,
ch'io contenta non son
d'un solo amore.

[Grazio Braccioli]

¿Quieres mi amor?
Lo tendrás, lo tendrás;
pero no esperes que mi corazón
arda alguna vez con el único,
único fuego
de tus lánguidos ojos.

Te engañas si lo crees,
estás ciego si no ves
que no soy feliz
con un solo amor.

Antonio Vivaldi: "Sento in seno" de *Il Giustino*

Sento in seno
che in pioggia di lagrime
si dilegua l'amante mio cor.

Ma mio core
tralascia di piangere
che il tuo pianto non scema il dolor.

[Nicolò Beregan]

Siento en mi pecho
que mi corazón amoroso
se disuelve en una lluvia de lágrimas.

Pero, corazón mío,
deja de llorar,
que tu llanto no mitiga el dolor.

Antonio Vivaldi: "Lo seguitai felice" de *L'Olimpiade*

Lo seguitai felice
quand'era il ciel sereno;
alle tempeste in seno
voglio seguirlo ancor.

Come dell'oro il fuoco
scuopre le masse impure,
scuoprono le sventure
de' falsi amici il cuor.

[Pietro Metastasio]

Lo seguí felizmente
con el cielo despejado;
pese a mis tormentas interiores
aún deseo seguirlo.

Así como el fuego
descubre las impurezas del oro,
así las desgracias descubren
los corazones de los falsos amigos.

175

Antonio Vivaldi: "Così potessi anch'io" de *Orlando furioso*

Così potessi anch'io
goder coll'idol mio
la pace, che trovar non può 'l mio cor.

Ma unito alla mia stella,
e perfida, e rubella
sol tormenti minaccia il dio d'amor.

[Grazio Braccioli]

Así también podría yo
disfrutar con mi amor
la paz que mi corazón no puede hallar.

Pero unido a mi estrella,
pérfida y despiadada,
el dios del amor sólo amenaza con tormentos.

Antonio Vivaldi: "Sorge l'irato nembo" de *Farnace*

Sorge l'irato nembo,
e la fatal tempesta,
col sussurrar dell'onde,
ed agita, e confonde,
e cielo e mar.

Ma fugga in un baleno
L'orrida nube infesta,
e 'l placido sereno
in cielo appar.

[Antonio Maria Lucchini]

Se levanta la nube airada,
y la fatal tempestad,
con el susurro de las olas,
agita y confunde
cielo y mar.

Pero en un instante
la horrible nube huye
y aparece
el cielo en calma.



ANNA BONITATIBUS. Foto: Frank Bonitatibus

Anna Bonitatibus, mezzosoprano

Originaria de Basilicata (Italia), Anna Bonitatibus debutó en La Scala de Milán en 1999 en *Don Giovanni* bajo la batuta de Riccardo Muti. Desde entonces, sus interpretaciones han incluido más de cincuenta títulos operísticos, abarcando desde el repertorio del barroco temprano hasta el belcanto, y ha colaborado con destacados directores y escenógrafos como Ivor Bolton, Sir Antonio Pappano, René Jacobs, William Christie, Myung Whun Chung, Franz Welser-Möst, Roberto Abbado, Alain Altinoglu, Marc Minkowski y Teodor Currentzis.

Desde su primera grabación, la *Griselda* de Vivaldi en 1992, Anna Bonitati-

bus se ha destacado en las óperas del periodo barroco, la ópera bufa napolitana y el repertorio francés. Gracias a sus interpretaciones de obras conocidas de Mozart, Haendel y Rossini, ha actuado en los principales escenarios de Europa y en salas de conciertos de todo el mundo. Sus roles en travesti, o *roles de pantalón*, merecen una mención especial, y como encarnación de Cherubino, se ha convertido en una de las intérpretes más aclamadas de Mozart.

Entre sus muchas grabaciones galardonadas, Anna Bonitatibus recibió el International Opera Award en 2015 por su disco *Semiramide, la Signora regale*, una variedad de joyas musicales descubiertas por ella misma. En 2016, Bonitatibus llevó una selección de canciones de este álbum de gira con la orquesta barroca de Praga, Collegium 1704, actuando en salas de conciertos en Baden-Baden, Essen y en el Wigmore Hall de Londres, donde regresó en 2018, 2021, 2022 y 2023 para recitales de canción italiana. Su último CD con la Munich Rundfunkorchester, en travesti, que presenta los llamados *roles de pantalón*, también recibió grandes elogios de la crítica.

Entre los puntos destacados de las últimas temporadas se incluyen su debut en la Opéra National de Bordeaux como Dulcinée en *Don Quichotte* de Massenet bajo la dirección de Marc Minkowski, Cherubino en *Le nozze di*

Figaro en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, Cecilio en *Lucio Silla* en el Théâtre de la Monnaie de Bruselas, *Il Destino* en *La Calisto* en la Bayerische Staatsoper de Múnich y en el Teatro Real de Madrid, Sesto en *La Clemenza di Tito* en Varsovia y en la Opéra Royal de Wallonie-Liège, Agrippina, Ottavia en *L'incoronazione di Poppea* y su debut como Penélope en *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Monteverdi en The Grange Festival, Ottone de Haendel en Moscú, Giunone en *Ercole amante* en la Opéra Comique de París, así como el papel principal en *Enrico di Borgogna* de Donizetti en Bérgamo, Carmen en Madrid y *Merope* de Riccardo Broschi en el Innsbrucker Festwochen.

Más recientemente, interpretó el papel de Licida en *L'Olimpiade* de Pergolesi en la Ópera de Zúrich, Idamante en *Idomeneo* en el Festival de Aix-en-Provence, Ruggiero en *Alcina* en concierto con Les Musiciens du Louvre y Marc Minkowski, y encarnó los papeles principales en *Agrippina* (Ópera Estatal de Baviera y Ópera Estatal de Hamburgo) y *Serse* (Festival Händel de Halle) con gran éxito.

En el ámbito concertístico, ha sido invitada en el Wigmore Hall de Londres, en Cleveland, Boston, Helsinki, Bolognia, Pesaro, Parma, Barcelona, Potsdam y Linz, así como en la Gala de la Ópera Aids en Bonn, el Festival Al Bustan en Beirut y los Festivales Händel en Karlsruhe y Halle.

Entre los compromisos de la temporada 2024/25, se incluyen su regreso a la Ópera de Zúrich como Agrippina en una nueva producción, y al Festival de Aix-en-Provence para una nueva producción de *La Calisto* de Cavalli, interpretando los papeles de Giunone y L'Eternità. Además, se la podrá escuchar en la *Sinfonía nº9* de Beethoven en Burdeos, y regresará al Wigmore Hall de Londres y al Festival Händel de Halle para recitales.

Anna Bonitatibus es la ganadora del Premio Händel 2023 de la ciudad de Halle, que reconoce sus prolongadas interpretaciones de la música de Händel, así como su apasionada dedicación que ha llevado a la interpretación de obras menos conocidas.

177



Vespres d'Arnadí

Orquesta barroca fundada en 2005 por Dani Espasa y Pere Saragossa con el objetivo de ofrecer interpretaciones llenas de emoción, frescura y espontaneidad, utilizando instrumentos y criterios históricos. Su nombre evoca los conciertos que en el siglo XVIII se ofrecían habitualmente al atardecer como colofón de las cenas de la nobleza y la burguesía. Calabaza, azúcar y almendras son los ingredientes del arnadí, uno de los postres más antiguos de la Comunidad Valenciana. El conjunto ha actuado en importantes salas y festivales de Europa, como los de Peralada, Barcelona, Londres, Halle, Praga, Madeira, Sevilla, Santander, Santiago de Compostela, Lugo y Madrid, entre otros.

Con el sello Musièpoca han grabado los discos *Pièces de Symphonie* de Charles Desmazures, *Missa en Re Major* de Josep Mir i Llussà y *Anna Maria Strada* de Haendel. A finales de 2018 presentaron su cuarto disco con el sello Aparté titulado *L'Alessandro amante* protagonizado por Xavier Sabata, contratenor con quien también han grabado su último disco, titulado *Invisibili* y publicado en 2024 con el sello Musièpoca.

Además de los cantantes mencionados, la orquesta colabora con prestigiosos solistas como, por citar algunos, las sopranos Núria Rial, Serena Sáenz, Ana Quintans, Anna Devin, Sunhae Im, Giulia Semenzato y Marie Lys; las contraltos Hilary Summers y Sonia Prina; las mezzosopranos Vivica Genaux y

Mary Ellen Nesi; los tenores Emiliano González Toro, Mark Milhofer, Thomas Walker y Juan Sancho; y los bajos Nicolas Brooymans, Luigi di Donato, José Antonio López y Josep-Ramon Olivé.

Vespres d'Arnadí recibe ayudas del Institut Ramon Llull, del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya y del INAEM.

Dani Espasa, clave y director

Sin duda, uno de los músicos más polifacéticos de la música antigua actual. Estudió música en los conservatorios de Tarragona y Barcelona y arquitectura en la E.T.S.A. de Barcelona. Ha trabajado como compositor, pianista y director musical de teatro, danza y televisión (TV3 y TVE). Colaborador de Lúdia Pujol y Maria del Mar Bonet. Ha dirigido el ensemble de música contemporánea Bcn216, y ha estrenado piezas para piano de Joan Albert Amargós. El año 2000 inicia los estudios de clave en el Conservatorio de Barcelona con M. Lluïsa Cortada, continuando con Béatrice Martin en la ESMUC, donde además estudia música de cámara con Jordi Savall, Pedro Memelsdorff, J. P. Canihac y Manfredo Kraemer. Ha realizado cursos con Pierre Hantaï y Olivier Beaumont y colaborado con la Acadèmia 1750, Mala Punica, La Hispanoflamenca, Les Sacqueboutiers y La Caravaggia.

Ha actuado en prestigiosos festivales de música y salas de concierto, como son el Concertgebouw de Ámsterdam, Carnegie Hall de Nueva York, Audito-

rio Nacional de Madrid, Barbican Center de Londres, Musikverein de Viena, Auditorium de Roma, Liceu de Barcelona, Summerstage del Central Park de Nueva York, Alte Oper de Frankfurt, Teatro de la Ópera del Cairo, Grant Park Music Festival de Chicago, Teatro Nacional de San Joao de Porto.

Desde 2003 es pianista y clavecinista colaborador de la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña (OBC). Desde 2005 es director musical y miembro fundador de *Vespres d'Arnadí*, orquesta barroca con la que ha grabado para el sello Musièpoca los trabajos discográficos: *Pièces de Symphonie* de Charles Desmazes y música religiosa de Josep Mir i Llussà.



Jota Martínez & Carmen Botella. *Mystica Femina*

Sábado, 5 de abril de 2025

Iglesia de San Luis de los Franceses. 12:00 horas



JOTA MARTÍNEZ & CARMEN BOTELLA

Jota Martínez, trompa marina, sinfonía, laúd, cítola, flauta de una mano con campana, lyra, canto y dirección
Carmen Botella, canto y campanas

Mystica Femina. La mujer y la mística en la música medieval

Kassia (810-c.867): Alabamos Tu Gran Misericordia, Oh Cristo [Primer himno a la gran mártir Santa Cristina]

Hildegarda de Bingen (1098-1179): O Viridissima Virga

Anónimo (Laudario di Bobbio, siglo XIV): Tu nobis [versión libre instrumental]

Hildegarda de Bingen: Quia ergo Femina

Improvisación en modo V sobre *Hodie Christus natus est* [instrumental]

Alfonso X el Sabio (1221-1284): Virgen madre gloriosa [Cantiga de Santa María 340]

Improvisación sobre modo III [instrumental]

Anónimo (Códex Huelgas, siglo XIV): Rex obiit et labitur Castellae gloria

Hildegarda de Bingen: O frondens virga

182 **Anónimo (Códex Huelgas):** Flavit auster flatu leni ventris aulam Deo pleni

Anónimo (Laudario di Cortona, siglo XIII): Laude novella sia cantata

Alfonso X el Sabio: Madre de Deus, ora por nós [Cantiga de Santa María 422]

Anónimo (Laudario di Bobbio): Vernans rosa [versión libre instrumental]

Herrada de Landsberg (1125-1195): Sol oritur occasus nescius [*Hortus Deliciarum*, 1185]

NOTAS

La Edad Media fue una época especialmente difícil para las mujeres. Solo por su condición de mujer eran consideradas inferiores a los hombres, y muy pocas recibían educación. Pero había un lugar donde las mujeres se sintieron libres: los conventos. Allí se les ofrecía las oportunidades y libertades que en otros espacios se les negaban: el acceso a la cultura y la posibilidad de romper con el férreo dominio familiar.

Las monjas se unían en los conventos para dedicarse a Dios. Así, las monjas necesitaban educación para leer y entender las enseñanzas religiosas y otros escritos. Estudiaban latín, teología, música, jurisprudencia y matemáticas. No es una casualidad que muchas de las primeras mujeres sabias fueran monjas, como **Hildegarda de Bingen**: escritora, compositora y visionaria total. Desde niña tenía ya visiones que luego plasmó en sus escrituras en las que texto, imágenes y música formaban una unidad. Esa forma de escribir atrajo la atención y fue muy respetada entre sus contemporáneos. Como sucedió con Hildegarda, la mayoría de conventos aceptaban a chicas de familias nobles que apoyaban a las instituciones y querían colocar allí a sus hijas. También significaba que las monjas iban allí a rezar por los miembros de la familia fallecidos allanando el camino al cielo. La oración de una

monja se consideraba más efectiva que la de un monje porque las monjas vírgenes eran vistas como las novias de Cristo y por lo tanto más cercanas a Dios. Eran mediadoras directas. Algunas monjas buscaban la expiación de sus pecados azotándose a sí mismas y entre ellas, puesto que se creía que la flagelación mutua expiaba los pecados.

El cargo más alto en un monasterio era el de abadesa. Cargo destinado siempre a una monja de familia noble. La abadesa tenía autoridad absoluta con un poder considerable. Dirigir un convento era un reto, que requería de habilidades diplomáticas y un alto nivel de educación. Los centros religiosos solían tener estrechos lazos con la política y los negocios, y ayudaban a dar forma a los asuntos seculares. Las abadesas también eran a menudo propietarias, magistradas, gerentes... Eran iguales a los hombres en un mundo de hombres y hoy se las conoce a pesar de la jerarquía social que mayoritariamente negó la voz a las mujeres.

© Jota Martínez

TEXTOS

Kassia: *Alabamos Tu Gran Misericordia, Oh Cristo*

Doxazomén sou Christee tin pollín evsplugchnian
 Ke tin agathótika ti neis emás genoménin
 Óyi ke gynafkes katírgesan tin plánin tis
 eidolomanias
 Dynámei tou stavrou sou filánthropo
 Týrannon oúk eptoéethesan
 Ton dólion katepátesan
 Íschysan dé opíso sou elthein
 Eis osmin mirousou eedramon presrévousai
 ypér ton psichon èmón.

[Himno a Santa Cristina]

Alabado seas, oh Cristo, por la gran misericordia
 y bondad que nos has mostrado;
 que también las mujeres habéis abolido el error
 de la idolatría en virtud de vuestra cruz.
 Oh misericordioso; no han perseguido al tirano,
 ni han pisoteado al engañador;
 y han venido detrás de ti, en el asiento oloroso
 de tu mirra,
 intercediendo por nuestras almas.

Hildegarda de Bingen: *O Viridissima Virga*

O viridissima virga, ave,
 que in ventoso flabro sciscitationis
 sanctorum prodisti.

Cum venit tempus
 quod tu floruisti in ramis tuis,
 ave, ave fuit tibi,
 quia calor solis in te sudavit
 sicut odor balsami.

Nam in te floruit pulcher flos
 qui odorem dedit
 omnibus aromatibus
 que arida erant.

Et illa apparuerunt omnia
 in viriditate plena.

Unde celi dederunt rorem super gramen
 et omnis terra leta facta est,
 quoniam viscera ipsius frumentum
 protulerunt
 et quoniam volucres celi
 nidos in ipsa habuerunt.

Deinde facta est esca hominibus
 et gaudium magnum epulantium.

Unde, o suavis Virgo,
 in te non deficit ullum gaudium.
 Hec omnia Eva contempsit.
 Nunc autem laus sit Altissimo.

[Hildegarda de Bingen]

Salve, oh vara virulenta,
 tú que surgiste en el soplo del viento
 de la invocación de los santos.

Cuando florezcas en tus ramas,
 Salve, salve a ti fue, ya que el calor del sol está
 en ti.
 Exudaba como el aroma de un bálsamo.

De hecho, la hermosa flor floreció en ti.
 que daba fragancia a todos los aromas
 que estaban secos.

Y aparecieron todos
 en plena frescura.

Entonces los cielos derramaron rocío sobre la
 hierba
 y toda la tierra se alegró
 porque de su seno nació el trigo
 y anidaron en él aves.

Posteriormente se convirtió en alimento para
 los hombres
 y mucha alegría para los invitados.

Por eso, oh dulce Virgen,
 en ti no falta ninguna alegría.
 Eva destruyó todo esto.
 Alabado sea ahora el Altísimo.

Hildegarda de Bingen: *Quia ergo Femina*

Quia ergo femina mortem instruxit,
 clara virgo illam interemit,
 et ideo est summa benedictio
 in feminea forma
 pre omni creatura,
 quia Deus factus est homo
 in dulcissima et beata virgine.

[Hildegarda de Bingen]

Por tanto, desde que una mujer atrajo la
 muerte,
 Una virgen resplandeciente la destruyó,
 y por eso es una bendición muy grande
 en forma de mujer
 por encima de toda criatura,
 porque Dios se hizo hombre
 en la dulcísima y bendita Virgen.

Alfonso X el Sabio: *Virgen madre gloriosa*

Esta e de loor de Santa María.

Virgen Madre groriosa,
 de Deus filla et esposa,
 santa, nobre, preciosa,
 quen te loar saberia ou podia?
 Ca Deus que é lum et dia,
 Segund'a nossa natura
 non viramos sa figura
 senon por ti que fust'alva.

Tu es alva dos alvres
 que fazel-os peccadores
 que veian os seus errores
 et connoscan sa folia que desvía
 D'auer om'ó que devia
 que perdeu por sa loucura
 Eva, que tu, Virgen pura
 cobraste, porque es alva.

Tu es alva dos mesquinnos,
 que non erren os caminnos,
 a grandes, a pequeninnos;
 ca tu i les mostras a via per que ya
 o teu Fillo todavia,
 que nos sacou da escura
 carreira maa e dura
 per ti que es nossa alva.

Tu es alva dos culpados,
 que cegos por seus pecados
 eran; mais alumeados
 son per ti, Santa Maria. Quen diria,
 nen quen osmar poderia
 teu ben e ta gran mesura?
 Ca sempre en ty atura
 Deus a luz ond' es tu alva.

[Alfonso X]

Esta es de loor de Santa María.

Virgen, Madre Gloriosa,
 de Dios hija y esposa,
 santa, noble, preciosa,
 ¿Quién sabría alabarte o podría?
 Porque Dios, que es luz y día,
 en nuestra [misma] naturaleza
 no hubiésemos podido ver su imagen,
 sino gracias a ti, que fuiste alba.

Tú eres el alba de las albas
 que haces que los pecadores
 vean sus errores y se den cuenta
 de su necesidad que impide
 al hombre tener lo que debería (tener)
 y que por su locura perdió
 Eva y que tú, Virgen Pura,
 recobraste porque eres alba.

Tú eres el alba de los infelices
 para que no se desvíen de sus caminos,
 ya sean grandes o pequeños,
 pues tú les muestras la vía
 por la que transitó siempre tu hijo,
 que nos sacó del oscuro camino,
 equivocado y difícil,
 por ti, que eres nuestra alba.

Tú eres el alba de los culpados,
 que ciegos por sus pecados
 estaban pero iluminados son
 gracias a ti, Santa María.
 ¿Quién podría contar ni imaginar siquiera
 tu bondad y tu gran cordura?
 Porque siempre en ti mantiene
 Dios la luz que te hace alba.

Anónimo (Códex Huelgas): *Rex obiit et labitur Castellae gloria*

Rex obiit et labitur
 Castellæ gloria.
 Allephonsus rapitur
 ad cœli gloriam.
 Fons aret et moritur
 donandi copia.
 Petit cœlestia
 a cuius manibus
 fluxerunt omnibus
 largitatis maria.

El Rey murió y se escapa
 la gloria de Castilla.
 Alfonso es arrastrado
 hacia la gloria del cielo.
 La fuente de repartir riquezas
 se seca y se muere.
 Se dirige a los cielos
 aquel por cuyas manos
 fluyeron para todos
 mares de generosidad.

[Anónimo]

Hildegarda de Bingen: *O frondens virga*

O frondens virga,
 in tua nobilitate stans
 sicut aurora procedit:
 nunc gaude et letare
 et nos debiles dignare
 a mala consuetudine liberare
 atque manum tuam porrige
 ad erigendum nos.

Oh vara frondosa
 que te mantienes erguida en tu nobleza
 mientras sale la aurora:
 regocíjate ahora y alégrate
 y dígnete a liberarnos a nosotros, frágiles,
 de los malos hábitos
 y extiende tu mano
 para que podamos volver a levantarnos.

[Hildegarda de Bingen]

Anónimo (Códex Huelgas): *Flavit auster flatu leni ventris aulam Deo pleni*

Flavit Auster flatu leni
 ventris aulam Deo pleni
 tuam, virgo, celitus.
 Quo mundata culpas mundas,
 quo fecunda
 donis Sancti Spiritus.
 Felix alvus, felix pectus
 cuius Deus carne tectus
 lac suscepit uberum.
 Ave, claustrum trinitatis,
 ave, mater pietatis,
 medicina vulnerum.
 Te amantis nihil durum,
 te sequenti nihil oscurum, iter devium.

Deformatum reddis forme,
 quod declinat sue norme
 trais recticlinium
 Tibi sapit cui tu sapis,
 qui te capit illum capis
 dum te fide concipit.
 Spes es grata tibi grato,
 favus mellis es palato
 quod te sane recipit.
 Ergo salus miserorum
 portus vite naufragorum
 Tuis opem percibus.
 Patris tui Filiique
 nobis semper et ubique
 para suplicantibus. Amen.

Virgen, desde el cielo el Austro exhaló
 con suave brisa tu palacio
 de vientre grávido para Dios.
 Por el cual purificada, limpias las culpas,
 por el cual fecundada, nos fecundas
 con los dones del Espíritu Santo.
 Feliz vientre, feliz pecho
 de cuya carne, cubierto Dios,
 tomó la leche de tus senos.
 Ave, claustro de la Trinidad,
 ave, madre de piedad,
 bálsamo de las heridas.
 Para el que te ama no hay nada duro,
 nada oscuro para el que te sigue, ningún
 camino desviado.

Enderezas lo deformado,
 atraes a tu mansión lo que se desvía
 de sus preceptos.
 Conoces al que te conoce,
 escoges aquel que te escoge
 siempre que confía en ti.
 Eres grata esperanza para el que te es grato,
 eres panal de miel para el paladar
 que te recibe verdaderamente.
 Por tanto, eres salvación de los pecadores,
 puerto de la vida para los náufragos.
 Con tus súplicas, prepara
 el favor del Padre y del Hijo a los que te
 suplicamos siempre y en todo lugar. Amén.

[Anónimo]

Anónimo (Laudario di Cortona): *Laude novella sia cantata*

Laude novella sia cantata
a l'alta donna encoronata!

Fresca vergene donzella,
primo fior, rosa novella,
tutto 'l mondo a te s'apella;
nella bon'or fosti nata.

Fonte se' d'acqua surgente,
madre de Dio vivente:
tu se' luce de la gente,
sovra li angeli exaltata.

Tu se' verga, tu se' fiore,
tu se' luna de splendore:
voluntà avemo e core
de venir a te, ornata!

Tu se' rosa, tu se' gillio,
tu portasti el dolce fillio,
però, donna, sì m'ènpillio
de laudar te, honorata.

¡Que se canten nuevas alabanzas
a la gran dama coronada!

Niña virgen fresca,
primera flor, rosa recién florecida,
el mundo entero te invoca;
naciste en un momento afortunado.

Eres fuente de agua de manantial,
madre del Dios vivo:
eres la luz de todos nosotros,
exaltada más que los ángeles.

Eres un cetro, eres una flor,
eres una luna resplandeciente:
deseamos de todo corazón
llegar a ti, ¡mujer hermosa!

Eres rosa, eres lirio,
has dado a luz a tu dulce hijo,
por eso, honrada señora,
me comprometo a alabarte.

[Anónimo]

Alfonso X el Sabio: *Madre de Deus, ora por nós*

Esta diüodécima é de como Santa María
rógue por nós a séu fillo eno día do jüizio.

Madre de Déus, óra
por nós téu Fill' essa óra.

U verrá na carne
que quis fillar de ti, Madre,
joigá-lo mundo
cono poder de séu Padre.

E u el a todos
parecerá mui sannudo,
entôn fas-ll' enmente
de como foi concebudo.

E en aquel día,
quand' ele for mais irado,
fais-lle tu emente
com' en ti foi enserrado.

U verás dos santos
as compannas espantadas,
móstra-ll' as tas tetas
santas que ouv' el mamadas.

U ao jüizio
todos, per com' é escrito,
verrán, di-lli como
con el fogist' a Egito.

U leixarán todos
os viços e as riquezas,
di-lle que sofriste
con ele muitas pobrezas.

U queimará fógó
sérras e vales e montes,
di com' en Egipto
non achast' aguas nen fontes.

U verás os ángeos
estar ant' ele tremendo,
di-lle quantas veces
o tu andast' ascondendo.

Esta doce es de cómo Santa María ruegue
por nosotros a su hijo en el día del juicio.

Madre de Dios, ruega
por nosotros a tu hijo en esa hora.

Cuando venga en la carne
que obtuvo de ti, Madre,
a juzgar el mundo
con el poder de su padre.

Y cuando él ante todos
se presente muy enojado,
recuérdale
cómo fue concebido.

Y en aquel día,
cuando esté más iracundo,
recuérdale
cómo estuvo en ti contenido.

Cuando veas asustados
los cortejos de los santos,
muéstrale tus tetas santas,
que él mamó.

Cuando todos acudan al juicio,
tal como está escrito
cuéntale cómo
huiste a Egipto con él.

Cuando todos abandonen
comodidades y riquezas,
dile que sufriste
con él mucha pobreza.

Cuando el fuego queme
sierras, valles y montes,
di[le] cómo en Egipto
no encontraste ni agua ni fuentes.

Cuando veas a los ángeles
estar temblando ante él,
dile cuántas veces
tuviste tú que esconderlo.

U dirán as trompas:
 “Mórtos, levade-vos lógo”,
 di-ll’ u o perdiste
 que ta coita non foi jógo.

U será o aire
 de fógu’ e de sufr’ aceso,
 di-ll’ a mui gran coita
 que ouviste pois foi preso.

Cuando las trompetas
 digan “Muertos, levantaos enseguida”,
 dile que cuando lo perdiste [al Hijo],
 tu aflicción no era broma.

Cuando el aire esté encendido
 por el fuego y el azufre,
 háblale del terrible sufrimiento
 que sentiste cuando lo prendieron.

[Alfonso X]

Herrada de Landsberg (1125-1195): *Sol oritur occasus nescius*

Sol oritur occasus nescius
 et filie fit pater filius.
 O, pro populo.

Cui pater est Deus in ethere
 matrem venit in terris sumere.
 O, pro populo.

Commercio gaudet humanitas
 quod sociat sibi divinitas.
 O, pro populo.

El sol sale ignorando el ocaso
 y el padre se convierte en hijo de la hija.
 Oh, para el pueblo.

El que cuyo padre es Dios en el cielo
 viene hacia la madre en la tierra.
 Oh, para el pueblo.

La humanidad se regocija en las relaciones
 humanas
 lo que la divinidad asocia consigo misma.
 Oh, para el pueblo.

[Herrada de Landsberg]

BIOGRAFÍAS

Jota Martínez, *trompa marina, sinfonía, laúd, cítola, flauta de una mano con campana, lyra, canto y dirección*

Jota Martínez es especialista en una multitud de instrumentos medievales.

En el año 2000 comienza con la tarea de documentar, estudiar y reconstruir estos instrumentos y, en la actualidad, atesora una colección de casi 200 réplicas de instrumentos medievales.

La revista *Melómano* lo ha definido como el “arqueólogo de la música medieval”.

Ha colaborado con diversos grupos de música antigua y de raíz de toda la Península, tanto en grabaciones como en conciertos en directo.

Para compartir los resultados de sus estudios y sus propuestas de arqueología experimental aplicada ha auto-publicado diversos trabajos discográficos y tres libros. En 2017, *Instrumentos de la tradición medieval española*; en 2019, *Instrumentos para loar a Santa María*, con el Ensemble Alfonsí creado y dirigido por él; en 2022, *Instrumentarium musical alfonsí*; y en 2023, *Instrumentos para trovar y danzar en la Llíria del siglo XIII*.

Sus trabajos han recibido muy buenas críticas del sector y los reconocimientos y premios del Instituto Valenciano de Cultura, Fundación SGAE, GEMA

(Asociación de Grupos Españoles de Música Antigua), y REMA (Red Europea de Música Antigua).

Es destacable su labor didáctica y como conferenciante para popularizar la música y los instrumentos medievales.

Dirige sus propios ensembles en los que presenta sus propuestas de arqueología musical práctica en directo y es coordinador de la academia del CIMMedieval.

www.jotamartinez.es

Carmen Botella, *canto y campanas*

La soprano Carmen Botella realiza sus estudios de canto en el conservatorio Joaquín Rodrigo de Valencia donde gana el Premio Extraordinario de Fin de Grado. Posteriormente se traslada a Viena para continuar sus estudios musicales en la Escuela Superior de Música de esta ciudad (Hochschule für Musik in Wien).

Por sus características vocales y su gusto por la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco decide dedicarse profesionalmente a la interpretación de la música de esta época y realiza el máster en la ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya) sobre Interpretación de Canto Histórico.

Con una larga trayectoria profesional como soprano solista y coralista de conjuntos de cámara ha colaborado

con numerosos grupos de música antigua con los que, además de realizar numerosos conciertos, lleva grabados cerca de veinte CDs –la mayor parte de ellos de recuperación de patrimonio musical hispano–. Por ello, ha participado en un gran número de importantes festivales de música antigua y religiosa de toda España.

Es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Valencia.

“La dicción del recitado resultó envidiable, gracias a la interpretación implícita en las inflexiones de la elocuencia de Carmen Botella, que continuó arrullándonos con su talento cada vez que el canto requería de ella una delicada voz que cumple de manera soberbia con el ideal esperado en estas músicas.” Revista *Ritmo*.

<https://carmenbotella.com/>

Finnish Baroque Orchestra. *Baltic Sea Wave*

Sábado, 5 de abril de 2025

Espacio Turina. 12:00 horas



FINNISH BAROQUE ORCHESTRA

Ilkka Heinonen, *jouhikko y violone*

Finnish Baroque Orchestra

Irma Niskanen, Anne Pekkala y Dora Asterstad, *violines*

Krishna Nagaraja y Laura Kajander, *violas*

Tatu Ahola, *violonchelo*

Johanna Randvere, *viola da gamba*

Eero Palviainen, *laúd y tiorba*

Laura Ollberg-Ekman, *clave y órgano*

Marianna Henriksson, *directora*

Baltic Sea Wave. Música barroca del norte de Europa e improvisaciones de jouhikko

Carlo Farina (c.1600-1639): Pavana a 4 [*Il quarto libro delle Pavane gagliarde...*, 1623]

Samuel Capricornus (1628-1665): Sonata a 8 en la menor

Franz Tunder (1614-1667): Sinfonía a 7 violas

Ilkka Heinonen: I

Pierre Verdier (1627-1706): Lamento

Ilkka Heinonen: II

Thomas Baltzar (c.1630-1663): Preludio en sol mayor [1670s]

Johann Heinrich Schmelzer (1623-1680): Polnische Sackspfeifen [1660s]

Ilkka Heinonen: III

Johann Wilhelm Furchheim (c.1635-1682): Sonatella a 7 en la mayor [1671]

194 **Adam Jarzębski (c.1590-c.1649):** Königsberga a 3 bajos

Ilkka Heinonen: IV

Dietrich Buxtehude (1637-1707): Contrapunctus I y Evolutio /
Contrapunctus II y Evolutio [*Mit Fried und Freud* BuxWV76, 1671]

Ilkka Heinonen: V

Vincenzo Albrici (1631-1687): Sinfonía a 6 [1654]

NOTAS

Baltic Sea Wave es un programa basado en un diálogo entre el conjunto de cuerdas de la Orquesta Barroca Finlandesa y la lira de arco tradicional finlandesa: el *jouhikko*. En el concierto se presenta música del siglo XVII de compositores que vivieron en los países del Mar Báltico, así como música publicada en la región, especialmente piezas de la colección Düben de Uppsala. Las rarezas de la colección incluyen piezas exquisitas con rico sonido de cuerdas de **Samuel Capricornus**, **Franz Tunder** y **Vincenzo Albrici**. **Carlo Farina**, un italiano, también caminó por las costas del Báltico durante su estancia en Gdansk (Danzig) en la década de 1630. **Pierre Verrier** fue un francés que trabajó la mayor parte de su vida en la corte de Estocolmo.

Intercaladas con la música del conjunto de cuerdas se encuentran improvisaciones de **Ilkka Heinonen**, algunas de las cuales se basan en melodías tradicionales *jouhikko*. El *jouhikko* es un instrumento lírico que se toca con arco, cuya historia en la región del mar Báltico se remonta a la Edad Media y cuyo apogeo probablemente coincide con las piezas para conjuntos de cuerda del programa. La tradición de tocar *jouhikko* sobrevivió en Karelia y en la costa occidental de Estonia hasta principios del siglo XX, cuando estas liras de arco fueron reemplazadas por nuevos instrumentos y cayeron en el olvi-

do. Desde finales del siglo XX, el *jouhikko* ha experimentado un renacimiento, y las grabaciones de principios del siglo XX y las grabaciones de archivo han ayudado a revivir la tradición. Heinonen ha estudiado la conexión entre las prácticas interpretativas musicales del Renacimiento tardío y la música para *jouhikko* de Karelia.

© FiBO

BIOGRAFÍA

Finnish Baroque Orchestra (FiBO)

La Orquesta Barroca Finlandesa –FiBO–, ha sido innovadora y líder en la escena de la música antigua desde su creación en 1989. Su amplio repertorio y espíritu colaborativo han elevado a la orquesta más allá del repertorio estándar y los modelos organizativos, aprovechando la estrecha red de músicos de todo el mundo, para posicionarse como un conjunto de clase mundial y como un constructor de puentes entre festivales, organizadores de conciertos y otros conjuntos. Su repertorio se basa en la música barroca, pero las revelaciones constantes en la investigación de la interpretación histórica alientan a la orquesta a ampliar sus horizontes, tanto a la música mucho más temprana como a la posterior. Esto incluye todo, desde música medieval hasta interpretaciones de Jean Sibelius con instrumentos de época, así como una amplia variedad de obras nuevas encargadas para instrumentos de época a compositores como Jukka Tiensuu, Perttu Haapanen, Sarah Nemtsov y Ville Raasakka. FiBO es la orquesta residente en la histórica Casa de la Nobleza en Helsinki, Finlandia, y realiza giras por toda Finlandia y el extranjero. El trabajo de la orquesta no ha pasado desapercibido; además de la notoriedad de la prensa, FiBO ha recibido premios como el de Artista Musical Finlandés del Año y Disco del Año de la Compañía de Radiodifusión Finlandesa.

La FiBO también se extiende más allá del escenario, con una estructura en constante desarrollo. Fundada inicialmente como la Sixth Floor Orchestra, ha desempeñado un papel esencial en el surgimiento del movimiento de música antigua en el norte de Europa. Desde sus humildes comienzos, se ha convertido en un conjunto versátil de músicos independientes, que presenta una gama extraordinariamente diversa de actuaciones cada temporada. FiBO es una orquesta para músicos dirigida por músicos.

Al frente de la orquesta se encuentra el consejo artístico, compuesto por el director ejecutivo y dos planificadores artísticos elegidos entre los miembros de FiBO. La orquesta se especializa en colaboraciones y cooperaciones únicas e innovadoras. Desde su trabajo como socio artístico en el Modelo de Helsinki hasta la creación de una red única de conjuntos barrocos nórdicos llamada Nordic Baroque Scene, así como asociaciones con festivales y conjuntos en países como Polonia, Alemania y Canadá, FiBO está cambiando el panorama internacional de los conjuntos de época.

La discografía de FiBO refleja la versatilidad de la orquesta y, fiel a su estilo, muchas de sus canciones se publican en el sello propio de la orquesta, FiBO Records. En colaboración con Alba, FiBO Records lanzó su tercer disco en octubre de 2023 titulado *The World is*

Born. El álbum combina música barroca italiana temprana de compositores como Tarquinio Merula, Claudio Monteverdi y Marco Uccellini con música folclórica finlandesa. Las otras dos grabaciones son *Helsinki Window* (2019), que incluye obras de nueva composición para instrumentos de época de Jukka Tiensuu, Perttu Haapanen y Sarah Nemtsov, y *Moramoramor* (2017), que contiene algunos de los *Conciertos de Brandenburgo* de Johann Sebastian Bach, los conciertos de Antonio Vivaldi y *Mora* de Jukka Tiensuu. FiBO también graba para otros sellos, incluidos Alpha, Ondine, Alba y BIS. A principios de 2021, FiBO y el violinista Ilya Gringolts lanzaron un disco titulado *Il labirinto armonico* en BIS, que incluye tres conciertos para violín de Pietro Antonio Locatelli. Ha recibido excelentes críticas y reconocimiento internacional, incluido Gramophone Editor's Choice (marzo de 2021) y Diapason d'Or (mayo de 2021).

FORM



Numen Ensemble. Manuel García "sagrado": Misa nº4
Domingo, 6 de abril de 2025
Iglesia de San Luis de los Franceses. 12:00 horas



NUMEN ESEMBLE

Carmen Paula Romero, *soprano*

Marina Pardo, *mezzosoprano*

César Arrieta, *tenor*

Enrique Sánchez, *barítono*

Numen Ensemble

Kika Borrego, María Andrea Parias y Teresa Schiaffino, *sopranos*

Conchita Cortés, Gloria Oya, Rosa Plata y Maribel Rueda, *altos*

Juan Blázquez, David Borrego y Jorge Carrasco, *tenores*

Pablo Guerrero, Luis Ortega y Francisco Ruiz, *bajos*

Héctor Eliel Márquez, *órgano*

Director: Jerónimo Marín

Manuel García “sagrado”: Misa nº4

Hilarión Eslava (1807-1878)

Ave Maria, para coro y órgano [*Tres motetes*, 1861]

Gioacchino Rossini (1792-1868)

Salve Regina con órgano a 4 voces [1850]

Ave Maria a 4 voces [*Péchés de vieillesse*, Vol.III nº4, 1863]

Manuel García (1775-1832)

Misa nº4 en re menor [1818]

I. Kyrie

II. Gloria

III. Credo

IV. Sanctus-Benedictus

V. Agnus Dei

NOTAS

Formados ambos en la tradición de la música religiosa durante sus años de infancia y adolescencia, tanto Gioacchino Rossini como Manuel García pusieron posteriormente rumbo en sus carreras hacia la ópera. Ello no obsta para que puntualmente tanto el uno como el otro recalasen en la música religiosa en función de diversas circunstancias. Pero lo que es indudable es que la impronta técnica que ambos recibieron –Rossini en Lugo y Bolonia, García en Sevilla (en la colegiata del Salvador y no en la catedral, como se suele afirmar sin base documental alguna)– se mantuvo a lo largo de sus carreras como compositores y ello es evidente cuando uno escucha fragmentos de sus óperas en los que el dominio del contrapunto, de la polifonía y de la armonía va más allá del lenguaje puramente operístico del momento.

Al margen de obras juveniles, la inmensa mayoría de la música religiosa de **Rossini** nació tras la retirada de la ópera en 1829. A lo largo de los casi cuarenta años restante de su existencia Rossini no paró de componer, pero (salvo el *Stabat Mater* y la *Petite Messe solennelle*) piezas de pequeño formato, de salón: obras para piano, para voz y piano, pequeños coros, algunas piezas instrumentales, la mayoría de las cuales fueron pensadas bien como regalos para amigos, bien para

las veladas musicales que organizaban los Rossini (Gioacchino y su segunda esposa Olympe) en su residencia parisina los sábados por la tarde. Gracias a que Olympe tuvo la precaución de recopilar estas composiciones en álbumes (Rossini era muy descuidado en este tema) titulados ***Péchés de vieillesse*** podemos valorar la escala de la creación rossiniana en su segunda etapa vital. Alguna otra pequeña composición religiosa compuso en aquellos años de ocio, como el breve pero recogido ***Ave María*** que forma parte del tercer cuaderno de estos *Pecados de vejez*. En el undécimo cuaderno y con el número 9, encontramos una ***Salve Regina***, también conocida como *Preghiera alla Vergine*. No parte del texto latino tradicional, sino de una paráfrasis italiana y está firmada el 20 de marzo de 1850 y dedicada “Al dilettissimo mio amico Abbate Gordini”. A 4 voces con acompañamiento de órgano, su lenguaje está más cercano al de la ópera que al de la iglesia y su contrapunto está poco elaborado, con tendencia a la homofonía.

El de **Hilarión Eslava** es un caso opuesto al de Rossini y García, porque a pesar de dedicarse profesionalmente a la música religiosa, tuvo sus devaneos con la ópera en sus años sevillanos (1829-1844), lo que le ganó las censuras del arzobispo hispalense. En su motete ***Ave Maria*** (a cuatro voces y

órgano), del año 1861, el compositor navarro combina su profundo conocimiento de la tradición polifónica hispana con el melodismo romántico, consiguiendo un clima de recogimiento de gran calado devocional.

Según Sterling MacKinlay, primer biógrafo de Manuel García hijo, su padre causó una gran sensación en Londres en 1818 cantando en las misas de la embajada de Baviera, donde también estrenó varias misas de su propia composición. No era el sevillano precisamente un hombre devoto, habida cuenta de su irregular vida matrimonial y de su adscripción a la masonería desde 1811. Pero las apariencias había que guardarlas no fuera a ser que las habladoras escudriñasen en la ilicitud de su segundo matrimonio (no estaba separado de su primera esposa), así que, al menos en Londres, los domingos acudía a misa en la capilla católica de la embajada de Baviera. Allí acudían también casi todos los cantantes italianos que actuaban en los teatros londinenses, por lo que es de suponer que la calidad de los coros y solistas de las misas debía ser relevante. Para dicha capilla compuso **Manuel García** en aquel año 1818 cuatro misas para solistas, coro y acompañamiento al teclado que, aunque no esté indicado, debía ser el órgano que aún se conserva en la actual iglesia de Nuestra Señora de la Ascensión en Warwick Street. En estas misas, de las que este concierto se ofrece la **número 4**, García conjuga el estilo de la música reli-

giosa que él conoció en España con el de Haydn y Mozart, con toques inevitables de la música operística de Rossini. La cuarta misa se articula en diversos números independientes en los que se alternan exigentes fragmentos a solo (de soprano, alto, tenor o bajo), dúos y tríos, junto a intervenciones corales. Cabe destacar la elaborada fuga, de modo canónico, sobre “Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris, Amen” con la que se corona el Gloria, mucho más desarrollada que la otra tradicional fuga con la que finaliza el Credo. Esto demuestra su dominio y su gusto por este tipo de piezas imitativas, de las que hay buenos ejemplos en sus óperas (*El gitano por amor* o *Don Chisciotte*) y en ejercicios vocales como los tercetos y nocturnos. En el Gloria García se explaya con diversos versículos a solo en los que (otra marca de la casa) pone a prueba la capacidad de afinación de la voz solista mediante sorpresivas modulaciones, a la vez que las obliga a utilizar los recursos técnicos belcantistas en los grupetos ornamentales que culminan muchas de las frases.

© Andrés Moreno Mengíbar

TEXTOS

Hilarión Eslava / Gioacchino Rossini: *Ave Maria*

Ave Maria, gratia plena,
Dominus tecum:
Benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris tui Iesus
Christus.

Sancta Maria, mater Dei,
ora pro nobis peccatoribus,
nunc et in hora mortis nostrae. Amen.

Ave María, llena de gracia,
el Señor está contigo,
bendita tú entre las mujeres
y bendito el fruto de tu vientre, Jesucristo.

Santa María, madre de Dios
ruega por nosotros, pecadores,
ahora y en la hora de nuestra muerte.
Amén.

Gioacchino Rossini: *Salve Regina*

Salve O Vergine Maria,
Salve O Madre in ciel Regina;
Sulla terra il guardo inchina,
de' tuoi figli abbi pietà.
Tu di sol tutta vestita,
tu di stelle incoronata, tu speranza,
Tu avvocata, del tuo popolo fedel.

Salve, oh, Virgen María,
Salve, oh, Madre reina en el cielo.
En la tierra la mirada se inclina,
de tus hijos ten piedad.
Estás de sol toda vestida,
de estrellas coronada, eres esperanza,
eres abogada, de tu pueblo fiel.

203

Manuel García: *Misa nº4 en re menor*

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

Señor, ten piedad.

Cristo, ten piedad.

Señor, ten piedad.

Gloria in excelsis Deo.

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te. Benedicimus te.

Adoramus te. Glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam
tuam.

Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater
omnipotens.

Domine Fili unigenite, Iesu 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, Iesu Christe.

Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.

Amen.

Gloria a Dios en el cielo

y en la tierra Paz a los hombres de buena
voluntad.

Por tu inmensa gloria, te alabamos,

te bendecimos, te adoramos,

te glorificamos, te damos gracias.

Señor Dios, Rey Celestial, Dios Padre

Todopoderoso.

Señor Hijo único, Jesucristo.

Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre.

Tú que quitas el pecado del mundo, ten

piedad de nosotros.

Tú que quitas el pecado del mundo, atiende

nuestra súplica.

Tú que estás sentado a la derecha del Padre,

ten piedad de nosotros.

Porque solo Tú eres Santo, solo Tú Señor,

solo Tú Altísimo, Jesucristo.

Con el Espíritu Santo, en la gloria de Dios

Padre. Amén.

Credo in unum Deum.
 Patrem omnipotentem,
 factorem caeli et terrae,
 visibilibus omnium et invisibilibus.
 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:
 Cujus regni non erit finis.
 Et in Spiritum sanctum Dominum,
 et vivificantem:
 Qui ex Patre, Filioque procedit.
 Qui cum Patre, et Filio simul adoratur,
 et conglorificatur:
 Qui locutus est per Prophetas.
 Et unam, sanctam, catholicam et
 apostolicam Ecclesiam.
 Confiteor unum baptisma
 in remissionem peccatorum.
 Et expecto resurrectionem mortuorum
 Et vitam venturi saeculi.
 Amen.

Creo en un solo Dios,
 Padre Todopoderoso,
 Creador del cielo y de la tierra,
 de todo lo visible y lo invisible.
 Creo en un solo Señor,
 Jesucristo,
 Hijo único de Dios,
 nacido del Padre antes de todos los
 siglos:
 Dios de Dios, Luz de Luz,
 Dios verdadero de Dios verdadero,
 engendrado, no creado,
 de la misma naturaleza que el Padre,
 por quien todo fue hecho;
 que por nosotros, los hombres,
 y por nuestra salvación bajó del cielo,
 y por obra del Espíritu Santo se encarnó
 de María, la Virgen,
 y se hizo hombre;
 y por nuestra causa fue crucificado en
 tiempos de Poncio Pilato;
 padeció y fue sepultado,
 y resucitó al tercer día,
 según las Escrituras,
 y subió al cielo,
 y está sentado a la derecha del Padre;
 y de nuevo vendrá con gloria para
 juzgar a vivos y muertos,
 y su reino no tendrá fin.
 Creo en el Espíritu Santo,
 Señor y dador de vida,
 que procede del Padre y del Hijo,
 que con el Padre y el Hijo,
 recibe una misma adoración y gloria,
 y que habló por los profetas.
 Creo en la Iglesia, que es una, santa,
 católica y apostólica.
 Confieso que hay un solo Bautismo
 para el perdón de los pecados.
 Espero la resurrección de los muertos
 y la vida del mundo futuro.
 Amén.

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Benedictus qui venit
in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

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.

Santo, santo, santo,
Señor Dios de los Ejércitos.
Llenos están el cielo y la tierra de tu
gloria.

Hosanna en las Alturas.

Bendito el que viene
en nombre del Señor
Hosanna en las Alturas.

Cordero de Dios que quitas el pecado
del mundo, ten piedad de nosotros.

Cordero de Dios que quitas el pecado
del mundo, ten piedad de nosotros.

Cordero de Dios que quitas el pecado
del mundo, danos la Paz.



CARMEN PAULA ROMERO

Carmen Paula Romero, soprano

La soprano y pianista Carmen Paula Romero inicia sus estudios musicales en Denia (Alicante), donde estudia piano y descubre el placer de cantar.

Obtiene el Título Superior de Canto en la ESMUC, con las profesoras Ene-dina Lloris (canto) y Viviana Salisi (re-pertorio). Entre los años 2011 y 2014 profundiza en el estudio del reperto-rio alemán en la Universität für Musik und darstellende Kunst de Viena. Du-rante este curso 2022/2023 estudia el máster de interpretación e investiga-ción performativa del repertorio vocal español en la Escuela Superior de Can-to de Madrid.

Carmen lleva a cabo una intensa acti-vidad concertística que la ha llevado a actuar como solista en diferentes festivales y teatros tales como el Pa-lau de la Música de Valencia, el Teatro de la Zarzuela, el Palau de la Música Catalana, el Palau Robert, el Auditorio Nacional de Música (Madrid), la SGAE de Barcelona y Madrid, el Auditorio de Cuenca, los Teatros del Canal (Ma-drid), el Teatro Jovellanos (Gijón) o el teatro del Palacio de Schönbrunn (Vie-na), entre otros.

En los últimos años ha cantado en el Teatro de la Zarzuela en *Los flamen-cos*, dirigida por Cristóbal Soler; en la ópera barroca *La guerra de los gigan-tes* dirigida por Leonardo García-Alar-cón y en *El Gato Montés* dirigida por Ramón Tebar; ha formado parte de la Academia de la Semana de Música Religiosa de Cuenca, ha participado en diferentes conciertos en colaboración con la SGAE en sus sedes de Madrid y Barcelona y ha debutado en el Audito-rio Nacional de Música cantando la 9ª *Sinfonía* de Beethoven.

Su inquietud por entender mejor el funcionamiento de la voz y por buscar formas más fáciles de emisión la han llevado a especializarse en el Método PROEL para la voz en la Universidad Menéndez Pelayo de Santader junto al Dr. Borragán y a formarse en los cur-sos de anatomía de Blandine Calais.

Su actuación en la *Misa Número 4* de

Manuel García supone su segunda participación en el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, donde el pasado año interpretó la *Misa Número 1* de Manuel García junto al Numen Ensemble, dirigida por Jerónimo Marín.



MARINA PARDO

Marina Pardo, contralto

La contralto Marina Pardo destaca por su versatilidad, habiendo ofrecido recitales con piano, óperas, zarzuela, música contemporánea y repertorio sinfónico.

Ha actuado con la gran mayoría de orquestas, directores y teatros del territorio nacional, destacando la Orquesta Nacional de España, Sinfónica de Madrid, Orquesta Ciudad de Galicia y RTVE, Festivales Internacionales de Santander, Granada y Perelada; y directores como Steinberg, Viotti, Herbig o Frühbeck de Burgos.

Fuera de España destacan sus actuaciones de música barroca con grupos como Al Ayre Español o Le tendre amour y su interpretación de *La Abuela*, de *La vida breve* de Falla en salas como la Konzerthaus de Viena o el Lincoln Center de Nueva York.

Tiene numerosas grabaciones entre las que destacan las dos con el prestigioso sello Deutsche Grammophon (*La vida breve* con la Nacional de España y las canciones inglesas de Albéniz con Rosa Torres-Pardo) y las dos con Harmonia Mundi de las zarzuelas de Literes *Acis y Galatea* y *Júpiter y Semele*.



CÉSAR ARRIETA

César Arrieta, tenor

Con una carrera dedicada principalmente a la ópera y la zarzuela, destacan sus actuaciones como Nemorino en *L'elisir*

d'amore de G. Donizetti en la Ópera de Tenerife y Ópera Estatal de Georgia; Edmondo en *Manon Lescaut* de G. Puccini en la Temporada de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria; y Pedrillo en *El rapto en el serrallo* de W. A. Mozart, en las Óperas de Clermont-Ferrand, Massy, Avignon y Rouen. Como artista habitual en el Festival Rossini in Wildbad, Alemania, ha grabado en directo para el sello Naxos los roles rossinianos de Demetrio en *Demetrio e Polibio*, Radosky en *Sigismondo*, Selimo en *Adina* y Ubaldo en *Armida*.

Actualmente, se prepara para dar voz a El Hijo, en *Policías y Ladrones*, de Tomás Marco, en el Teatro de la Zarzuela y a uno de los escuderos de *Parsifal*, de R. Wagner en el Gran Teatre del Liceu.

César Arrieta recibió su formación en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid, con profesores como Tom Krause, Teresa Berganza, Ryland Davies, Milagros Poblador y Helen Donath; y ha sido premiado en los concursos de Medinaceli, Logroño y Clermont-Ferrand.

Enrique Sánchez, barítono

Nace en Aranjuez donde inicia sus estudios musicales a la edad de 9 años en la Escuela de Música Joaquín Rodrigo. Titulado Superior en Dirección de Coros y Solfeo y Profesor de Piano.

Ha actuado en los más importantes teatros y salas de concierto de España como Teatro de la Zarzuela, Auditorio

Nacional, Teatro Real y Teatros del Canal de Madrid, el Baluarte y Teatro Gaxarre de Pamplona, el Auditorio *Príncipe* de Asturias y el Teatro Campoamor de Oviedo, Teatro Arriaga de Bilbao, Palau de la Música y Palau de les Arts de Valencia, Teatro de la Maestranza de Sevilla, Teatro Cuyás, Teatro Pérez Galdós y Auditorio Alfredo Kraus de las Palmas de Gran Canarias y Palacio de Festivales de Santander.

Fuera de nuestras fronteras ha actuado en Alemania, Eslovenia, Malta, Portugal, EEUU, Brasil, Argentina, Chile, Costa Rica, China y Corea. De entre lo que cabe destacar la interpretación de *Agrippina* de Haendel (Liberto) en el Théâtre des Champs-Élysées, *Chimène ou Le Cid* de Sacchini (Le Roi) en una gira por Francia con el Centro de Música Barroca de Versalles y *Lakmé* de L. Delibes (Frédéric) en el Prinzregenten Theater de Múnich.

Entre sus últimas actuaciones se encuentran la *Pasión Según San Juan* de Bach con la Capilla Real de Madrid, *8ª Sinfonía* de Mahler en el Auditorio Nacional con la Orquesta Filarmonía, el estreno europeo de la ópera *As One* de Laura Kaminsky en las salas del Matadero de Madrid y el Teatro Arriaga de Bilbao, el estreno escénico de la ópera *Lilith, Luna Negra*, de David del Puerto en la Fundación Juan March, *Carmina Burana* en el Auditorio Nacional bajo la dirección de David Afkham, *Réquiem Alemán* con la orquesta Oviedo Filarmonía en el auditorio Príncipe Felipe de Oviedo, la

Pasión según San Lucas de Penderecki junto al Coro y Orquesta de la Comunidad de Madrid bajo la dirección de Marzena Diakun, *Requiem* de Fauré con la Orquesta y Coro Nacionales de España, la ópera *Lazarillo* de David del Puerto en el teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria y la gira internacional con el espectáculo *The Opera Locos* de la compañía Yllana.

En su faceta como actor, cabe destacar su participación en la obra *El Nacional* de Els Joglars durante dos años de gira, *Gracias al Sol* de Pilar Mateos en el Teatro Fernán Gómez y *El último vals de Mary Shelly* de Vanessa Montfort y *El Espectro de la Estación de Atocha* de Fernando Marías en el Teatro María Guerrero de Madrid.

Héctor Eliel Márquez, órgano

Catedrático del RCSM Victoria Eugenia de Granada, es natural de esta misma ciudad, donde se tituló como Profesor superior de piano y realizó estudios superiores de composición, tras lo cual finalizó un postgrado con Edoardo Torbianelli (fortepiano) en la Schola Cantorum Basiliensis. Como pianista acompañante, cuenta con una amplia experiencia concertística, y ha trabajado en diversos cursos internacionales de canto, acompañando las clases de reconocidos profesores como Gerd Türk, Nancy Argenta, Janet Williams y Carlos Chausson, entre otros. Es director del Coro de la OCG, de la Schola Pueri Cantores de la Catedral de Granada, director y fundador

del Joven Coro de la OCG, director musical de la compañía de ópera La Voz Humana, y fundador y director de Numen Ensemble.

Numen Ensemble

Fundado en 2011, sus miembros, solistas en su mayor parte, son o han sido parte de formaciones de reconocido prestigio (Coro Barroco de Sevilla, Coro de la Maestranza de Sevilla, Coro de la Orquesta Ciudad de Granada, Coro de la Región de Murcia, Mater Saule y Cantoría de Granada, entre otras). Todos ellos poseen una formación técnica y artística que los capacita para abordar el repertorio con solvencia, y apuntar a horizontes interpretativos exigentes. Desde 2021 desarrolla el proyecto de recuperación patrimonial *Manuel García sagrado*, dedicado a las misas del célebre compositor y cantante sevillano Manuel García.

209

Jerónimo Marín, director

Desde 2011 es director asistente de la Orquesta de la Universidad Carlos III, con la que ha dirigido el ciclo sinfónico completo de Beethoven, más otras obras como la *Quinta Sinfonía* de Sibelius, la *Octava* y *Novena* sinfonías de Dvořák, la *Quinta Sinfonía* de Chaikovski, la *Tercera* de Brahms o el estreno en España del *Noneto* Op.38 de Louise Farrenc y el *Deceto* Op.14 de Enescu. Es principal director invitado de la Orquesta Chamartín. Ha debutado como director de ópera con *El pájaro de dos colores* de Conrado del Campo en enero de 2020. Ha sido

director asistente de Guillermo García Calvo en el Teatro de la Zarzuela en *Entre Sevilla y Triana* de Sorozábal y *Pan y Toros* de Barbieri, y de Miguel Ortega en *El pájaro de dos colores* de Conrado del Campo. Es director del Coro Fundación GSD con el que ha estrenado en España la *Misa en do mayor* Op.169 de Rheinberger y obras de Beatriz Arzamendi y Jesús Torres, así como el *Requiem* KV 626 de Mozart. Es profesor superior de oboe y canto, licenciado en Filología Hispánica y licenciado en Historia y Ciencias de la Música. Fue barítono profesional durante diez años como solista y como miembro del Coro del Teatro Real, contando entre sus méritos el papel protagonista de Goya en la ópera *Yo lo vi* de Tomás Marco o el papel de Don Quijote en la ópera *Pensares de Rocinante* de José Buenagu. Fue barítono de Aftershave Quartet (Medalla de Oro en el Concurso Nacional de 2015 y de 2017).

Como director invitado del Numen Ensemble, ha llevado a cabo la recuperación y estreno mundial del repertorio sacro de Manuel García en colaboración con el FeMAUB.

Sergey Malov & Irina Zahharenkova. *Bach y Haendel:*
laboratorio alquímico

Domingo, 6 de abril de 2025

Espacio Turina. 20:00 horas



SERGEY MALOV

Sergey Malov, *violín y violoncello da spalla*
Irina Zahharenkova, *clave*

Bach y Haendel: laboratorio alquímico**I****Johann Sebastian Bach (1685-1750)**

Sonata para viola da gamba y clave obligado nº1 en sol mayor BWV 1027
[1730s-40s]

Adagio – Allegro ma non tanto – Andante – Allegro moderato

Georg Friedrich Haendel (1685-1759)

Sonata para violín y continuo en la mayor Op.1 nº14 HWV 372 [1732]

Adagio – Allegro – Largo – Allegro

Johann Sebastian Bach

Sonata para viola da gamba y clave obligado nº2 en re mayor BWV 1028
[1730s-40s]

Adagio – Allegro – Andante – Allegro

212

II**Georg Friedrich Haendel**

Sonata para clave concertado y viola da gamba o viola da spalla en do mayor [c.1705]

Larghetto – Allegro – Adagio – Allegro

Sonata para violín y continuo en mi mayor Op.1 nº15 HWV 373 [1732]

Adagio – Allegro – Largo – Allegro

Johann Sebastian Bach

Sonata para viola da gamba y clave obligado nº3 en sol menor BWV 1029 [1730s-40s]

Vivace – Adagio – Allegro

NOTAS

Georg Friedrich Haendel nació en Halle el 23 de febrero de 1685; **Johann Sebastian Bach** el 31 de marzo de aquel mismo año en Eisenach. Apenas 27 leguas y 36 días los separaban, pero no se vieron nunca, a pesar de que Bach hizo algún intento por conocer a su colega. No consta, sin embargo, que Haendel tuviera mayor interés en ello. Lo cierto es que dos de los mayores talentos de su tiempo orientaron sus carreras de forma radicalmente diferente, a pesar de que sus inicios no fueron tan distintos. Como la de Bach, la primera formación de Haendel apuntaba a un futuro seguro en la tribuna de algún templo o la maestría de capilla de alguna corte o municipio alemán, pero el joven de Halle conoció muy pronto el mundo de la ópera en Hamburgo y acabó convertido en uno de los grandes operistas de la historia. Bach siguió en cambio la tradición familiar: pasó por varios templos y trabajó la mayor parte del tiempo al servicio de grandes gobernantes aristócratas (en Weimar y Cöthen) y de un importante municipio, Leipzig.

Aunque durante algún tiempo fueron consideradas obras del período de Cöthen, escritas pensando en el violonchelista y violagambista de la corte, Christian Ferdinand Abel, buen amigo del compositor, hoy se piensa que las tres **Sonatas para viola da gamba y clave** fueron escritas por Bach justa-

mente en Leipzig en algún momento de la segunda mitad de la década de 1730 o principios de la siguiente. Las dudas han sido propiciadas entre otras razones porque sólo ha sobrevivido un autógrafo, el de la BWV 1027, una obra de la que han sobrevivido otras dos versiones, una para dos flautas traveseras y continuo (catalogada como BWV 1039) y otra como sonata en trío para órgano, aunque es más que posible que esta versión no sea de Bach.

Las obras adoptan la forma de la sonata en trío, con el clave como instrumento *obligado*, es decir, asumiendo dos voces de la textura polifónica. La escritura no especialmente idiomática para la viola hace pensar en realidad en arreglos de obras anteriores, las dos primeras procedentes de sendas sonatas en trío y la tercera de un concierto por su estructura en tres tiempos, como los conciertos vivaldianos que tanto cultivó también Bach. De hecho, en el manuscrito de la **Sonata en sol mayor**, Bach escribe “sonata para clave y viola da gamba”, señalando la primacía del teclado que asume la voz de la primera flauta (mano derecha) y el bajo (mano izquierda) de BWV 1039, mientras que la viola se reduce a reproducir de forma muy lineal la melodía de la segunda flauta. En la **Sonata en re mayor** –como la primera, escrita en los cuatro movimientos

característicos de la sonata corelliana—, domina la cantabilidad de la línea sobre el contrapunto, mucho menos estricto que en la obra anterior. El Allegro final, en 6/8, es una especie de moto perpetuo con la viola ejerciendo en la segunda mitad un papel de acompañamiento, incluyendo algunas dobles cuerdas poco habituales. En cuanto a la **Sonata en sol menor**, resulta ser la más exigente para la viola. En su Vivace de arranque resuena el 3º de Brandeburgo, mientras que el Adagio se configura como una de esas expresivas arias instrumentales características de Bach (*Goldberg, Suite orquestal nº3*). El Allegro conclusivo es de carácter imitativo, con una fuga no estricta que empieza en la mano derecha del teclado, pero queda marcado sobre todo por el flujo incesante de notas breves que impulsan la música hacia delante.

El mundo de las sonatas en Haendel es absolutamente caótico, porque caótico fue el mundo editorial londinense de su época, con obras editadas varias veces en ediciones diferentes, copias, arreglos, plagios... Para empezar la **Sonata para viola da gamba en do mayor** que se le atribuye sería una obra juvenil, supuestamente compuesta en sus años de Hamburgo (c.1705) o algo después, durante su estancia en Italia (c.1706-10), pero es más que dudoso que sea de Haendel, pues bien podría ser obra de Johann Matthias Leffloth. Se trata de una sonata en trío en forma corelliana, con los tiempos rápidos de carácter imitativo.

En cuanto a las **Sonatas para violín y continuo HWV 372 y 373** son obras con seguridad espurias. Fueron publicadas por John Walsh en 1730 como *Sonatas X y XII* respectivamente, pero ambas desaparecieron de su reedición de 1732, y de hecho en las copias que se conservan en la Biblioteca Británica figuran con una anotación: “El solo no es del señor Handel”. Sin embargo, en el siglo XIX, Friedrich Chrysander las asumió como originales y en su edición de 1879 las publicó como *Sonatas XIV y XV*, así que la designación de Opus 1 nº14 y nº15 es suya. Son obras breves, íntimas y ligeras, de mayor enjundia la escrita en la mayor por su ingenio e incluso su sentido del humor.

© Pablo J. Vayón

BIOGRAFÍAS



Sergey Malov by Julia Wesely

Sergey Malov, violín y violoncello da spalla

El solista y director Sergey Malov es considerado un músico versátil y virtuoso. Impresiona por su virtuosismo, ya sea con violín, viola o violonchelo *da spalla*, todo ello en un mismo programa de conciertos. Su repertorio abarca desde la música barroca temprana hasta J.S. Bach, pasando por conciertos solistas clásicos y románticos, y estrenos mundiales de música nueva.

En sus interpretaciones y conceptos de programa, el artista de San Peterburgo con raíces húngaras aborda de forma intensiva cuestiones de estilo, técnicas de interpretación y los orígenes etnológicos de las respectivas épocas. Para él, el concepto de prác-

tica interpretativa históricamente informada se extiende desde el Barroco hasta nuestros días, cuando combina el violín eléctrico y la *loop station* con sus instrumentos de cuerda para crear nuevos mundos sonoros.

Su constante curiosidad musical también le llevó al *violoncello da spalla*, olvidado hace tiempo, para el que Johann Sebastian Bach probablemente compuso sus *6 suites para violonchelo* y las tocó él mismo. En la actualidad, Sergey Malov es uno de los pocos maestros que domina este violonchelo, que se toca sobre el hombro. Esto le confiere una versatilidad única que le permite incorporar los tres instrumentos, violín, viola y *violonchelo da spalla*, en sus programas, tanto de música de cámara como con orquesta. Así lo demuestran sus programas en solitario, como *Approaching Paganini* o con orquesta como solista y director, por ejemplo con *Lachrymae* de Britten, el *Concierto para violonchelo y orquesta de viento* de Gulda y el *Concierto para violín* de Jachaturián.

Como solista de cuerda, ha actuado con orquestas como la Orquesta Sinfónica de la BBC, la Orquesta Filarmónica de Londres, la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera, la Orquesta Sinfónica Alemana de Berlín, la Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt, la Orquesta Filarmónica Enescu, la Filarmónica de Auckland, la Filarmónica de

Belgrado, la Orquesta Tivoli de Copenhague y la Orquesta Filarmónica de Tokio. Sergey Malov recibió una invitación especial para un concierto con la Orquesta Filarmónica de Helsinki, con Klaus Mäkelä y el *Concierto para violín* de Sibelius, el día de su cumpleaños. También colabora regularmente con la Orquesta del Festival de Budapest. Es un invitado habitual en festivales internacionales como el Innsbrucker Festwochen, el Nelson Music Festival en Nueva Zelanda, el Festival de Música Antigua de Sevilla y el Kuhmo Festival en Finlandia.

Sus habilidades han sido reconocidas en numerosos concursos. En el violín, Sergey Malov ganó premios en el Concurso Paganini en Génova, el Concurso Mozart en Salzburgo, el Concurso Heifetz en Vilnius y el Concurso Michael Hill en Auckland. En la viola, ganó premios en el Concurso ARD en Múnich y en el Concurso de viola de Tokio. Las grabaciones de Sergey Malov de obras de J.S. Bach, Paganini e Ysaÿe entre otros, han sido publicadas por Decca, EASonus, Hänssler Profil, Alba y Pan Classics, así como por Solo Musica. En otoño de 2021, su grabación de las *6 Suites para violonchelo* de J.S. Bach recibió el premio Opus Klassik. También se publicaron en otoño de 2021 (en Solo Musica) los *24 Caprichos* de Niccolò Paganini. En su último lanzamiento, *Bach - 300 Years of Solitude* en EuroArts / Warner Classics, se dedica a las 3 sonatas y 3 partitas para violín solo de J.S. Bach.

Los vídeos con su *violonchelo da spalla* han sido vistos más de un millón de veces en Internet. Sergey Malov es profesor de violín en la Universidad de Música de Zúrich desde septiembre de 2017.



IRINA ZAHHARENKOVA

Irina Zahharenkova, clave

Irina Zahharenkova es una de las intérpretes de teclado más versátiles y destacadas surgidas en Estonia.

Ha ganado primeros premios en importantes concursos internacionales de piano, como el Concurso Internacional Johann Sebastian Bach (Leipzig, Alemania, 2006), el Concurso Internacional de Piano Alessandro Casagrande (Terni, Italia, 2006), el Concurso Internacional George Enescu (Bucarest, Rumania, 2005) y el Concurso Internacional de Piano de Jaén (Jaén, España, 2004).

Irina obtuvo su título de Máster en Música en la Academia de Música y Teatro de Estonia y en la Academia Sibelius en Finlandia. Además de piano, ha estudiado clave y pianoforte. Como clavecinista, Irina ha sido laureada en el concurso Primavera de Praga en la República Checa (2005) y como pianofortista en el concurso Festival van Vlaanderen en Brujas, Bélgica (2004). En 2007 recibió el prestigioso premio Borletti-Buitoni Trust Fellowship Award.

Como pianista solista y clavecinista ha ofrecido recitales en el Festival Klavier Ruhr en Alemania, el Festival de Spoleto en Italia, el Festival de Música de Cámara de Kuhmo en Finlandia, el Festival Internacional de Bergen en Noruega y muchos otros, y ha actuado con la Orquesta de las Américas, la Orquesta de la Suisse Romande, la Orquesta Nacional de Lorena, la Orquesta Filarmónica de Israel, la Orquesta Filarmónica de Pilsen, la Orquesta Filarmónica de Helsinki, la Orquesta de Cámara de Praga, la Orquesta Sinfónica Nacional de Estonia, la Sinfonía Finlandia y otras.

Irina es muy activa como música de cámara y también enseña en Estonia y Finlandia. Se han publicado seis CD/DVD de Irene desde 2010.



I Gemelli. *Vespro della Beata Vergine*

Lunes, 7 de abril de 2025

Teatro de la Maestranza. 20:00 horas



I GEMELLI

I Gemelli

Shira Patchornik*, Cristina Fanelli, Maud Gnidzaz y Laura Dausse, *sopranos I*

Mayan Rachel Goldenfeld, Alix le Saux y Natalie Perez*, *sopranos II*

Lidija Jovanovic, Anouk Defontenay, Juliette de Banes y Renata Dubinskaite, *altos*

Emiliano González Toro*, Zachary Wilder*, Jordan Mouaïssia* e Iannis Gaussin, *tenores*

Fulvio Bettini*, *barítono*

Nicolas Brooymans* y Víctor Cruz, *bajos*

[* Solistas]

Stephanie Paulet y Margherita Pupulin, *violines*

Luis Annabelle, *bajo de violín*

Gebhard David, Josué Meléndez y Martin Bolterauer, *cornetas y flautas*

Laura Agut, Miguel Tantos Sevillano y Fabio de Cataldo, *sacabuches*

Marie-Domitille Murez, *arpa*

Pablo Fitzgerald, *archilaúd*

Alice Letort, *tiorba*

Louise Bouedo, *viola da gamba*

Jeremy Bruyere, *contrabajo*

Violaïne Cochard, *claves*

Directores: Emiliano González Toro y Mathilde Étienne

[La temporada del Ensemble I Gemelli cuenta con el apoyo de la Fundación Orange y del Centre National de la Musique]

Vespro della Beata Vergine

Claudio Monteverdi (1567-1643): Vespro della Beata Vergine, 1610 [Vísperas de la Virgen]

- Intonatio (Versiculus): Deus in adiutorium
- I. Responsorium: Domine ad adiuvandum, *sex vocibus & sex instrumentis*
- II. Psalmus 109: Dixit Dominus, *sex vocibus & sex instrumentis*
- III. Concerto: Nigra sum, *motteto ad una voce*
- IV. Psalmus 112: Laudate pueri, *a 8 voci solo nel organo*
- V. Concerto: Pulchra es, *a due voci*
- VI. Psalmus 121: Laetatus sum, *a sei voci*
- VII. Concerto: Duo Seraphim, *tribus vocibus*
- VIII. Psalmus 126: Nisi Dominus, *decem vocibus*
- IX. Concerto: Audi coelum, *prima ad una voce sola, poi nella fina à 6 voci*
- X. Psalmus 147: Lauda Jerusalem, *septem vocibus*
- XI. Sonata sopra Sancta Maria, *a 8*
- XII. Hymnus: Ave maris stella, *octo vocibus*
- XIII. Magnificat, *septem vocibus et sex instrumentis*
1. Magnificat
 2. Et exultavit
 3. Quia respexit
 4. Quia fecit mihi magna
 5. Et misericordia
 6. Fecit potentiam
 7. Deposuit potentes
 8. Esurientis implevit bonis
 9. Suscepit Israel
 10. Sicut locutus est
 11. Gloria patri
 12. Sicut erat in principio

NOTAS

Al menos desde la muerte de su esposa en septiembre de 1607, **Claudio Monteverdi** había barajado la posibilidad de abandonar la corte de Mantua en busca de un mayor reconocimiento profesional. Uno de los gestos con que expresó de forma más inequívoca esta voluntad fue la publicación en 1610 en la imprenta veneciana de Ricciardo Amadino de un volumen de música religiosa dedicada al papa Pablo V. El compositor se trasladó incluso a Roma con la esperanza de poder entregar personalmente su obra al pontífice y con la idea de conseguir un puesto en el seminario romano para su hijo Francesco y de sondear las posibilidades de encontrar él mismo un nuevo acomodo laboral. Pero el intento fue inútil y el músico tuvo que permanecer en la corte de los Gonzaga tres años más, cuando otra muerte (la del duque Vincenzo I, que se había opuesto frontalmente a su marcha) determinó su despido.

Aquella publicación de 1610 contenía una misa polifónica a seis voces y toda una colección de piezas de vísperas. Con la Misa, definida en la misma publicación, como “da capella” y escrita sobre el motete *In illo tempore* de Gombert, Monteverdi pretendía demostrar al papa su dominio del estilo polifónico antiguo, que seguía cultivándose en la Capilla Sixtina. Con las Vísperas, que era un maestro de vanguardia, capaz de servirse de los recursos más avanzados de la música de su tiempo. El gran desafío fue además escribir todas las piezas a partir

del cantus firmus (“composto sopra canti fermi” dice el título de la edición de Amadino), lo que otorgaba a la colección una extraordinaria unidad y servía para mandar otra señal al monarca romano: la posibilidad de innovar manteniéndose fiel al gran legado de la tradición gregoriana.

Las **Vísperas** se componen de un responsorio de apertura, cinco salmos, himno y Magnificat, partes comunes a la liturgia, a lo que Monteverdi añade una sonata y varios motetes o conciertos sacros. En la práctica los salmos irían además precedidos y seguidos de antífonas en canto llano. Tras una entonación introductoria, el responsorio “**Domine, ad adiuvandum**” es expuesto de forma majestuosa y solemne por las voces y una fanfarria a seis que es casi idéntica a la Toccata del *Orfeo*. Por dos veces, la fanfarria es interrumpida por ritornelos instrumentales que en el “Alleluja” final duplican a las voces. El “**Dixit Dominus**” alterna versos polifónicos y otros en fabordón y se organiza simétricamente en torno a la idea de la imitación, que en las estrofas extremas (primera y cuarta) se trata a seis voces y en las internas (segunda y tercera) en forma de tríos, que varían el material gregoriano que suena en el bajo. Sigue el “**Nigra sum**”, primer concierto sacro, escrito para una voz solista y bajo continuo en estilo recitativo. El “**Laudate pueri**” juega, como el salmo anterior, con imitaciones polifónicas de todo el conjunto en los extremos y con tríos virtuosísticos en los

pasajes centrales. Gran efecto causa la entrada imprevista de las ocho voces poco antes del Gloria.

El motete “**Pulchra es**” está concebido para dos voces de soprano y continuo y se desarrolla en un estilo parecido al “**Nigra sum**”, con una voz principal y la otra que acude en su apoyo en las repeticiones disminuidas. El “**Lae-tatus sum**” mezcla un estilo de polifonía rigurosa a seis voces con dúos concertados y virtuosísticos pasajes disminuidos sobre el *cantus firmus*. En oposición al silabismo de los anteriores motetes, “**Duo seraphim**” destaca por el tratamiento melismático de la voz de dos tenores que compiten en virtuosismo, imitando voces angelicales. Cuando se les suma el tercero es para abundar en las disminuciones e incidir en el sentido retórico del texto, relacionado con el dogma trinitario, como marca el unísono sobre las palabras “et hi tres unum sunt”.

Las diez voces de “**Nisi dominus**” se presentan divididas en dos coros, con el *cantus firmus* en el tenor de ambos y juegos antifonales en claro estilo veneciano, que contrastan con la intervención conjunta de ambos grupos al principio y al final de la pieza. “**Audi, coelum**” está cargado de teatralidad por el empleo de los efectos de eco, que amplifican la invocación de una primera voz en un sencillo estilo recitativo. En “**Lauda, Jerusalem**” hay también efectos policorales, con dos tríos situados a ambos lados del tenor y expandiendo, en nueva alusión al efecto de eco, su exposición. La “**Sonata sopra Sancta Maria**” es una pie-

za instrumental desarrollada de forma imitativa sobre la invocación “**Santa Maria, ora pro nobis**” que entona once veces el soprano.

Las ocho voces aparecen juntas sólo en la primera y la última estrofa del himno “**Ave Maris stella**”, mientras que de las cinco estancias intermedias una se adjudica al primer coro, otra al segundo y las tres restantes a voces solistas. Un ritornelo instrumental separa las estrofas entre sí. Monteverdi escribió dos versiones del “**Magnificat**”, una para siete voces y seis instrumentos que es la más habitual en las interpretaciones modernas y la que sonará hoy, y otra para seis voces y continuo. La versión grande supone una especie de recapitulación de casi todas las técnicas empleadas en el resto de la obra, pues hay pasajes para voz sola y continuo, dúos y tríos vocales con diferentes acompañamientos instrumentales, disminuciones virtuosísticas, números para seis voces divididas en dos coros, fragmentos instrumentales que glosan el **cantus firmus** y un poderoso y exuberante final polifónico que elaboran “tutti gli instrumenti et voci, et va cantato et sonato forte”.

Genial mezcla de elementos antiguos y modernos, las *Vísperas de la Virgen* de Monteverdi marcan un hito en la historia de la música sacra occidental y, pasados más de cuatrocientos años de su edición, aún nos hablan con esa combinación de honda espiritualidad y sensual teatralidad que sin duda debió de sorprender a sus contemporáneos.

TEXTOS

Claudio Monteverdi (1567-1643): *Vespro della Beata Vergine*

Intonatio (Versiculus): Deus in adiutorium I. Responsorium: Domine ad adiuvandum

Deus in adiutorium meum intende.

¡Oh, Dios, ven en mi ayuda!

Domine ad adiuvandum me festina.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio,
et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum.
Amen. Alleluia

Apresúrate, Señor, a socorrerme
Gloria al Padre y al Hijo y al Espíritu Santo.
Como era en un principio,
ahora y siempre,
por los siglos de los siglos.
Amén. Aleluya.

II. Psalmus 109: Dixit Dominus (Salmo 109: Dijo el señor)

Dixit Dominus Domino meo:
Sede a dextris meis.
Donec ponam inimicos tuos,
scabellum pedum tuorum.

Dijo el Señor a mi señor:
“Siéntate a mi derecha,
mientras yo pongo a tus enemigos
como estrado de tus pies”.

Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex
Sion: dominare in medio inimicorum tuorum.
Tecum principium in die virtutis tuae in
splendoribus sanctorum ex utero ante
luciferum genui te.

El Señor extenderá el poder de tu cetro: 223
“¡Domina desde Sion, en medio de tus
enemigos! Tú eres príncipe desde tu
nacimiento, con esplendor de santidad;
yo te engendré como rocío desde el seno de
la aurora”.

luravit Dominus, et non paenitebit eum:
Tu es sacerdos in aeternum secundum
ordinem Melchisedec. Dominus a dextris tuis,
confregit in die irae suae reges.
Iudicabit in nationibus, implebit ruinas:
conquassabit capita in terra multorum.
De torrente in via bibet:
propterea exaltabit caput.

El Señor lo ha jurado y no se retractará:
“Tú eres sacerdote para siempre,
a la manera de Melquisedec”. A tu derecha,
Señor, él derrotará a los reyes, en el
día de su enojo; juzgará a las naciones,
amontonará cadáveres y aplastará cabezas
por toda la tierra. En el camino beberá del
torrente, por eso erguirá su cabeza.

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

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

III. Concerto: Nigra sum (Concierto: Negra soy)

Nigra sum, sed formosa,
filiae Ierusalem.
Ideo dilexit me rex
et introduxit me in cubiculum suum
et dixit mihi:

Surge, amica mea, et veni.
Iam hiems transiit,
imber abiit et recessit,
flores apparuerunt in terra nostra,
tempus putationis advenit.

[Canticum Cantincorum]

Negra soy, pero hermosa,
hijas de Jerusalén.
Por eso me amó el rey
y me introdujo en su alcoba
y me dijo:

“Levántate, amiga, y ven.
Ya pasó el invierno,
cesaron las tormentas.
Las flores brotan en nuestra tierra.
Ha llegado el tiempo de la poda”.

[Cantar de los Cantares]

IV. Psalmus 112: Laudate pueri (Salmo 112: Alabad siervos)

Laudate, pueri, Dominum:
laudate nomen Domini.

Sit nomen Domini benedictum,
ex hoc nunc, et usque in saeculum.
A solis ortu usque ad occasum:
laudabile nomen Domini.

Excelsus super omnes gentes Dominus,
et super caelos gloria eius.
Quis sicut Dominus Deus noster,
qui in altis habitat,
et humilia respicit in caelo et in terra?

Suscitans a terra inopem
et de stercore erigens pauperem:
ut collocet eum cum principibus,
cum principibus populi sui.
Qui habitare facit sterilem in domo,
matrem filiorum laetantem.

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

¡Alabad siervos del Señor,
alabad el nombre del Señor!

¡Bendito sea el nombre del Señor
desde ahora y para siempre!
¡Desde la salida del sol hasta su ocaso,
alabado sea el nombre del Señor!

¡El Señor está sobre todas las naciones,
su gloria se eleva sobre el cielo!
¿Quién es como el Señor, nuestro Dios,
que, habitando en las alturas, se inclina para
contemplar el cielo y la tierra?

Él levanta del polvo al desvalido,
alza al pobre de su miseria,
para hacerlo sentar entre los nobles,
entre los nobles de su pueblo;
él honra a la mujer estéril en su hogar,
haciendo de ella una madre feliz.

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

V. Concerto: Pulchra es (Concierto: Hermosa eres)

Pulchra es, amica mea,
 suaviter et decora filia Ierusalem.
 Pulchra es, amica mea,
 suaviter et decora sicut Ierusalem,
 terribilis ut castrorum acies ordinata.
 Averte oculos tuos a me
 quia ipsi me avolare fecerunt.

[Canticum Cantincorum]

Hermosa eres, amiga mía,
 dulce y bella hija de Jerusalén.
 Hermosa eres, amiga mía,
 dulce y bella como Jerusalén,
 imponente como un ejército dispuesto
 al combate.
 Aparta tus ojos de mí porque me
 turban.

[Cantar de los Cantares]

VI. Psalmus 121: Laetatus sum (Salmo 121: Qué alegría)

Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi:
 in domum Domini ibimus.
 Stantes erant pedes nostri
 in atriis tuis, Ierusalem.

Ierusalem, quae aedificatur ut civitas,
 cuius participatio eius in idipsum.
 Illuc enim ascenderunt tribus,
 tribus Domini:
 testimonium Israel
 ad confitendum nomini Domini.
 Quia illic sederunt sedes in iudicio,
 sedes super domum David.

Rogate quae ad pacem sunt Ierusalem:
 et abundantia diligentibus te.
 Fiat pax in virtute tua:
 et abundantia in turribus tuis.
 Propter fratres meos et proximos meos,
 loquebar pacem de te.
 Propter domum Domini Dei nostri,
 quaesivi bona tibi.

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

¡Qué alegría cuando me dijeron:
 “¡Vamos a la casa del Señor!”
 ¡Ya están pisando nuestros pies
 tus umbrales, Jerusalén!

Jerusalén, que fuiste construida
 como ciudad bien compacta y armoniosa.
 Allí suben las tribus,
 las tribus del Señor
 —según es norma en Israel—
 para celebrar el nombre del Señor.
 Porque allí está el trono de la justicia,
 el trono de la casa de David.

Auguren la paz a Jerusalén:
 “¡Vivan seguros los que te aman!
 ¡Haya paz en tus muros
 y seguridad en tus palacios!”
 Por amor a mis hermanos y amigos,
 diré: “La paz esté contigo”.
 Por amor a la Casa del Señor, nuestro Dios,
 buscaré tu felicidad.

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

VII. Concerto: Duo Seraphim (Concierto: Dos serafines)

Duo Seraphim clamabant alter ad alterum: Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Plena est omnis terra gloria eius.	Dos serafines decíanse entre sí: Santo es el Señor, Dios de los ejércitos. Llena está toda la tierra de su gloria.
Tres sunt, qui testimonium dant in coelo: Pater, Verbum et Spiritus Sanctus. Et hi tres unum sunt.	Tres son los que dan testimonio de ello en el cielo: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Y los tres son uno.
Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Plena est omnis terra gloria eius.	Santo es el Señor, Dios de los ejércitos. Llena está toda la tierra de su gloria.

[Isaías, San Juan]

[Libro de Isaías, Evangelio de San Juan]

VIII. Psalmus 126: Nisi Dominus (Salmo 126: Si el Señor)

Nisi Dominus aedificaverit domum, in vanum laboraverunt qui aedificant eam. Nisi Dominus custodierit civitatem, frustra vigilat qui custodit eam.	Si el Señor no edifica la casa, en vano trabajarán quienes la construyen. Si el Señor no guarda la ciudad, en vano vigilará el centinela.
Vanum est vobis ante lucem surgere: surgite postquam sederitis, qui manducatis panem doloris. Cum dederit dilectis suis somnum: ecce, haereditas Domini filii: merces, fructus ventris.	En vano os levantáis antes del alba, levantaos después de haber descansado, vosotros, los que coméis el pan del dolor. Pues el Señor es quien da el sueño a sus elegidos: los hijos son un regalo del Señor, el fruto del vientre es una recompensa.
Sicut sagittae in manu potentis: ita filii excussorum. Beatus vir qui implevit desiderium suum ex ipsis: non confundetur cum loquetur inimicis suis in porta.	Como flechas en la mano de un guerrero son los hijos de la juventud. Bienaventurado el que de ellos llenó su aljaba, pues no será humillado si discute con sus enemigos en las puertas de la ciudad.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.	Gloria al Padre y al Hijo y al Espíritu Santo. Como era en un principio, ahora y siempre, por los siglos de los siglos. Amén.

IX. Concerto: Audi coelum (Concierto: Cielo, escucha)

Audi coelum, verba mea,
plena desiderio et perfusa gaudio.

-Audio!

Dic, quaeso, mihi:
quae est ista quae consurgens
ut aurora rutilat, ut benedicat?

-Dicat!

Dic nam ista pulchra ut luna,
electa ut sol, replet laetitia
terras, coelos, Maria.

-Maria!

Maria Virgo illa dulcis,
predicata de prophetis Ezechiel,
porta orientalis.

-Talis!

Illa sacra et felix porta,
per quam mors fuit expulsa,
introduxit autem vita.

-Ita!

Quae semper tutum est medium
inter homines et Deum
pro culpulis remedium.

-Medium!

Omnes hanc ergo sequamur
qua cum gratia mereamur
vitam aeternam, consequamur.

-Sequamur!

Praestet nobis Deus,
Pater hoc et Filius et Mater
cuius nomen invocamus dulce
miseris solamen.

-Amen!

Benedicta es, virgo Maria,
in saeculorum saecula.

Cielo, escucha mis palabras
plenas de deseo e impregnadas de alegría.

-Escucho.

Dime, te suplico:
¿quién es esta mujer, que resplandece
como la aurora, para que yo la ensalce?

-¡Lo diré!

Habla de ella, bella como la luna,
radiante como el sol, que llena de alegría
la tierra y los cielos: María.

-¡María!

¿Es María, la Virgen dulce que anunció
el profeta Ezequiel,
puerta de Oriente?

-¡Ella misma!

¿Es ella, la puerta santa y feliz por la cual
la muerte fue expulsada
e introducida la vida?

-¡Así es!

¿Ella, mediadora eterna
entre Dios y los hombres
para el perdón de nuestros pecados?

-¡La mediadora!

Todos la seguiremos por ello
para, mediante su gracia,
conseguir la vida eterna.

-¡Sigámosla!

Que Dios nos asista,
el Padre, el Hijo y la Madre
cuyo dulce nombre invocamos
para consuelo de nuestra miseria.

-Amén.

Bendita seas, Virgen María,
por los siglos de los siglos.

X. Psalmus 147: Lauda Jerusalem (Salmo 147: Glorifica al Señor)

Lauda, Jerusalem, Dominum,
 lauda Deum tuum, Sion.

Quoniam confortavit seras portarum
 tuarum: benedixit filiis tuis in te.

Qui posuit fines tuos pacem:
 et adipe frumenti satiat te.

Qui emittit eloquium suum terrae,
 velociter currit sermo eius:
 qui dat nivem sicut lanam,
 nebulam sicut cinerem spargit.

Mittit crystallum suam sicut buccellas:
 ante faciem frigoris eius quis sustinebit,

emittet verbum suum, et liqueficient ea:
 flabit spiritus eius, et fluent aquae.

Qui annuntiat verbum suum Jacob:
 iustitias et iudicia sua Israel.

Non fecit taliter omni nationi:
 et iudicia sua non manifestavit eis.

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

¡Glorifica al Señor, Jerusalén,
 alaba a tu Dios, Sion!

Él reforzó los cerrojos de tus puertas
 y bendijo en ti a tus hijos.

Asegura la paz en tus fronteras
 y te sacia con la flor del trigo.

Envía su mensaje a la tierra
 y rápida corre su palabra;
 reparte la nieve como lana
 y esparce la escarcha cual ceniza.
 Arroja el hielo como migas de pan
 y ante su frío, se congelan las aguas,

da una orden y se derriten,
 deja su aliento y vuelven a discurrir.
 Reveló su palabra a Jacob,
 sus leyes y preceptos a Israel. No hizo nada
 parecido con ningún otro pueblo, ni le dio a
 conocer sus mandamientos.

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

228

XI. Sonata sopra Sancta Maria (Sonata sobre Santa María)

Sancta Maria, ora pro nobis.

Santa María, ruega por nosotros.

XII. Hymnus: Ave maris stella (Himno: Salve, estrella del mar)

Ave maris stella,
Dei Mater alma,
Atque semper Virgo,
Felix coeli porta.

Sumens illud Ave
Gabrielis ore,
Funda nos in pace,
Mutans Evae nomen.

Solve vincla reis,
Profer lumen caecis:
Mala nostra pelle,
Bona cuncta posce.

Monstra te esse matrem:
Sumat per te preces,
Qui pro nobis natus,
Tulit esse tuus.

Virgo singularis,
Inter omnes mitis.
Nos culpis solutos,
Mites fac et castos.

Vitam praesta puram,
Iter para tutum:
Ut videntes Jesum,
Semper collaetemur.

Sit laus Deo Patri,
Summo Christo decus,
Spiritus Sancto,
Tribus honor unus.
Amen.

Salve, estrella del mar,
Santa Madre de Dios,
y siempre Virgen,
feliz puerta del cielo.

Tú que escuchaste el saludo
de Gabriel,
y has cambiado el nombre de Eva
confirmanos en la paz.

Rompe las cadenas de los pecadores,
da luz a los ciegos,
aleja nuestros males
y concédenos todo bien.

Muestra que eres Madre,
que reciba nuestros súplicas,
Aquel que, nacido por nosotros,
quiso hacerse hijo tuyo.

¡Oh, Virgen sin igual!
¡Amable como ninguna!
Líbranos de nuestras culpas
y haznos dulces y castos.

Danos vida pura
y un camino seguro
para que contemplando a Jesús,
siempre juntos gocemos.

Demos alabanza a Dios Padre,
Gloria a Cristo soberano,
y también al Espíritu Santo
a los tres un mismo honor.
Amén.

XIII. Magnificat

Magnificat

Anima mea Dominum,
et exsultavit spiritus meus
in Deo salutari meo.

Quia respexit humilitatem ancillae suae,
ecce enim ex hoc beatam
me dicent omnes generationes.

Quia fecit mihi magna qui potens est:
et sanctum nomen ejus,
et misericordia ejus
a progenie in progenies timentibus eum.

Fecit potentiam in brachio suo,
dispersit superbos mente cordis sui,
deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles.

Esurientes implevit bonis,
et divites dimisit inanes.

Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiae suae:
sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini ejus in saecula.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio,
et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum.
Amen.

Proclama

mi alma la grandeza del Señor,
se alegra mi espíritu
en Dios, mi Salvador.

Porque ha mirado la humillación de su
sierva, desde ahora me felicitarán
todas las generaciones.

Porque el Poderoso ha hecho obras
grandes por mí: santo es su nombre,
y su misericordia llega a sus fieles
de generación en generación.

Él hace proezas con su brazo:
dispersa a los soberbios de corazón,
derriba del trono a los poderosos
y enaltece a los humildes.

A los hambrientos los colma de bienes
y a los ricos los despide vacíos.

Auxilia a Israel, su siervo, acordándose de
la misericordia –como lo había prometido
a nuestros padres– en favor de Abraham y
su descendencia por siempre.

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

BIOGRAFÍAS



I GEMELLI

I Gemelli

En 2019, I Gemelli hizo un destacado debut en la escena barroca internacional con un primer CD dedicado a las *Vespro* de Cozzolani (Choc Classica, CD del mes de *Toccata* y Diapason d'or de l'année 2019), seguido de *L'Orfeo* de Monteverdi en el Théâtre des Champs-Élysées, que fue el primer éxito escénico del conjunto.

Fundado por Emiliano González Toro y Mathilde Etienne, I Gemelli está especializado en música vocal del siglo XVII. Su objetivo es promover las grandes obras de la época, así como las partituras menos conocidas e incluso inéditas.

El conjunto se distingue por no tener director en escena, lo que es fruto de una intensa preparación y de la búsqueda de una dinámica colectiva. I Gemelli, que se guía por un enfoque históricamente informado, interpreta con instrumentos de época y colabora con académicos y musicólogos en

cada programa. Entre los artistas invitados figuran figuras destacadas de la escena internacional y nuevos talentos de la nueva generación de cantantes e instrumentistas.

En 2022, se creó el sello Gemelli Factory con el fin de apoyar los ambiciosos proyectos del conjunto y sus artistas, proporcionando los recursos necesarios para una producción fonográfica controlada de principio a fin. Gemelli Factory desarrolla proyectos únicos de música barroca y jazz latino.

A Room of Mirrors, su primer álbum, conquistó inmediatamente tanto al público como a la crítica. Le siguieron *Violeta y el jazz*, *Laura*, *Love Songs*, *Ferrarese* e *Il ritorno d'Ulisse in patria*. En 2025 se publicará *Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi, y *Misa Criolla* de Ariel Ramírez, en colaboración con la Keystone Big Band.

En 2025 se estrenarán las *Vísperas* de Monteverdi, seguidas de una gira europea por el Concertgebouw de Ámsterdam, el Palau de la Música de Barcelona, el Festival de Pascua de Aix-en-Provence y el Maestranza de Sevilla. El conjunto I Gemelli realizará una gira de *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* de Caccini por Ambronay, Lausana, Toulouse y Versalles antes de grabarla para el sello CVS.

Todas las grabaciones del conjunto y del sello Gemelli Factory han sido galardonadas por la prensa. Entre los

premios más prestigiosos se encuentran cuatro Diapasons d'or, tres Diapasons d'or de l'année, tres CHOC de *Classica*, dos ffff de *Télérama*, cuatro Diamants d'Opéra Magazine, dos Gramophone Editor's choice, un Melómano de Oro y una nominación a los premios Grammy, entre otros. El conjunto I Gemelli cuenta con el apoyo de la Ciudad de Ginebra, Adami, Spedidam, el CNM, la Fundación Orange, el Institut Français y la Ciudad de Toulouse.



EMILIANO GONZÁLEZ TORO

Emiliano González Toro, *director*

La temporada 2024-2025 de Emiliano González Toro será probablemente una de las más ricas y variadas de su carre-

ra. Cantará Ruggiero en *La liberazione di Ruggiero da l'isola d'Alcina* de Caccini en Ambronnay, Lausana, Toulouse y Versalles. En el Capitole de Toulouse cantará Ramón Fernández en *Voyage d'automne* (una creación de Bruno Montovani basada en un libreto de Dorian Astor) y la *Misa Criolla* (en dúo con Ramón Vargas), y luego interpretará el papel protagonista en *Idomeneo* de Mozart en una gira por Madrid, Barcelona, Friburgo, Amberes y Hamburgo bajo la batuta de René Jacobs.

La temporada continuará con la grabación de las *Vísperas* de Monteverdi para el sello Gemelli Factory en la primavera de 2025, lo que dará lugar a numerosos conciertos en las mejores salas de Europa, como el Concertgebouw de Ámsterdam, el Palau de la Música de Barcelona, el Festival de Pâques de Aix-en-Provence y el Maestranza de Sevilla.

Tenor suizo, director de orquesta, productor y director del Festival de Froville, Emiliano González Toro debutó hace más de 25 años bajo la batuta de Michel Corboz y Gabriel Garrido en Ginebra y Lausana. Desde entonces, ha trabajado con directores como Raphael Pichon, Christophe Rousset, René Jacobs, Ottavio Dantone y Andrea Marcon. Destacado intérprete de los Evangelistas de las *Pasiones* de Bach, de los papeles principales de *Platée* y del *Dardanus* de Rameau, es también un reconocido especialista en los papeles

de barítono de Vivaldi y Haendel (Farnace, Giustino, Ariodante y Bajazet). Ha cantado regularmente en la Staatsoper de Berlín y Múnich, el Festival d'Aix en Provence, el Théâtre des Champs-Élysées, la Ópera de Rhin, Lausana, Lille, Ámsterdam y la Ópera de París.

Emiliano es un aclamado especialista en Monteverdi: ha interpretado el papel titular en *L'Orfeo* con Ottavio Dantone y Ryo Terakado; Arnalta en *L'Incoronazione di Poppea* con Emmanuelle Haïm, Christophe Rousset, Ottavio Dantone o Raphaël Pichon; Eurimaco en *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* con Emmanuelle Haïm, y el papel titular con Ryo Terakado; las *Vísperas de la Virgen* con René Jacobs, Christina Pluhar y Raphaël Pichon. Para compartir esta experiencia del Seicento, Emiliano González Toro y Mathilde Etienne crean el conjunto I Gemelli en 2019, con *L'Orfeo* de Monteverdi en el Théâtre des Champs-Élysées –Emiliano interpreta el papel principal–, seguido de *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* y *L'Incoronazione di Poppea*. El conjunto ha actuado en el Capitole de Toulouse, el Arsenal de Metz, el Teatro Real de Madrid, las Óperas de Tours, Nantes y Burdeos, y el Festival de Ambronay. Las grabaciones del conjunto, galardonadas con los premios más prestigiosos, han tenido tanto éxito entre la crítica como entre el público.



MATHILDE ETIENNE

Mathilde Etienne, *directora*

Soprano francesa conocida por la calidez de su timbre, su gran sensibilidad musical y escénica, Mathilde Etienne estudió literatura en la Universidad de Poitiers y arte dramático en el Conservatorio Real de Lieja (Bélgica) antes de dedicarse a la ópera. Se formó con Rachel Yakar, Malcolm King y Christian Papis en canto, Jacques Delcuvelierie en interpretación y Christian Schiaretti en dirección. Tras obtener varios diplomas, perfeccionó sus conocimientos de música antigua en el Conservatorio de París.

Como soprano solista, ha cantado con Le Parlement de Musique, Les Musiciens du Louvre, Le Concert Spirituel, A Sei Voci, La Fenice, la Orchestre du XVIIIe Siècle, Elyma, Il Seminario Musicale, etc. Formó parte del Opéra Studio de Lyon para *Il Primo Omicidio* de Scarlatti, bajo la dirección de Mirella Giardelli.

Ha actuado como solista en el Théâtre des Champs-Élysées, el Capitole de Toulouse, las óperas de Nantes, Tours, Lille, Burdeos, el Stadsschouwburg de Ámsterdam, el Teatro Real de Madrid, La Coruña, el Victoria Hall de Ginebra, el Bozar de Bruselas, etc. También ha actuado en los festivales de Ambroynay, Pontoise, Aviñón, Utrecht, Lessay, La Chaise-Dieu, Sablé, Edimburgo, Tokio, etc.

En 2009 debutó como directora con *Carmen* de Bizet en Les Gémeaux de Sceaux y en el Théâtre du Trianon (París), y en 2011 con *Macbeth* de Verdi y *Atys* de Lully.

234

En 2015-16 escribió y dirigió *Te recuerdo* (Ópera de Lille, Festival des Arts-Scènes, TAC, Forum de Meyrin), una producción que fue seguida de una grabación. En 2019, dirigirá *Orfeo* de Monteverdi para el Théâtre des Champs-Élysées. En 2021, dirigirá *Il Ritorno d'Ulisse in patria* (reestreno en la temporada 2023-2024) para el conjunto I Gemelli; en 2023, completará la *trilogía* de Monteverdi con *L'Incoronazione di Poppea* (Théâtre des Champs-Élysées, Arsenal de Metz, Victoria Hall de Ginebra). Con Emiliano González Toro fundó el conjunto I Gemelli y el sello Gemelli Factory, del que es directora artística y dramaturga, además de cantante.

Ayres Extemporae. *Concerto piccolo*

Miércoles, 9 de abril de 2025

Iglesia de San Luis de los Franceses. 20:00 horas



AYRES EXTEMPORAE. Foto: Malou van den Heuvel

Ayres Extemporae

Xenia Gogu, *violín barroco*

Víctor García García, *violonchelo piccolo*

Teresa Madeira, *violonchelo barroco*

Concerto piccolo**Alessandro Stradella (1643-1682)**

Sinfonía en la menor para dos violines y continuo

Giuseppe Valentini (1681-1753)

Allettamento da camera en si menor Op.8 nº2 [1714]

Largo – Allegro – Adagio – Allegro – Vivace

Giovanni Bononcini (1670-1747)

Allemande en re menor – Corrente en re menor – Slow Aire en la menor

[*Ayres in 3 parts*, c.1701]

Francesco Geminiani (1687-1762)

Sonata para violín y continuo en la menor Op.4 nº5 [1739]

Andante – Presto – Allegro Affetuoso

236

Nicola Matteis (c.1650-c.1703/14)

Aria ridicola – L'Amore – Gigue – Sarabanda – Altra Sarabanda [*Ayres for the violin. Book I*, 1676]

Arcangelo Corelli (1653-1713)

Sonata para violín y continuo en fa mayor Op.5 nº10

Preludio. Adagio – Allemanda. Allegro – Sarabanda. Largo – Gavotta. Allegro – Giga. Allegro

Francesco Geminiani [atribución]

Chaconne sobre el tema de la Sarabanda de la Sonata para violín y continuo Op.5 nº7 de Corelli

NOTAS

Este programa celebra la diversidad del Barroco italiano con un recorrido por algunas de las formas más en boga ya a finales del siglo XVII y que más trascendencia habrían de tener en el futuro, aunque también se cuela algún hilo suelto. Es el caso de **Nicola Matteis**, un músico muy singular. Italiano, seguramente del sur (fue llamado a veces *El napolitano*), se instaló en Inglaterra en fecha desconocida (acaso a principios de la década de 1670, aunque no hay constancia cierta hasta quince años después) y allí hizo carrera como virtuoso del violín y de la guitarra. Su música parece mirar al pasado lírico de las formas abiertas, espontáneas y bizarras que cultivaron los grandes maestros italianos (sobre todo, violinistas) del primer Barroco, esas que derivarían en el desprejuiciado *stylus phantasticus*.

Unas formas libres que empezaron a ser superadas a mediados de siglo en composiciones como las de **Alessandro Stradella**, maestro crucial en la evolución tanto de la ópera y del oratorio como de la música instrumental. En sus *Sinfonías* (que son en realidad sonatas, nada que ver con el concepto moderno del término), el músico utiliza estructuras variadas en movimientos breves y encadenados, aunque suelen partir de una introducción grave y majestuosa, continuar con una sección imitativa, otra de tipo aria, so-

bre un *ostinato*, y un final virtuosístico y brillante.

Cuando **Corelli** llegó a Roma en una fecha indeterminada de la primera mitad de la década de 1670, Stradella estaba aún en la ciudad, así que conoció de primera mano su tratamiento de las sonatas y sus *concerti grossi*, de los que se alimentaría toda la vida. En Corelli la música instrumental va a dar un giro crucial. El compositor fijó la forma de la sonata *da chiesa* como una sucesión de movimientos lentos y rápidos cerrados, en la que los rápidos eran imitativos, y estabilizó la tonalidad, suprimiendo las progresiones armónicas extravagantes. Después de cuatro series de sonatas en trío, en 1700 editó sus doce sonatas para violín y continuo **Op.5**, que habría de ser la colección más veces publicada en el siglo XVIII. Aunque poco a poco iba limándose, la distinción formal entre sonatas *da chiesa* y *da camera* seguía operativa. Las primeras eran obras más severas y contrapuntísticas, mientras las segundas no eran otra cosa que una suite de danzas. En la Op.5 de Corelli, la primera mitad de la colección es *da chiesa* y la segunda, *da camera*; así la **nº7**, con tres danzas de la suite clásica (falta la corriente), con el añadido de un preludio y de una danza a la moda (una gavota). En último término, la obra sigue esa alternancia de tiempos lentos y rápidos característicos del género.

Cuando **Geminiani** llegó a Londres en 1714 vendió a los cuatro vientos que era discípulo de Corelli, fallecido el año antes y maestro admirado en toda Europa, pero muy especialmente en Londres, donde acababan de llegar también sus recién publicados (póstumamente) *concerti grossi* (“que son para los músicos como el pan de la vida”, como dejaría anotado el teórico y diletante londinense Roger North). En realidad no hay certeza de que Geminiani estudiase con Corelli, pero su música es claramente deudora de la del maestro. Ello se aprecie tanto en la forma como en el lirismo expresivo y las armonías de sus ya tardías **Sonatas para violín Op.4**, por más que la **nº5** rompiese la norma de los cuatro movimientos que para esa fecha se habían establecido ya como característicos de la sonata; el segundo de ellos sigue jugando, en cualquier caso, la baza de las imitaciones. El notable virtuosismo de la obra desvela también los años pasados y el progresivo desarrollo de la técnica. Geminiani también homenajeó (o usó) a Corelli mediante el arreglo en forma de *concerti grossi* de sus *Sonatas* Op.5, adaptaciones que alcanzaron un notable eco en toda Inglaterra. Ha sobrevivido además una chacona, que se le atribuye sin demasiada garantía de verosimilitud, construida a partir de la zarabanda de la Op.5 nº7.

También en Inglaterra terminó **Giovanni Bononcini**, miembro de una importante saga de músicos y que se

haría un gran nombre como operista en Londres. Se formó como violonchelista y pasó por Bolonia, como Corelli, donde se estaba forjando la primera gran escuela violonchelística de la historia. John Walsh publicó en torno a 1700 una colección de 24 de sus piezas bajo el título de **Ayres in three parts as almands, corants, preludes, gavotts, sarabands, and jiggs with a thorough bass for the harpsichord**, una recopilación de danzas que durante un tiempo fue atribuida a su padre, con razones sólidas, por el carácter arcaico de la música.

Otro heredero de Corelli fue el florentino **Valentini**, quien además estudió con Giovanni Bononcini en Roma. Fue violinista y compositor del príncipe de Caserta Michelangelo Caetani y concertino en la iglesia romana de San Luis de los Franceses, un puesto en el que justamente sucedió a Corelli en 1710. Sus **12 Alletamenti per camera Op.8**, publicados justo un año después de la muerte del maestro, están escritos para violín y continuo siguiendo las líneas esenciales de las sonatas corellianas.

© Pablo J. Vayón

BIOGRAFÍA



AYRES EXTEMPORAE. Foto: Malou van den Heuvel

Ayres Extemporae

Ayres Extemporae es un ensemble formado por la violinista moldavo-española Xenia Gogu, por el cellista español Víctor García García, tocando el violonchelo *piccolo* de 5 cuerdas, y la violonchelista portuguesa Teresa Madeira. Tras la fundación del ensemble a raíz de la participación de sus miembros en la Academia Collegium Vocale Gent en 2020, han sido galardonados con numerosos premios internacionales. Lo más reciente es la consecución del primer premio en el prestigioso York International Young Artist Competition en 2024, que conlleva un contrato de grabación de CD con la discográfica Linn Records. Además, han obtenido otros premios en concursos internacionales, como el Concurso Biagio Marini en Alemania y Generación SMADE en España.

El ensemble ha tocado en numerosos festivales europeos, como el York Early Music Festival, FestiVita! Early Music Festival en Bruselas, el Festival À Corda en Portugal, la Semana de

Música Antigua de Estella y Lizarra o el ECOS Festival en Murcia.

La propuesta innovadora del grupo consiste en la experimentación en la realización del bajo continuo en el repertorio de los siglos XVII y XVIII. La combinación de los dos violonchelos aporta nuevas texturas con respecto a la instrumentación más tradicional de violonchelo con clave. A través de la extemporización de líneas melódicas, de la realización armónica por parte del violonchelo *piccolo*, así como de los cambios de los roles de los instrumentos, se proponen reimaginar el repertorio barroco con una novedosa sonoridad.

Los miembros de Ayres Extemporae han estudiado en el departamento de Música Antigua del Conservatorio Real de Bruselas, en la Universidad de las Artes de Berlín, en la Universidad de las Artes de Bremen y en el Real Conservatorio de Glasgow, donde Víctor García realizó con éxito su doctorado. Actúan regularmente en conjuntos como Collegium Vocale Gent, Balthasar Neumann Ensemble, Utopia Orchestra, Orchestre des Champs-Élysées, Cappella Mediterranea, Orchestre de l'Opéra Royal de Versailles, Orchestre Révolutionnaire et Romantique y la Orquesta Barroca de la Casa de Música de Porto.

The image features a white background with intricate red calligraphic flourishes. A dark blue semi-circle is visible in the upper left corner. The text 'Anni' and 'Palestrina' is written in a red, stylized font. The flourishes consist of various loops, swirls, and lines, some resembling Arabic calligraphy. The overall style is artistic and decorative.

Anni
Palestrina

Cantoría. *Palestrina y Victoria: Tesoros del Vaticano*

Jueves, 10 de abril de 2025

Real Alcázar. 20:00 horas



CANTORÍA. Foto: Estudio Okre

Cantoría

Inés Alonso y Victoria Cassano, *sopranos*

Belén Herrero y Juan Manuel Morales, *altos*

Oriol Guimerá, Marc García, Jorge Losana y Andrés Miravete, *tenores*

Lluis Arratía, Guglielmo Buonsanti, David Guitart y Alberto Cabero, *bajos*

Marina López, órgano

Director: Jorge Losana

Palestrina y Victoria: Tesoros del Vaticano

Tomás Luis de Victoria (c.1548-1611)

Laudate Dominum a 8 [*Motecta*, 1583]

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)

Kyrie – Gloria de la Missa Papae Marcelli [¿1562?]

Tomás Luis de Victoria

Ave regina caelorum a 8 [*Motecta*, 1583]

Giovanni Pierluigi da Palestrina

Credo de la Missa Papae Marcelli [¿1562?]

Tomás Luis de Victoria

Ave Maria a 8 [*Motecta*, 1583]

242

Giovanni Pierluigi da Palestrina

Sanctus-Benedictus de la Missa Papae Marcelli [¿1562?]

Tomás Luis de Victoria

Vidi speciosam a 6 [*Motecta*, 1583]

Giovanni Pierluigi da Palestrina

Agnus Dei de la Missa Papae Marcelli [¿1562?]

Tomás Luis de Victoria

Alma Redemptoris Mater a 8 [*Motecta*, 1583]

NOTAS

Aunque no han quedado documentos que aseguren el encuentro entre **Tomás Luis de Victoria** y **Giovanni Pierluigi da Palestrina**, resulta inverosímil que los dos hombres no se cruzasen en la bullente Roma contrarreformista de finales del siglo XVI. Victoria llegó a Roma en una fecha indeterminada entre 1565 y 1567 como becario del Colegio Germánico, donde coincidió con dos hijos de Palestrina, quien había sido nombrado en 1565 maestro de música del Colegio Romano y director musical de la capilla del cardenal Hipólito d'Este. Entre 1568 y 1572 Victoria pudo ser maestro de la capilla privada del arzobispo de Augsburgo Otto Truchsess von Waldburg, a quien dedicará su primera colección de música, publicada en 1572. Desde 1569 el abulense era además cantor y organista de Santa María de Montserrat, la iglesia de los aragoneses en Roma. Por su parte, Palestrina abandonó el Colegio Romano en 1571 para convertirse en maestro de la Capilla Julia del Vaticano, puesto que mantendrá hasta su muerte. En 1572, Victoria ocupará el puesto que su colega dejó vacante en el Colegio Romano. Ordenado ya sacerdote, en 1578 Victoria pasó a ser capellán de San Girolamo della Carità, abandonando sus puestos en los dos colegios, tanto en el Germánico como en el Romano. A principios de los años 80 ya hay referencias de sus deseos de regresar a España, lo que terminará haciendo en 1585.

Palestrina y Victoria compartieron pues el mismo entorno y aunque hoy se ponga en duda que el español llegase a estudiar con el italiano, parece realmente difícil de creer que no hubiera contactos entre ambos en las dos décadas que coincidieron en Roma. Era la Roma de Trento, la gran apuesta de la iglesia católica por combatir las diversas Reformas protestantes. En la tercera y última serie de sesiones del Concilio, que tuvo lugar en 1562, se trataron temas musicales. Se denostó la polifonía por introducir en la liturgia elementos profanos (por ejemplo, a través de las misas parodia, que en ocasiones partían de canciones) y por la complejidad que habían alcanzado las texturas, que dificultaba la comprensión del texto. En 1607, Agostino Agazzari atribuyó a Palestrina la salvación de la polifonía: “Y por esta razón la música habría llegado casi al punto de ser prohibida en la Santa Iglesia por el soberano pontífice de no haber encontrado Giovanni Palestrina el remedio, demostrando que el fallo y el error estaban no en la música, sino en los compositores, y componiendo para confirmarlo la misa titulada *Missa Papae Marcelli*”. Se trata de una mistificación, que acabó convirtiendo el nombre de Palestrina y a esta obra en concreto en auténticos mitos de la cultura occidental. Hoy se sabe que fue en realidad Jacobus de Kerle quien presentó a los cardenales obras que

parecían preservar la claridad textual que buscaban en el Vaticano.

La *Misa del papa Marcelo* se publicó en 1567 dentro del segundo libro de misas de Palestrina y está dedicada al papa Marcelo II, cuyo reinado no llegó a los veinte días en 1555. Se trata de una de las misas libres de Palestrina, es decir, no está basada en ningún material preexistente. Aunque es cierto que el Gloria y el Credo están escritos en un estilo homofónico-silábico casi estricto, lo que cumpliría con los requisitos tridentinos, los otros movimientos son claramente contrapuntísticos y en concreto el Agnus Dei culmina en un grandioso complejo a 7 voces construido sobre un canon a tres.

244

En algunos de sus grandes motetes policorales publicados en su libro de *Motecta* de 1583, Victoria también combina la homofonía con el contrapunto, lo que hace compatible con poderosos efectos antifonales como en el suntuoso *Ave Maria* a 8, muy diferente al más popular e íntimo a 4, que también ha sobrevivido del compositor. Tanto el *Ave regina caelorum* como el *Alma redemptoris mater* a 8 también son ampliaciones de versiones previas a cinco voces. En el *Ave regina* Victoria trata con mucha libertad el canto llano de partida de esta antífona de Completas, que en su segunda sección se anima con espectaculares intercambios antifonales. En la antífona de adviento *Ave redemptoris mater*, las voces superiores entran en canon y luego Victoria despliega sus

mejores medios combinando pasajes homofónicos con otros contrapuntísticos e imitaciones antifonales que terminan por crear efectos grandiosos. Estas obras policorales, en las que sin duda debe incluirse el salmo de Vísperas *Laudate Dominum*, buscaban en efecto resonancias majestuosas en las piedras de los templos, convertidas en amplificadores de una propaganda que llegaba a los fieles a través del sonido, induciendo en realidad más al sobrecogimiento que a la piedad. Pese a las pretensiones del cardenalato, no falta sensualidad en esta música. Así, aunque se usaba en los maitines de la Fiesta de la Asunción, *Vidi speciosam* es un texto del Cantar de los Cantares, ese poema epitalámico que la iglesia transmutó para hacer pasar el amor carnal por místico. Aquí, la Virgen que asciende al cielo se compara con la bella que se eleva como una paloma sobre los ríos, como un lirio de los valles o la rosa en primavera Partiendo de una textura a seis voces (SSATTB) que varía continuamente, Victoria emplea un luminoso modo mixolidio que da a la pieza una brillantez refulgente, que casi roza lo voluptuoso.

© Pablo J. Vayón

TEXTOS

Tomás Luis de Victoria: *Laudate Dominum*

Laudate Dominum, omnes gentes;
laudate eum, omnes populi.

Quoniam confirmata est
super nos misericordia ejus,
et veritas Domini manet in aeternum.

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

[Salmos, 116]

Alabad al Señor todas las gentes.
Alabadle todos los pueblos.

Porque su misericordia
se ha afianzado sobre nosotros,
y la fidelidad del Señor permanece eternamente.

Gloria al Padre, y al Hijo y al Espíritu Santo.
Como era en el principio, ahora y siempre,
y por los siglos de los siglos. Amén.

Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Kyrie – Gloria de la Missa Papae Marcelli*

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

Señor, ten piedad.

Cristo, ten piedad.

Señor, ten piedad.

Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te. Benedicimus te.
Adoramus te. Glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam
gloriam tuam.
Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater
omnipotens.
Domine Fili unigenite, Iesu 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, Iesu Christe.
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.
Amen.

Gloria a Dios en el cielo
y en la tierra Paz a los hombres de buena
voluntad.
Por tu inmensa gloria, te alabamos,
te bendecimos, te adoramos,
te glorificamos, te damos gracias.
Señor Dios, Rey Celestial, Dios Padre
Todopoderoso.
Señor Hijo único, Jesucristo.
Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre.
Tú que quitas el pecado del mundo, ten piedad
de nosotros.
Tú que quitas el pecado del mundo, atiende
nuestra súplica.
Tú que estás sentado a la derecha del Padre, ten
piedad de nosotros.
Porque solo Tú eres Santo, solo Tú Señor,
solo Tú Altísimo, Jesucristo.
Con el Espíritu Santo, en la gloria de Dios Padre.
Amén.

Tomás Luis de Victoria: *Ave Regina caelorum*

Ave Regina caelorum,
Ave Domina Angelorum:
Salve radix sancta
Ex qua mundo lux est orta:

Gaude Virgo gloriosa,
Super omnes speciosa,
Vale, o valde decora,
Et pro nobis semper Christum exora.

Salve, Reina de los cielos,
salve, Señora de los ángeles,
salve, raíz santa,
de quien nació la luz al mundo.

Alégrate, Virgen gloriosa,
entre todas la más bella.
Salve a ti, la más hermosa.
Ruega siempre a Cristo por nosotros.

Giovanni Pierluigi da Palestrina: Credo de la Missa Papae Marcelli

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:
 Cujus regni non erit finis.
 Et in Spiritum sanctum Dominum,
 et vivificantem:
 Qui ex Patre, Filioque procedit.
 Qui cum Patre, et Filio simul adoratur,
 et conglorificatur:
 Qui locutus est per Prophetas.
 Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam
 Ecclesiam.
 Confiteor unum baptisma
 in remissionem peccatorum.
 Et expecto resurrectionem mortuorum
 Et vitam venturi saeculi.
 Amen.

Creo en un solo Dios,
 Padre Todopoderoso,
 Creador del cielo y de la tierra,
 de todo lo visible y lo invisible.
 Creo en un solo Señor,
 Jesucristo,
 Hijo único de Dios,
 nacido del Padre antes de todos los siglos:
 Dios de Dios, Luz de Luz,
 Dios verdadero de Dios verdadero,
 engendrado, no creado,
 de la misma naturaleza que el Padre,
 por quien todo fue hecho;
 que por nosotros, los hombres,
 y por nuestra salvación bajó del cielo,
 y por obra del Espíritu Santo se encarnó de
 María, la Virgen,
 y se hizo hombre;
 y por nuestra causa fue crucificado en tiempos
 de Poncio Pilato;
 padeció y fue sepultado,
 y resucitó al tercer día,
 según las Escrituras,
 y subió al cielo,
 y está sentado a la derecha del Padre;
 y de nuevo vendrá con gloria para juzgar a
 vivos y muertos,
 y su reino no tendrá fin.
 Creo en el Espíritu Santo,
 Señor y dador de vida,
 que procede del Padre y del Hijo,
 que con el Padre y el Hijo,
 recibe una misma adoración y gloria,
 y que habló por los profetas.
 Creo en la Iglesia, que es una, santa, católica y
 apostólica.
 Confieso que hay un solo Bautismo
 para el perdón de los pecados.
 Espero la resurrección de los muertos
 y la vida del mundo futuro.
 Amén.

Tomás Luis de Victoria: Ave Maria

Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum;
benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris tui, Jesus.

Sancta Maria, Mater Dei,
ora pro nobis peccatoribus,
nunc et in hora mortis nostrae. Amen.

Dios te salve María, llena de gracia, el Señor es contigo, bendita tú entre todas las mujeres, y bendito es el fruto de tu vientre Jesús.

Santa María, madre de Dios,
ruega por nosotros pecadores,
ahora y en la hora de nuestra muerte. Amén.

Giovanni Pierluigi da Palestrina: Sanctus-Benedictus de la Missa Papae Marcelli

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Benedictus qui venit
in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Santo, santo, santo,
Señor Dios de los Ejércitos.
Llenos están el cielo y la tierra de tu gloria.
Hosanna en las Alturas.

Bendito el que viene
en nombre del Señor
Hosanna en las Alturas.

248

Tomás Luis de Victoria: Vidi speciosam

Vidi speciosam sicut columbam
ascendentem desuper rivos aquarum:
Cuius inaestimabilis odor
erat nimis in vestimentis eius.

Et sicut dies verni,
flores rosarum circumdabant eam, et lilia
convallium.

Quae est ista, quae ascendit per desertum
sicut virgula fumi,
ex aromatibus myrrhae et thuris?

Et sicut dies verni,
flores rosarum circumdabant eam, et lilia
convallium.

La vi hermosa, como una paloma,
remontando los arroyos de agua.
El aroma de sus vestidos
era incomparable.

Y, como los días de primavera,
las rosas y los lirios de los valles
la rodeaban.

¿Quién es esta, que sube por el desierto
como rama sahutada
con perfumes de mirra e incienso?

Y, como los días de primavera,
las rosas y los lirios de los valles
la rodeaban.

[Cantar de los Cantares]

Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Agnus Dei de la Missa Papae Marcelli*

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Cordero de Dios que quitas el pecado
del mundo, ten piedad de nosotros.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Cordero de Dios que quitas el pecado
del mundo, ten piedad de nosotros.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona
nobis pacem.

Cordero de Dios que quitas el pecado
del mundo, danos la Paz.

Tomás Luis de Victoria: *Alma Redemptoris Mater*

Alma Redemptoris Mater,
quae pervia caeli porta manes,
et stella maris,
succurre cadenti surgere qui curat populo:
Tu quae genuisti,
natura mirante, tuum sanctum Genitorem:
Virgo prius ac posterius,
Gabrielis ab ore sumens illud Ave,
peccatorum miserere.

Madre del Redentor, virgen fecunda,
puerta del cielo siempre abierta,
estrella del mar,
ven a librar al pueblo que tropieza y
quiere levantarse. Ante la admiración
de cielo y tierra,
engendraste a tu santo Creador,
y permaneces siempre virgen.
Recibe el saludo del ángel Gabriel,
y ten piedad de nosotros, pecadores.

BIOGRAFÍAS

Cantoría

Cantoría es un grupo vocal especializado en la interpretación de polifonía vocal del Renacimiento ibérico y primer Barroco. La frescura, la naturalidad y la conexión especial con el público se han convertido en rasgos distintivos de las interpretaciones de esta agrupación, que comienza a construir una notable carrera nacional e internacional.

Han actuado en más de 14 países llevando la música renacentista por los festivales más importantes de toda Europa. En 2024 han sido ensemble residente del Festival Oude Muziek Utrecht y han debutado en el Laus Polyphoniae de Amberes y el Muziekgebouw de Ámsterdam. Además, han llevado a cabo su primera gira en EEUU y han sido ensemble residente en el Festival de Ambronay. Cabe destacar su participación este mismo año en el Festival All'Improviso de Gliwice (Polonia), Brighton Early Music Festival, Castell de Peralada y Wigmore Hall de Londres.

A lo largo de su trayectoria, Cantoría ha intervenido en programas especiales para emisoras como BBC, France Musique, Deutschlandfunk, SWR3, Radio Clásica, Catalunya Música y Nederlandse Publieke Omroep 2.

En 2022, lanzaron su primer CD en el Centro Cultural de Ambronay (Francia), dedicado a las *Ensaladas* de

Mateo Flecha, que cosechó premios importantes como el sello Diapason Découverte, el premio Melómano de Oro y el Preis der deutschen Schallplattenkritik. Ese mismo año, presentaron su innovador espectáculo *Lenguas Malas*, una propuesta que explora la sátira y el lenguaje a través de la música renacentista española.

Fundado en 2016 en el marco del ECOS Festival Internacional de Música Antigua de Sierra Espuña (Murcia) y surgido en la Escola Superior de Música de Catalunya-ESMUC (Barcelona), Cantoría ha destacado por la frescura, juventud y cercanía de sus interpretaciones. En 2018, fueron seleccionados en el programa EEEmerging+, donde ganaron el Audience Prize del Festival de Ambronay y continuaron como parte del proyecto durante tres años más (2018-2021).

Además de su participación en los principales festivales de música antigua, han realizado presentaciones en instituciones de prestigio como el Museo del Prado, la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca de Cataluña.

En 2024, Cantoría ha iniciado una nueva etapa ampliando tanto su repertorio como el número de cantantes, lo que ha supuesto una evolución significativa en su sonido y ambiciones. Por primera vez, han desarrollado programas para más cantantes y orquesta

de cámara, un desafío abrazado con entusiasmo por el público y la crítica. Este nuevo formato permite a Cantoría explorar otras composiciones y sacar a relucir su lado más versátil.

A su director, Jorge Losana, acompañado de la soprano Inés Alonso y el alto Oriol Guimerà, se unen en esta nueva aventura músicos colaboradores como Marc de la Linde (viola da gamba), Pablo FitzGerald (vihuela), Marina López (órgano), Joan Seguí (órgano), Jeremy Nastasi (tiorba), Victoria Cassano (soprano), Rita Morais (soprano), Belén Herrero (mezzo-soprano), Lluís Arratia (barítono), y Martí Doñate (tenor), entre otros.

Cantoría también colabora activamente con instituciones como el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), la Universidad de Murcia, la ESMUC, la Universitat Pompeu Fabra para la divulgación y recuperación del repertorio polifónico ibérico y el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU). Actualmente, cuenta con el apoyo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) y del Instituto de las Industrias Culturales y las Artes de la Región de Murcia (ICARM).

Jorge Losana, director

Jorge Losana es cantante, director, divulgador y emprendedor cultural. Nacido en Murcia, en 2016 fundó el grupo vocal Cantoría, especializado en música ibérica del Renacimiento, con quien ha ofrecido conciertos por mul-

titud de países europeos y presentado recientemente su primer disco *Ensaldas*, grabado en el Centro Cultural de Ambronay (Francia), que ha obtenido el prestigioso premio Diapason Découverte o el Preis del Schallplattenkritik. Jorge Losana también es director de ECOS Festival Internacional de Sierra Espuña, que reúne cada verano lo mejor del talento joven internacional de la música antigua en la Región de Murcia, así como de la Orquesta Barroca y el Taller de Músicas Históricas de la Universidad de Murcia.

Tras unos años como visitante en la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim, estudió el Grado Superior en Dirección de Coro por el Conservatorio de Música de Murcia, Educación Musical en la Universidad de Murcia y el Grado Superior en Canto Clásico y Contemporáneo en la Escuela Superior de Música de Cataluña, en Barcelona, donde también se ha especializado en Canto Histórico cursando el Máster de Interpretación de Música Antigua. Concluyó sus estudios con la realización del Máster de Estudios Avanzados de Ensemble Vocal en la Schola Cantorum Basiliensis, en Basilea (Suiza).

Colabora habitualmente con medios de comunicación y participa activamente en foros de discusión nacionales e internacionales en torno a la música, la juventud y los objetivos de desarrollo sostenible. Ha dirigido coros como la Schola Cantorum Alfonso X El Sabio, la Escolanía de la Catedral

de Murcia, la Coral Universitaria de Murcia o el Grupo vocal Cororao, entre otros, y ha realizado producciones de grabaciones internacionales para sellos como Deutsche Grammophon, Carus Verlag, Ambronay Productions o Rondeau Production.

Ministriles Hispalensis. *El gran bibliófilo*

Viernes, 11 de abril de 2025

Espacio Turina. 20:00 horas



MINISTRILES HISPALENSIS. Foto: Jaime Pérez

Ministriles Hispalensis

Manuel Pascual, *corneta*

Arnau Rodón, *flautas y corneta*

Jacobo Díaz, *chirimías*

Carmelo Sosa, *sacabuches y tromba da tirarsi*

Ramón Pérez, *sacabuche tenor*

David García, *sacabuches*

José Arsenio Rueda, *bajones*

Álvaro Garrido, *percusión*

Aníbal Soriano, *cuerda pulsada*

César Carazo, *canto*

Manuel Rodríguez, *actor* [Hernando Colón]

Cynthia Luque, *actriz* [Girolama Cartolar]

El gran bibliófilo. Hernando Colón y sus viajes por Italia

[1512. Tenori e co[n]trabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto]

Marchetto Cara (1470-1525)

Non e tempo d'aspettare

Bartolomeo Tromboncino (c.1470-1534)

Zephiro spira

Ostinato vo' seguire

[1515. Chansonnier de Sevilla (E-Sc 5-1-43)]

Hayne van Ghizeghem (c.1445-c.1497)

De tous biens plaine

Anónimo

A la chaza

Vilana che sa tu far

254

[1521. Papa León X (Códex Medici)]

Heinrich Isaac (1450-1517)

La Spagna

Palle palle

Quis dabit capiti

[1530. Harmonice Musices Odhecaton]

Jacob Obrecht (1458-1505)

Tandernaken

Heinrich Isaac

La morra

Jacob Obrecht

Rompeltier

Anónimo

Dit le bourguynon

[Laude Libro secondo]

Bartolomeo Tromboncino

Per quella croce

Adoramus te, Christe

[Frottole libro undecimo]

Michele Vicentino (c.1470-1528)

Che farala, che dirala

Marchetto Cara

Tante volte si si si

[1533. Libro de Salves (E-Sc 5-5-20)]

Juan de Anchieta (1462-1523)

Virgo et Mater

Domine Jesu Christe

[1534. Cancionero de la Colombina (E-Sc 7-1-28)]

Anónimo

Reyna muy esclarecida [CMC 64]

Qué bonito niño chiquito [CMC 75]

Buenas nuevas de alegría [CMC 65]

Hernando Colón (1488-1539), hijo natural del almirante Cristóbal Colón, humanista y cosmógrafo, desde muy pequeño estuvo en contacto con la cultura y el conocimiento. Durante el primer viaje del Gran Almirante, gracias a sus contactos con la corona, este dejó sus hijos como pajes del príncipe Juan de Aragón. Desde este momento Hernando recibió una buena educación, principalmente por parte del humanista Pedro Mártir de Anglería, de donde parte su afición por los libros y sus inquietudes culturales.

256

Hernando tuvo la ambiciosa idea de reunir una biblioteca que abarcara todos los conocimientos de la humanidad: “Todos los libros, en todas las lenguas y sobre todos los temas” para ponerla al servicio de los estudiosos (como dejó indicado en su testamento, “para uso e provecho de todos sus prójimos”).

Durante su vida realizó numerosos viajes, en ocasiones como agregado de la corte y otras por simple afán de buscar libros. Italia y en concreto Roma y Venecia estaban en el momento álgido del desarrollo de la imprenta, por lo que fue uno de sus destinos más importantes, llegando a realizar hasta cuatro estancias largas en el país transalpino. El primer viaje a Italia se inició en agosto de 1512 desde Barcelona y durante la travesía fue “combatido y despojado por los turcos”.

Se ha apuntado que en esta su primera visita a la Ciudad Eterna pudiera haber llevado una misión reservada ante el papa Julio II por encargo del rey don Fernando, después de la batalla de Rávena en la que las tropas papales con las de Venecia y España, reunidas en la Liga Santa, sufrieron una estrepitosa derrota frente a los franceses. En el Congreso de Mantua de 1512 las potencias coaligadas acordaron castigar a la República de Florencia por el apoyo brindado a Francia y reponer en el gobierno a los aliados Médicis.

Durante su primera estancia, entre septiembre de 1512 y mayo/junio de 1513, hizo una de sus primeras adquisiciones musicales. En el mes de septiembre adquiriría *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato Libro primo (1509)* publicado por Ottaviano Petrucci. Un libro que contiene 70 composiciones *intabuladas* para voz y laúd por Franciscus Bossinensis. Entre las piezas, aparecen muchas de las frótoles ya publicadas en su forma original por Petrucci en sus libros de *Frottole*, incluidas ***Non è tempo d'aspettare*** del libro primo de *Frottole*, ***Zephiro spira*** (*Libro ottavo*) y el famosísimo ***Ostinato vo'seguire***.

Tras hacer dos pequeñas estancias en Roma en 1513 y 1514, destinadas a solventar ciertos negocios que le había encargado su hermano Diego, “yr dos vezes a Roma en defensión del

pleyto que doña Isabel de Ganboa [amante de Diego] me puso e movió e por el consiguiente en yr a otras partes por mi mandado adonde posistes vuestra presona [M'C] a mucho peligro e trabajo”.

La estancia más larga de Hernando Colón en la ciudad de los papas transcurrió entre enero de 1515 y principios de octubre de 1516. Entrando por Génova, procedente de Narbona, en Francia. Probablemente, avisado por el incidente desagradable del primer viaje a Italia, prefirió esta vez el camino por tierra. Durante sus estancias en Roma, Hernando Colón vivía en el Monasterio de Observantes de San Francisco o de españoles, del que debía de guardar un grato recuerdo, a juzgar por el generoso legado que le destina en su testamento. En el transcurso de los largos meses que allí permaneció, Hernando Colón no dejó de recorrer las imprentas y las librerías, comprando un sinnfn libros.

Su obsesión por comprar libros no se limitaba a la compra de impresos, sino también de manuscritos. En una fecha indeterminada de 1515 adquiere el conocido como **Cancionero de Sevilla** E-Sc 5-1-43, que contiene unas 164 piezas, en su mayoría en francés, de Binchois, Josquin, Busnois y Cornago entre otros.

En los años 1520-1521 Hernando Colón acompaña al joven Carlos I de España en su viaje a los Países Bajos—donde Colón tuvo la oportunidad de

conocer en Lovaina a Erasmo de Róterdam, el príncipe de los humanistas— y a Alemania, donde presencié la coronación del monarca como Rey de Romanos en Aquisgrán, y asiste en Worms a la Dieta, en cuyo centro estaba el negocio de Lutero y de la incipiente Reforma en Alemania. Sin embargo, a Colón no le interesaban ni la alta política ni los graves problemas que se avecinaban en el terreno religioso. Su único interés eran los libros. Y así se separa temporalmente de la corte imperial para dirigirse nuevamente a Italia. Su meta era esta vez Venecia, adonde llega pasando antes por Milán, Pavía, y bajando hasta Génova, Cremona y Ferrara. En todas estas ciudades, y sobre todo en Venecia, compra cientos, miles de libros. El dispendio debía de ser enorme, tanto es así que tuvo que recurrir al banquero genovés Ottaviano Grimaldi para conseguir un préstamo de 200 ducados.

A este mismo individuo le confiará también el transporte de todos los volúmenes que había venido reuniendo desde que salió de Worms. Sin embargo, estos libros jamás llegaron a Sevilla, su destino. Se perdieron en la mar. En el llamado *Memorial de los libros naufragados* escribe: “Nota que todos los libros contenidos desde el núm. 925 hasta aquí [número 2.562] son los que dexé en Venecia a miser Otauiano Grimaldo, que me los enviase y se anegaron en la mar”. Más de 1.600 libros fueron los que se perdieron en esta ocasión, “con muchos debuxos y pinturas

muy eçeleentes” [sic], según explicará más tarde el bachiller Juan Pérez.

Por entonces los caminos no debían ser demasiados seguros para un extranjero y más aún si era español. Hernando Colón lo recordará en su testamento cuando habla del individuo encargado de las adquisiciones de libros y dice que este debía ser preferentemente italiano y si no alemán o francés, “porque siendo de qualquier destas tres naciones, va más seguro fuera de España e le miran con mejores ojos que no al español; y esto tengo muy experimentado e quando yo andava fuera destos reynos [de España] syenpre hablava italiano do quiera que fuese por no ser conocido por español e con esto, bendito nuestro Señor, me escapé de muchos peligros en que me vi y en que fenesciera sy supiera que hera español”.

En un momento de sosiego y durante una de sus raras estancias prolongadas en Sevilla, don Hernando decidió edificar en 1526, junto a la Puerta de Goles, a orillas del Guadalquivir y para dar acomodo a los miles y miles de libros, entre ellos muchísimos en lengua italiana, que llegaban a Sevilla, una vivienda, un palacio “al estilo de las villas suburbanas recreadas en Italia por los humanistas y arquitectos del Renacimiento florentino”, según palabras de Jorge Bernal Ballesteros.

En este palacio, que debía evocarle gratos recuerdos de la Italia renacentista y su exquisito ambiente, transcu-

rrieron los últimos años de Hernando Colón, entre lecturas y abismado en los quehaceres de bibliófilo y en la organización de su vasta biblioteca, hasta que la muerte le sobrevino en 1539.

Durante el viaje de 1529-1530 acompañó a Carlos V al encuentro con el papa Clemente VII en enero de 1530 para la Coronación del Carlos en Roma. Pero, como ocurrió en Alemania con ocasión de la Dieta de Worms, Colón no asiste a la coronación del Emperador. Los libros y siempre los libros le impulsan a seguir viajando sin cesar. Tras una corta estancia en Bolonia remprende el camino para trasladarse a Venecia, que era, sin duda, uno de los grandes centros del negocio del libro en la Europa del siglo XVI, con unas 200 imprentas y numerosísimas librerías. Durante los preparativos del viaje o en algún momento pudo escuchar la música de **Heinrich Isaac** tan relacionada con la familia Medici y sobre todo con el Gran Lorenzo de Medici, tío de papa Clemente VII.

Probablemente este fue el periodo más frenético de compra de libros y de viajes por Italia, visitando ciudades como Génova, Piacenza, Módena, Bolonia, Venecia, Reggio E., Pésaro, Perugia, Roma, Ferrara, Cesera y Parma. Prueba de ello es que se conservan al menos tres impresos comprados durante este periodo, todos ellos publicados por Ottaviano Petrucci; *Harmonice Musices Odhecaton* (1501), *Laudes II* (1508) y *Frottole libro undecimo* (1514).

La impresión con tipos móviles de Petrucci se caracterizaba por la técnica de triple impresión. En primer lugar, se fijaban los pentagramas, posteriormente se pasaba a la impresión del texto y finalmente se imprimían las notas. **Harmonice Musices Odhecaton** (1501) está considerado el primer libro de música polifónica impreso usando tipos móviles. Contiene 96 piezas profanas, principalmente *chansons* polifónicas francesas a tres y cuatro voces que incluyen compositores franco-flamencos como **Jacob Obrecht**, Antoine Brumel, Jean Japart... Muchas de estas piezas, aunque eran *chansons*, no incluyen el texto, así que podrían estar pensadas para interpretarse de forma instrumental, aunque los textos se pueden encontrar en numerosos manuscritos o publicaciones posteriores. Aunque Hernando Colón no fechó la compra de este libro, por el número de registro se puede deducir que fue comprado con posterioridad al viaje de 1520-1521.

Pero Petrucci no se dedicó solo a la publicación de música profana; entre sus 61 publicaciones conocidas se incluyen numerosos libros religiosos, entre ellos los dos libros de *laude*, el primero dedicado íntegramente a piezas de Innocenzo Dammonis. El segundo libro de *laude* incluye una variedad de compositores italianos, franco-flamencos y anónimos, con la presencia destacada de **Bartolomeo Tromboncino** muy popular en la época. Según Hernando Colón, “este libro costó en

Peruso 105 quatrines a 3 de setiembre de 1530 y el ducado de oro vale 420 quatrines”.

Pero la producción musical más destacada de Ottaviano Petrucci está dedicada a las *Frottole*, de las que llegó a imprimir once libros, entre los que Hernando al menos adquirió el undécimo, conservado en la biblioteca Colombina, que incluye *Frottole* conocidas como **Tante volte si si si** de **Marchetto Cara** o **Che farala, che dirala** de **Michele Vicentino**.

En 1533, en su afán de abarcar todo el conocimiento, Hernando Colón adquiere un manuscrito dedicado al rito de la Salve (**E-Sc 5-5-20**). Rito de origen medieval y que a finales del siglo XV y comienzos del XVI adquiere una mayor importancia en la Catedral de Sevilla. El manuscrito incluye varias salves y motetes de compositores como Escobar, Peñalosa, Rivafrecha o Anchieta. Entre ellos los motetes **Virgo et mater** o **Domine Jesu Christe** ambos de **Juan de Anchieta**. Hernando Colón pudo comprar este manuscrito quizá en recuerdo de los años pasados junto al infante Juan de Aragón, en los que recibió instrucciones musicales de Juan de Anchieta.

En 1495, Isabel la Católica había nombrado a Juan de Anchieta maestro de la capilla musical de su segundo hijo, el infante Juan de Aragón y Castilla, del que sería además maestro de música. Dado que la corte se trasladaba con frecuencia, Anchieta viajó

constantemente durante estos años. Después de la muerte del infante, en 1497, volvió al servicio de la reina con la obligación de viajar con la Corte.

Uno de los manuscritos más destacados del renacimiento español también formó parte de la colección de Don Hernando. En 1534 adquiere el conocido como ***Cancionero de la Colombina*** (E-Sc 7-1-28), copiado posiblemente entre las décadas de 1460 y 1480 y que probablemente perteneció a los duques de Medina Sidonia. El cancionero del que se conservan 95 piezas incluye composiciones de Francisco de la Torre, Juan de Triana y Juan de Urrede entre otros.

260

Una parte destacada del manuscrito está dedicada a los villancicos, incluyendo algunos dedicados a la navidad como ***Reyna muy esclarecida***, ***Buenas nuevas de alegría***, ***A los maytines eran*** y ***Qué bonito niño chiquito***, todos ellos anónimos.

TEXTOS

Marchetto Cara (1470-1525): *Non e tempo d'aspettare*

Non è tempo d'aspettare
quando se ha bonaza o vento,
ché se vede in un momento
ogni cosa variare.
Non è tempo d'aspettare
quando se ha bonaza o vento.

Se tu sali, fa' pur presto
lassa dire chi dir vole!
Questo è noto e manifesto:
che non duran le viole
e la neve al caldo sole
sole in aqua ritornare.

Non è tempo d'aspettare...

Sia pur l'homo tale o quale,
sempre tema el precipitio,
per ché al bèn vien drieto el male,
se non substa nel initio!
Però faccia bèn l'officio
chi ha la rota a governare!

Non è tempo d'aspettare...

Quando se ha firmato el piede
et in tutto intorno visto,
muta pur Fortuna fede,
ché non val contra al provisto.
Ché gli è bèn da pocho e tristo
chi non sa col tempo andare!

Non è tempo d'aspettare...

Non aspetti alcun che volti
questa rota instabilità!
Molti sono stati accolti
nel condur della lor vita.

Non è tempo d'aspettare...

No es tiempo de esperar
cuando hay calma o viento
porque se ve en un momento
cada cosa variar.
No es tiempo de esperar
cuando hay calma o viento.

Si subes, date prisa
¡que lo diga quien lo quiera decir!
Esto es sabido y manifesto:
que las violetas no duran
y la nieve bajo el cálido sol
el sol en el agua vuelve.

No es tiempo de esperar...

¡Sea hombre como sea,
siempre teme la caída,
porque al bien viene seguido el mal,
si no sucede al principio!
Pero que haga bien el oficio
¡Quién tiene la rueda para gobernar!

No es tiempo de esperar...

Cuando se ha firmado la base
y visto por todas partes,
la fortuna cambia la fe,
pues no vale contra la predicción.
¡Porque es muy pequeño y triste
para el que no sabe avanzar con el tiempo!

No es tiempo de esperar...

¡No esperes que nada revierta
esta inestabilidad!
Muchos fueron admitidos
en la conducta de sus vidas.

No es tiempo de esperar...

Bartolomeo Tromboncino: *Zephiro spira*

Zephiro spira e 'l bel tempo rimena
 Amor promette gaudio a gli animali
 L'ampia campagna de bei fiori e piena
 Ogni cor si prepara ai dolci strali
 Progne scordata de l'antica pena
 Verso il nostro orizzonte spiega l'ali.
 Ognun vive contento i(o) me lamento
 Ch'amor m'ha fatto albergo di tormento

Céfiro sopla y trae de vuelta el buen tiempo,
 el amor promete alegría a los animales.
 El vasto campo está lleno de hermosas flores,
 cada corazón se prepara para las dulces flechas.
 Procne, olvidadas sus penas, despliega sus
 alas y vuela hacia nuestro horizonte.
 Todos viven contentos, pero yo aún me
 lamento, porque el amor me ha hecho
 morada del tormento.

Bartolomeo Tromboncino: *Ostinato vo' seguire*

Ostinato vo' seguire
 La magnanima mia impresa:
 Fame, Amor, qual voi offesa,
 S'io dovesse ben morire,
 Ostinato vo' seguire
 La magnanima mia impresa.

Fame, Ciel, Fame, Fortuna,
 Bene o male como a te piace:
 Né piacer né ingiuria alcuna
 Per avilirmi o far più audace:
 Che de l'un non son capace,
 L'altro più non po' fuggire.
 Ostinato vo' seguire
 La magnanima mia impresa.

Vinca o perda, io non l'attendo
 de mia impresa altro che onore:
 Sopra il ciel beato ascendo
 S'io ne resto vincitore;
 S'io la perdo, alfin gran core
 Mostrerà l'alto desire.
 Ostinato vo' seguire
 La magnanima mia impresa

Obstinado seguiré
 mi magnánima empresa:
 Hambre, Amor, que ofensa tenéis,
 si bien debo morir,
 obstinado seguiré
 mi magnánima empresa.

Hambre, Cielo, Hambre, Fortuna,
 bien o mal como quieras:
 ni placer ni injuria alguna
 para desalentar o hacerme más audaz:
 de lo uno no soy capaz,
 del otro ya no puedo escapar.
 Obstinado seguiré
 mi magnánima empresa.

Gane o pierda, no espero
 de mi empresa más que el honor:
 sobre los cielos asciendo dichoso
 si permanezco victorioso;
 si la pierdo, al fin un gran corazón
 mostrará su gran deseo.
 Obstinado seguiré
 mi magnánima empresa

Hayne van Ghizeghem: *De tous biens plaine*

De tous biens plaine est ma maistresse,
chascun luy doit tribut doneur.
car accomplie est en valeur
Autant que jamais fut deesse.

En la veant j'ay tel leessee
que c'est paradis en mon cuer:
De tous biens plaine est ma maistresse,
chascun lui doit tribut d'onneur.

Je n'ay cure d'autre richesse
si non d'estre son serviteur,
et pource qu'il n'est chois milleur en mon
mot porteray sans cesse:

De tous biens plaine est ma maistresse,
chascun lui doit tribut d'onneur.
car assouvye est en valeur
autant que jamais fut deesse.

Mi señora tiene todas las buenas cualidades,
todos deberían rendirle tributo de honor,
porque ella merece ser realizada
como nunca lo fue una diosa.

Cuando la veo soy tan feliz
que es el paraíso en mi corazón:
mi señora tiene todas las buenas cualidades,
todos deberían rendirle tributo de honor.

No me importa ninguna otra riqueza
si no para ser su siervo,
y porque no hay mejor opción en mi palabra
llevará constantemente.

Mi señora tiene todas las buenas cualidades,
todos deberían rendirle tributo de honor,
porque ella merece ser realizada
como nunca lo fue una diosa.

Anónimo: *A la chaza*

A la chaza a la chaza
su su su ognum si spaza.

A questa nostra chaza
venite volentieri
con Bianchi e cum levrieri
cho vol venir si spaza
non aspectar el zorno.

Sona el corno o capo di chaza
su spaza spaza spaza.

Te qui balzan te qui lion
te qui fasan te qui falcon
te qui tristan te qui pizon
te qui alan te qui carbón.

Chiama li brachi
Del mon te babion
te que pizolo
te qui spagnolo
habibon ochio al capriolo

a te augustino a te spagnolo
vidila vidila vidila
vidila vidila vidila
a quella a quella pilgiala
c li cani non straza.

Anónimo: *Vilana che sa tu far*

“Vilana che sa tu far?”

“So filar e so naspar,
so chusir e so tagliar,
so ballar, e so cantar
e so far chachonzelle.”

“Feme di quelle.”

“Non ferro se non ho
herberine fa farine,
el fornaio, una gallina
Posta, posta pur tantara de pur suso.
Alza la gamba.” Exaudi nos.
Kyrie eleison, Christe eleison,
Christe eleison.

“Aldeana, ¿tú qué sabes hacer?”

“Sé hilar y tejer,
coser y cortar,
sé bailar y cantar
y sé hacer rosquillas”.

“Entonces hazme eso”.

“No las haré si no tengo
hierbas y harina,
un horno y una gallina.
¡Haz sitio, haz sitio, tantara, ahí arriba!
¡Levanta la pierna.” ¡Escúchanos!
Señor, ten piedad. Cristo, ten piedad.
Cristo, ten piedad.

Heinrich Isaac: *Quis dabit capiti*

[Tertia pars]

Sub cuius patula coma
et Phebi lira blandius insonat
et vox blandius insonat.
Nunc muta omnia,
nunc surda omnia.

[Parte tercera]

Bajo cuyo dosel
la lira de Febo suena más suave
y su voz más dulce;
ahora todos son mudos,
ahora todos son sordos.

264

Bartolomeo Tromboncino: *Per quella croce*

Per quella croce
ove spargesti il sangue
Per liberar la gente
che era persa.
Amen.

Por esa cruz
donde derramaste sangre
para liberar a las gentes
que estaban perdidas.
Amén.

Bartolomeo Tromboncino: *Adoramus te, Christe*

Adoramus te, Christe,
et benedicimus tibi,
quia per Crucem tuam
redemisti mundum.

Te adoramos Cristo
y te bendecimos,
que por tu Cruz
redimiste al mundo.

Michele Vicentino: *Che farala, che dirala*

Che faralla che dirala
Quando la saperà che mi sia fra'.

O quante fiate di farmi frate
In sua presentia gli lo giura'.
Ma lei ridea e nol credea
Che mi dovesse mai farmi fra'.
Anzi ogn'hor si lamentava
Con dir che la bertigiava.
E pur mi son fatto fra'.

Che faralla...

Quando ho ben visto che far acquisto
Di lei non posso son fatto fra'.
E fraticello discalciarello
Che cossì avea delibera'
Dove in una picciol cella
Faccio vita poverella
Observando castità.

Che faralla...

So che colui qual ambidui
Del nostro amor privati n'ha
Con sue ciancette e lusinghette
Ch'io venga fora lui cercherà
Ma se mai el me ghe achiappa
Che mi stracci questa cappa
Che de vita io sia priva'.

Che faralla...

La poverella senza favella
La notte el giorno se ne starà
E scapigliata tutta affannata
El strano caso lei piangerà
Forsi poi ch'el suo pensiero
In un qualche monastero
A la fin la condurrà.

¿Qué hará, qué dirá
cuando sepa que me he hecho fraile?

Ay, cuantas veces hacerme fraile
en su presencia lo juré.
Pero ella se reía y no creía
que alguna vez me haría monje.
De hecho, cada hora se quejaba
con decir que me burlaba de ella.
Y, sin embargo, me hice hermano.

Qué hará...

Cuando vi claramente que no podía
tenerla, me hice monje.
Y un monje descalzo,
porque así había pensado
encerrarme en una pequeña celda
para vivir una vida de pobreza
y de castidad.

Qué hará...

Sé que aquel a quien ambos
de nuestro amor nos ha privado
con sus chismes y halagos
intentará hacerme salir.
Pero si alguna vez me atrapa
que me arranque esta capa,
que me priven de la vida.

Qué hará...

La pobre chica sin habla
noche y día se quedará
y despeinada y apenada
el extraño caso llorará.
Quizás entonces sus pensamientos
a algún monasterio
al fin la conducirá.

Marchetto Cara: *Tante volte si si si*

Tante volte si si si...

Et in cambio aver un no
Son cagion che infino a qui
Io non ho quel che non ho.

Ogni giorno un bel dimando
Et un si sempre mi paga
Et per non sapere il quando:
Questo al cor m'è mortal piaga
Ché del si la incerta paga
Fa ch'io mor' stando cusi.

Tante volte...

Se'l si, si fusse presente,
Come a tempo da venire
Viverei piu lietamente
Con men doglia e men martyre.
Ma per sempre si, si dire
Questo si non fa per mi.

Tante volte...

Tanto si senza altro fare
Son pur doglie troppo extreme,
Ch'io mi vedo consumare
In dubiosa e incerta speme
Perché a quel che si mi preme
Gionger mai non vedo el di.

Tante volte...

Un sol si che abi mio effecto
Me fara lieto e contento
Se del don che tanto aspetto
Sol daramme in pagamento;
Altramente a far lamento
Son costretto notte e di.

Tante volte...

Tantas veces sí, sí, sí...

Y a cambio recibir un no
son la razón por la que hasta ahora
no tengo lo que no tengo.

Cada día una buena pregunta
y un sí siempre me paga
y por no saber cuándo:
esta es una herida mortal en mi corazón.
Porque la incierta recompensa del sí
me hace morir estando aquí.

Tantas veces sí, sí, sí...

Si el sí, sí estuviera presente,
a medida que llega el momento
viviré alegremente
con menos dolor y menos martirio.
Pero por siempre sí, di sí
ese sí no es para mí.

Tantas veces sí, sí, sí...

Tanto sí sin hacer nada más
son contracciones tan extremas,
que me veo consumido
sn dudosa e incierta esperanza
para aquello que tanto me urge
nunca veo el día de que llegue.

Tantas veces sí, sí, sí...

Un solo sí que me haga efecto
me hará feliz y contento.
Si del don que tanto anhelo,
solo dámelo en recompensa;
de lo contrario estoy obligado
a lamentarme noche y día.

Tantas veces 'sí, sí, sí'...

Juan de Anchieta: *Virgo et Mater*

Virgo et Mater
 que Filium Dei genuisti,
 verum Deum et verum hominem,
 qui pro nobis in cruce pendens,
 virginem matrem,
 virginem commendavit ita dicens:
 Mulier ecce filius tuus.
 Deinde ad discipulum:
 Ecce mater tua.
 Dominus tecum.

Virgen y Madre,
 que diste a luz al Hijo de Dios,
 verdadero Dios y verdadero hombre,
 el cual, colgado en la cruz por nosotros,
 encomendó a la virgen madre a la virgen,
 diciendo:
 “Mujer, he ahí a tu hijo”.
 Luego al discípulo:
 “He ahí a tu madre”.
 El Señor está contigo

Juan de Anchieta: *Domine Jesu Christe*

Domine Jesu Christe,
 qui hora diei ultima in sepulcro quievisti,
 et a matre tua mitissima
 et aliis mulieribus planctus
 et lamentatus passionis tue,
 compassionis lacrimis abundare
 et tota cordis devotione
 ipsam passionem tuam plangere eam
 quasi presentem
 cum ardentissimo desiderio retinere.
 Amen.

Señor Jesucristo, que en la
 última hora del día descansaste en el
 sepulcro, y fuiste llorado y lamentado
 por tu dulcísima Madre y otras mujeres
 por tu pasión, abunden las lágrimas
 de compasión y con toda la devoción
 de tu corazón llores
 tú la pasión misma,
 reteniéndola como si estuviera presente
 con el deseo más ardiente.
 Amén.

Anónimo: *Reyna muy esclarecida*

Reyna muy esclarecida
 y madre de Ihesu Christo,
 Dios y hombre, todo misto,
 virgen después de parida.

Con singular alegría
 los ángeles deçendieron,
 alabaças te ofreqieron
 sagrada virgen María.

Anónimo: *Qué bonito niño chiquito*

¡Qué bonito niño chiquito!
 Pariendo la Virgen, dos buenas mujeres
 servían al parto
 y fazíanle plaçeres
 al niño.

¡Qué bonito niño chiquito!
 En los pañizuelos
 que no son de sirgo
 en un pesebrejo
 envuélvelo la Virgen al niño.

¡Qué bonito niño chiquito!
 La Virgen Maria,
 como era moçuela,
 ciñólo cuerdamente
 con una faxuela al niño.

¡Qué bonito niño chiquito!
 Ángeles del cielo
 muy dulce cantaban
 “Gloria in excelsis Deo”,
 así lo acallaban al niño.

¡Qué bonito niño chiquito!

Anónimo: *Buenas nuevas de alegría*

Buenas nuevas de alegría
 agozavos, gente cristiana:
 un niño tiene Sancta Ana
 que parió Santa María.

Cuando virgen entera,
 dios y hombre poderoso
 nació della glorioso
 sin compañía de partera
 el que el mundo salvaría.

BIOGRAFÍA



Ministriles Hispalensis

Ministriles Hispalensis es una de las formaciones de ministriles más representativas dentro de la música antigua española. Compuesto por músicos de reconocido prestigio en el ámbito de las músicas históricas, sus programas abarcan los periodos renacentista y barroco.

La versatilidad de los componentes del ensemble permite al grupo asumir tanto programas sacros como profanos e, incluso, presentar proyectos interdisciplinares donde se unen la música, el teatro y las narraciones históricas. Así, la formación cuenta con programas especiales en torno a personajes tales como Murillo, Magallanes, Velázquez, Carlos V, Felipe IV...

La base de su formación instrumental son los cornetos, chirimías, sacabu-

ches, bajones y percusión, aunque en programas puntuales se complementan con instrumentos de cuerda, tecla y con voces.

Ministriles Hispalensis ha participado en giras por Andalucía con el Circuito Andaluz de Música: Sevilla, Córdoba, Cádiz y Huelva, con piezas inéditas transcritas por el mismo grupo de libros para ministriles de los siglos XVI y XVII pertenecientes a los manuscritos de Lerma y Granada.

Ha participado en festivales y ciclos como el IV Festival de Música Española de Cádiz, Festival 8 Siglos de Música, IX Festival MAUS (Muestra Música Antigua Universidad de Sevilla), XIII Festival Noches de San Pedro, Noches de Verano en el Palacio de los Marqueses de la Algaba, 51ª Semana de Música de Estella, VIII Festival Música Antigua de Granada (MAG), XXXIII Edizioa del Ziortzako Konzertuak de Zenarruza, Ciclo Música Antigua de Carmona, XXX Festival Música Antigua Aranjuez, Festival de Música Renacentista y Barroca de Vélez Blanco, entre otros.

Es habitual su presencia en festivales y ciclos como FeMÀS y Tramos de Cuaresma de la Fundación Cajasol. También es habitual su presencia en la inauguración de exposiciones en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla.

Ha colaborado con grupos como Accademia del Piacere, Capilla Nivariense

en México y Guatemala, Hexacordo en Eslovenia, Afectos Diversos en Noruega, Coro Barroco de Andalucía, Sociedad Musical de Sevilla y Ottava Rima entre otros.



270

En el ánimo de recuperar las prácticas de los ministriles, Ministriles Hispalensis no se limita a tocar conciertos, además saca su música a las calles recuperando una de sus funciones como los cultos religiosos y las procesiones destacando la participación en el Corpus

de Sevilla, donde es el grupo habitual que se emplaza en el Ayuntamiento de Sevilla al paso del Cortejo y el Corpus de Ceuta o la Procesión Magna de Vélez Málaga así como diversos puntos de la Semana Santa andaluza.

Sus componentes atesoran una amplia experiencia como miembros y colaboradores del panorama nacional e internacional como: Al Ayre Español, La Caravaggia, Camerata Antonio Soler, Flores de Música, Forma Antiqua, Los Músicos de su Alteza, Concerto 1700, Artefactum, Capella Ministrers, Nereydas, Orquesta Barroca de Sevilla, Os Músicos do Tejo, Oniria, Taller Zyriab, Concerto Italiano, La Capilla Real, Vadstena-Akademien, Main-Ba-rockorchester Frankfurt, Ludovice Ensemble...



MINISTRILES HISPALENSIS. Foto: Jaime Pérez

Ensemble Arquivolta. *Todas las glosas del mundo*

Sábado, 12 de abril de 2025

Iglesia de San Luis de los Franceses. 12:00 horas



ENSEMBLE ARQUIVOLTA. Foto: Diego Almazán

Ensemble Arquivolta

Moisés Maroto García, *flautas de pico y dirección musical*

Gabriel Atienza Valero, *chirimía, bajoncillo y dirección musical*

Enrique Pastor Morales, *viola da gamba*

José Arsenio Rueda Ocaña, *bajón*

Javier Caballero Ros, *órgano*

Daniel Garay Moragues, *percusión histórica*

*Todas las glosas del mundo. Música virtuosística en la corte de los Austrias***Anónimo**

Canto llano de la Alta

Antonio de Cabezón (1510-1566)Tres sobre el canto llano de la Alta [*Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, 1557]**Francisco de la Torre (c.1460-c.1504)**Alta [*Cancionero de Palacio*, c.1500]

[CARLOS I y FELIPE II]

Diego Ortiz (c.1510-c.1576)Recercada tercera para viola da gamba sola [*Tratado de glosas*, 1553]**Jacques Arcadelt (1507-1568)**O felici occhi miei [*Madrigali a 4 voci, Libro I*, 1539]**Diego Ortiz**Recercada segunda sobre *O felici occhi miei* [*Tratado de glosas*, 1553]**Pierre Sandrin (c.1490-c.1561)**Doulce memoire [*Le parangon des chansons, Livre 1*, 1538]272 **Diego Ortiz**Recercada segunda sobre *Doulce memoire* [*Tratado de glosas*, 1553]**Moisés Maroto (1989)**

Recercada sobre la Folia a la manera de Diego Ortiz

Recercada sobre la Romanesca a la manera de Diego Ortiz

[FELIPE III]

Francisco Correa de Arauxo (1584-1654)Tiento de noveno tono accidental [*Facultad Orgánica*, 1626]**Bartolomé de Selma y Salaverde (c.1595-d.1638)**Canzon terza para tiple solo [*Canzoni, fantasie et correnti*, 1638]Canzon quarta para tiple solo [*Canzoni, fantasie et correnti*, 1638]**Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)**Vestiva i colli (prima pars) [*Il desiderio: secondo libro de madrigali a 5 voci*, 1566]**Bartolomé de Selma y Salaverde**Vestiva i colli para tiple y bajo [*Canzoni, fantasie et correnti*, 1638]

[FELIPE IV]

Andrea Gabrieli (c.1553-1585)

Canzon ariosa

Andrea Falconieri (c.1585-1656)La suave melodía [*Il primo libro di canzone, sinfonie, fantasie...*, 1650]Sonata l'Eroica [*Il primo libro di canzone, sinfonie, fantasie...*, 1650]Batalla de Barabaso yerno de Satanas [*Il primo libro di canzone, sinfonie, fantasie...*, 1650]

NOTAS

La España de los siglos XVI y XVII, periodo que se corresponde con los reinados de los monarcas de la casa de Austria, fue una época muy prolífica en lo que a composición musical se refiere. La música instrumental experimentó un mayor desarrollo respecto a siglos anteriores y alcanzó una cierta autonomía respecto a la música vocal, ya que, hasta entonces, los instrumentos se limitaban a doblar líneas melódicas o a sustituir a las voces, además de ser prácticamente intercambiables cuando su tesitura se lo permitía.

En este concierto se pueden escuchar algunos de los instrumentos más característicos del Renacimiento, todos ellos con una importante función tanto en el ámbito sacro como en el profano. Precisamente, este programa está diseñado para que podamos disfrutar del virtuosismo y la versatilidad de la flauta de pico y de la chirimía, este último, instrumento representativo de la sonoridad típica en las capillas de ministriles hispánicas, frente al timbre de las italianas, donde sobresalían los violines y las cornetas.

La obra más antigua que escucharemos hoy es el *Canto llano de la Alta*, monodia gregoriana, que tanto **Francisco de la Torre** como **Antonio de Cabezón** adaptaron para que fuera interpretada a modo de danza con instrumentos *altos*, es decir, de viento y de mayor potencia sonora. Con esta

misma idea, se incluyen tres madrigales tal y como fueron compuestos en origen para, posteriormente, escuchar su versión glosada en una o más de sus voces. Hemos de destacar a tres compositores entre los programados para hoy: **Diego Ortiz**, Bartolomé de Selma y Salaverde y Andrea Falconieri. El primero de estos tiene una gran relevancia en la época, puesto que es uno de los mayores exponentes de la música del Renacimiento en la península Ibérica. Su obra *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz* (1553) fue una publicación pionera en la materia, orientada a explicar cómo se ha de glosar una voz para tañer o cantar, de ahí su relevante labor pedagógica. Por su parte, **Bartolomé de Selma y Salaverde** fue uno de los mayores virtuosos del post-Renacimiento o del Barroco hispánico. Nacido en el seno de una familia de constructores de instrumentos de viento, fue bajonista, fagotista y el precursor en publicar música solista destinada a instrumentos de doble caña. Por último, **Andrea Falconieri**, representante del Barroco hispánico en el Reino de Nápoles, compuso diversas variaciones sobre la *Folia* de España, como es el caso de *Batalla de Barabaso yerno de Satanas*, obra con la que concluye el concierto.

273

BIOGRAFÍAS

Ensemble Arquivolta

El Ensemble Arquivolta, grupo residente del Festival de Música Antigua de Soria (FeMASo), surge por iniciativa del tañedor de chirimía y oboísta Gabriel Atienza Valero y del flautista de pico Moisés Maroto García. El resultado de esta unión es una intensa labor de investigación musicológica, así como también de transcripción y arreglo de partituras que ha permitido a estos jóvenes músicos ahondar en la praxis interpretativa históricamente informada de la música medieval y renacentista española, mostrando especial predilección por el virtuosismo del Siglo de Oro.

La divulgación y puesta en valor de este rico patrimonio inmaterial se ha convertido en el principal objetivo de esta agrupación, que cuenta entre sus miembros habituales a instrumentistas y cantantes recurrentes en las programaciones de los principales festivales y ciclos de música antigua de España.

El debut del grupo fue realizado en marzo de 2022 estrenando *El décimo Alfonso*, un concierto monográfico integrado en su totalidad por una selección de las *Cantigas de Santa María* compuestas bajo el patrocinio de Alfonso X el Sabio y concebido a modo de recorrido histórico por los sucesos más sobresalientes que marcaron la existencia de este importante mo-

narca castellano-leonés. Su segundo proyecto, *Todas las glosas del mundo*, estrenado en la II Edición del FeMASo, aborda el repertorio virtuosístico creado en la España de los siglos XVI y XVII, con la flauta de pico y la chirimía como solistas. Por su parte, *Los afectos del alma* explora la música a través de las pasiones por medio de la teoría de los afectos de Johanes Mattheson.



GABRIEL ATIENZA. Foto: Diego Almazán

Gabriel Atienza Valero, *chirimías y dirección musical*

Natural de Soria, tras licenciarse en Oboe y Pedagogía del Oboe en el Conservatorio Superior de Música de Navarra bajo la tutela del profesor Juan Mari Ruiz, se traslada a Italia donde se centra en sus estudios de oboe barroco con el profesor Andrea Mion en el Istituto Superiore di Musica G. Briccialdi di Terni. Durante su estancia en este país, se inicia también en el

aprendizaje de la chirimía con el profesor Vladimiro Vagnetti en la ciudad de Asís. Posteriormente, participa en varias ediciones del Curso Internacional de Música Antigua de Daroca, donde recibe lecciones como alumno de ambos instrumentos por parte de la profesora Renate Hildebrand. Posee el Postgrado de fagot (interpretación con instrumentos originales: bajón/bajoncillo y chirimía) en el Conservatori Professional de Música de Badalona estudiando con el doctor Josep Borràs y el Máster Universitario en Musicología, Educación musical e Interpretación de la Música Antigua en la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), siguiendo las enseñanzas del profesor de oboe barroco Xavier Blanch.

En el año 2020 es finalista del COVID-MAG: Concurso vídeos Música Antigua Gijón/Xixón.

A lo largo de su trayectoria, ha sido colaborador de diversas agrupaciones de música barroca tales como la Coral de Cámara de Navarra, el ensemble Diletto Barocco, o la Orchestra Barocca della Accademia di Santa Cecilia di Roma. Como ministril, ha colaborado con el Ensemble Renacentista de la Universidad de Murcia, con el Ensemble Semura Sonora, con el grupo de trompetas naturales y percusión La Regalada o con Capilla de Extravagantes, agrupación dirigida por el especialista en tecla ibérica Bruno Forst con quien colabora frecuentemente. Igualmente, es músico habitual de los ensembles Capilla Hispánica y Fortuna

Desperata, además de colaborar de manera eventual con Accademia del Piacere, dirigido por Fahmi Alqhai.

Anteriormente a la creación del Ensemble Arquivolta, en 2015 funda el grupo de música antigua Stella Splendens, del que es su director artístico y arreglista. Desde su creación, ha presentado varios proyectos monográficos de envergadura que abarcan un repertorio de 400 años, desde el siglo XIII hasta finales del XVI, habiéndose especializado, sobre todo, en el Renacimiento Español.

Desde su creación en 2023, es co-director del Festival de Música Antigua de Soria (FeMASo).

275



MOISÉS MAROTO. Foto: Diego Almazán

Moisés Maroto García, flautas de pico y dirección musical

Natural de Valladolid, cursa sus estudios musicales en el Conservatorio

Superior de Música de Aragón, en la especialidad de grado en interpretación de flauta de pico, con la profesora Anna Margules. En 2014 se gradúa con matrícula de honor en su especialidad y otras disciplinas. En el 2016 obtiene el título de maestro en el master en música antigua en la ESMAE (Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo) de Oporto, bajo las enseñanzas del profesor y doctor Pedro Sousa Silva. Obtiene en 2019 el Máster en Musicología e Interpretación de la Música Antigua en la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), con el prestigioso profesor Pedro Memel-sdorff y con matrícula de honor en su especialidad.

276

Es miembro del grupo Serendipia Ensemble y Continuum XXI con los que ha estado en algunos de los festivales más importantes en España y Europa: FIAS (Festival Internacional de Arte Sacro de Madrid), FEMAUB (Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza), Festival de Música Barroca y Renacentista de Vélez Blanco, Festival de Música Antigua de Praga (Letní slavnosti staré hudby)...

Como miembro fundador del grupo Serendipia Ensemble, acaba de publicar su primer CD con la discográfica IBS Classical. Es uno de los integrantes y fundador del grupo de cámara alemán Continuum XXI, grupo internacionalmente reconocido y dedicado a la música contemporánea con instrumentos históricos. En 2024 es seleccionado para formar parte del

proyecto *Towards an Antology of Portuguese Renaissance Music* para rescatar y promover la música polifónica renacentista portuguesa.

Compagina su actividad musical con la codirección del Festival de Música Antigua de Soria. Siempre pone todo cuanto es en lo mínimo que hace.

Il Pomo d'Oro. Stabat Mater
Sábado 12 de abril de 2025
Espacio Turina. 20:00 horas



IL POMO D'ORO. Foto: Nicola Dal Maso

Jiayu Jin, soprano

Ann Hallenberg, mezzosoprano

Il Pomo d'Oro

Zefira Valova, *violín I*

Laura Andriani, *violín II*

Giulio D'Alessio, *viola*

Ludovico Minasi, *violonchelo*

Ismael Campanero, *contrabajo*

Arianna Radaelli, *clave y órgano*

Stabat Mater**I****Domenico Scarlatti (1685-1757)**

Salve Regina para voz solista, cuerda y continuo en la mayor [1757]

- I. Salve Regina
- II. Ad te clamamus
- III. Eia ergo
- IV. Nobis post hoc
- V. O Clemens – Amen

Leonardo Leo (1694-1744)

Salve Regina para voz solista, cuerda y continuo en fa mayor

- I. Salve Regina. Largo
- II. Ad te clamamus. Allegro
- III. Ad te suspiramus. Largo
- IV. Eia ergo. Allegretto
- V. Et Jesum benedictum
- VI. O Clemens. Largo – Amen

278

II**Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)**

Stabat Mater para soprano, alto, cuerda y continuo [1736]

- I. Stabat Mater dolorosa. Grave. [Dúo]
- II. Cujus animam gementem. Andante amoroso. [Soprano]
- III. O quam tristis et afflicta. Larghetto. [Dúo]
- IV. Quae moerebat et dolebat. Allegro. [Alto]
- V. Quis est homo. Largo. – Pro peccatis suae gentis. Allegro. [Dúo]
- VI. Vidit suum dulcem natum. Tempo giusto. [Soprano]
- VII. Eia Mater fons amoris. Andantino. [Alto]
- VIII. Fac ut ardeat cor meum. Allegro. [Dúo]
- IX. Sancta Mater, istud agas. Tempo giusto. [Dúo]
- X. Fac ut portem Christi mortem. Largo. [Alto]
- XI. Inflammatus et accensus. Allegro ma non troppo. [Dúo]
- XII. Quando corpus morietur. Largo Assai – Amen. Presto assai. [Dúo]

NOTAS

Han sobrevivido dos *Salves* de **Domenico Scarlatti**. La primera, en la menor, es posiblemente obra juvenil, de su etapa italiana, pero la ***Salve Regina en la mayor*** que se escuchará hoy es obra madrileña, de postrimerías. De hecho, en la portada del autógrafo que se ha conservado en la colección del cura y músico romano Fortunato Santini (1777-1861) puede leerse: “Ultima delle sue opere, fatta a Madrid poco prima di morire”. La obra está escrita pues en 1757 y destinada a una soprano, dos violines, viola y continuo, aunque el rango vocal de la pieza parece ajustarse más a las actuales voces de mezzo. La partitura empieza sin indicación de *tempo*. Es en el “Ad te clamamus” cuando se indica Andante, con el “exules filii Evae” marcado como Grave con un cambio a compás ternario. Este número se repite. Sigue un Adagio en “Ad te suspiramus”, una vuelta al Andante en “Eia, ergo”, que se extiende también al “Nobis post hoc”, un nuevo Adagio en “O Clemens, o pia” y un “Amen” final en Allegro. En realidad, aunque pueda distribuirse en números, la obra debe entenderse sin costuras. La ocasión para la que Scarlatti escribió la pieza se desconoce, pero todo parece indicar que fue la Capilla Real. Su estilo combina la naturaleza eclesiástica del texto con elementos teatrales, que alcanzan su punto álgido en el espectacularmente melismático “Amen” final, que arranca

en la voz acompañada por el bajo con la entrada posterior de los violines primero en imitación y luego en acordes.

Al menos dos *Salves* se han conservado también de **Leonardo Leo**, una en do menor, convertida en auténtico lament, pero la que se oirá hoy es la otra, la ***Salve Regina en fa mayor***, obra exultante, brillantísima, escrita para el mismo dispositivo que la de Scarlatti, aunque ahora sí con la tesitura adecuada a la de soprano, y que sólo se oscurece en un “Ad te suspiramus” escrito en modo menor. Leo fue una figura esencial de la escuela napolitana. Destacado autor teatral, tanto en la *opera seria* como en la *buffa*, dejó también una importante música sacra, ya que, además de pasar como organista por la Capilla Real, fue maestro de capilla de la iglesia de Santa Maria della Solitaria. En esta obra, su exquisita formación académica se aprecia en el uso de un *stilo ecclesiastico* que hace compatible, como Scarlatti, con elementos de encendida teatralidad, que representa el ágil virtuosismo de las vocalizaciones

El ***Stabat Mater*** de **Giovanni Battista Pergolesi** es, sin duda, la obra sacra más influyente de todo el siglo XVIII. Compuesta en 1736, poco antes de la prematura muerte del compositor a los 26 años, la obra nació producto del encargo hecho por la Confraternità dei Cavalieri di San Luigi di Palazzo

en Nápoles para reemplazar un *Stabat Mater* anterior de Alessandro Scarlatti, lo que refleja no solo el prestigio de Pergolesi en su tiempo, sino también el cambio de gusto musical hacia una mayor expresividad emocional y una simplicidad melódica, acorde con el estilo galante.

El poema medieval atribuido a Jacopone da Todi describe de manera conmovedora el sufrimiento de la Virgen María al pie de la cruz y ha sido fuente de inspiración para numerosos compositores a lo largo de la historia: la lista completa pasa de los 400 nombres, entre los que se cuentan, además del de Pergolesi, los de Desprez, Lasso, Palestrina, Sances, Brossard, Charpentier, Bononcini, Steffani, Caldara, d'Astorga, Boccherini, Vivaldi, Alessandro y Domenico Scarlatti, Esteves, Lotti, Nebra, Haydn, Paisiello, Arriaga, Rossini, Verdi, Liszt, Dvořák, Cornelius, Perosi, Szymanowski, Kodály, Poulenc, Diepenbrock, Gorecki, Penderecki, Pärt, Rihm e incluso Ennio Morricone.

Pergolesi compone su obra para soprano y alto, con un acompañamiento idéntico a las *Salves* de Scarlatti y Leo, esto es, dos violines, viola y continuo. La obra, en la que domina la tonalidad de fa menor, que es la de su primer número, está estructurada en doce movimientos que alternan entre dúos y arias solistas, lo que permite una rica variedad de texturas y colores vocales. El primer movimiento, en dúo, "*Stabat Mater dolorosa*", establece el tono sombrío y contemplativo de la obra

("el dúo más perfecto y conmovedor salido de la pluma de cualquier compositor", escribió Rousseau). La línea melódica descendente y el acompañamiento sencillo evocan la imagen de la Virgen María de pie junto a la cruz, sumida en un dolor profundo. Este movimiento introduce el equilibrio característico de la obra entre la devoción religiosa y la sensibilidad operística propia del estilo napolitano de la época, tan bien atrapada por Scarlatti y Leo en las *Salves* escuchadas en la primera parte de este programa.

A lo largo de la obra, Pergolesi explora con énfasis retórico diversos perfiles del dolor y de la esperanza. Por ejemplo, en el segundo movimiento, "*Cujus animam gementem*", la soprano hila una melancólica melodía que contrasta con la ligera línea de bajo en *pizzicato*, creando un efecto de tensión contenida. El dúo "*Quis est homo*" presenta un diálogo entre las voces en reflejo de la interrogación del texto sobre quién no lloraría al ver el sufrimiento de María. Uno de los momentos más conmovedores de la obra es el "*Fac ut portem Christi mortem*", en el que la voz de alto se mueve en una línea melódica suave y resignada, mientras el acompañamiento de la cuerda enfatiza su carácter meditativo. El dúo final, "*Quando corpus morietur*", ofrece una visión de consuelo y esperanza, cerrando la obra con una sensación de paz espiritual.

El impacto del *Stabat Mater* de Pergolesi fue inmediato y duradero. Tras la

muerte del compositor, la obra se difundió rápidamente por toda Europa, siendo copiada, adaptada y reinterpretada en numerosos contextos. Uno de los ejemplos más notables de esta influencia es la reutilización de la música por Johann Sebastian Bach en su *Tilge, Höchster, meine Sünden* (BWV 1083), una parodia luterana del *Stabat Mater*. La popularidad de la obra también contribuyó a la creación de un mito en torno a la figura de Pergolesi, presentándolo como un genio precoz cuya vida breve y trágica quedó inmortalizada en esta composición. Esta percepción romántica de Pergolesi como un compositor atormentado por la enfermedad y la muerte ha perdurado en la imaginación colectiva, aunque las investigaciones más recientes sugieren una visión más equilibrada de su vida y obra.

© Pablo J. Vayón

TEXTOS

Domenico Scarlatti / Leonardo Leo: *Salve Regina*

Salve Regina, Mater Misericordiae,
 Vita, dulcedo, et spes nostra, Salve!
 Ad te clamamus, exsules filii Hevae,
 Ad te suspiramus, gementes et flentes,
 In hac lacrimarum valle.

Eja ergo, Advocata nostra,
 Illos tuos misericordes oculos ad nos
 converte
 Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
 Nobis, post hoc exilium, ostende,
 O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria.

[Anónimo; antífona de Completas]

Salve, Reina y Madre de Misericordia,
 vida, dulzura y esperanza nuestra, ¡salve!
 A ti clamamos, los desterrados hijos de Eva;
 a ti suspiramos, gimiendo y llorando
 en este valle de lágrimas.

Ea, pues, abogada nuestra,
 vuelve a nosotros esos tus ojos
 misericordiosos,
 y después de este destierro muéstranos a
 Jesús, fruto bendito de tu vientre,
 oh clemente, oh pía, oh dulce Virgen
 María.

Giovanni Battista Pergolesi: *Stabat Mater*

Stabat Mater dolorosa
iuxta crucem lacrimosa
dum pendebat Filius;

cuius animam gementem,
contristatam et dolentem,
pertransiuit gladius.

O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
Mater Unigeniti!

Quae moerebat et dolebat
et tremebat, dum videbat
nati poenas incliti.

Quis est homo qui non fleret
Christi Matrem si videret
in tanto supplicio?

Quis non posset contristari
piam Matrem contemplari
dolentem cum Filio?

Pro peccatis suae gentis
vidit Iesum in tormentis
et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem natum
moriendo desolatum
dum emisit spiritum.

Eia Mater, fons amoris,
me sentire vim doloris
fac ut tecum lugeam.

Fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum
ut sibi complaceam.

Sancta Mater, istud agas
crucifixi fige plagas
cordi meo valide.

Tui nati vulnerati,
tam dignati pro me pati,
poenas mecum divide.

La Madre piadosa estaba
junto a la cruz y lloraba
mientras el Hijo pendía.

Cuya alma, triste y llorosa,
traspasada y dolorosa,
fiero cuchillo tenía.

¡Oh, cuán triste y cuán aflicta
se vio la Madre bendita,
de tantos tormentos llena!

Cuando triste contemplaba
y dolorosa miraba
del Hijo amado la pena.

Y ¿cuál hombre no llorara,
si a la Madre contemplara
de Cristo, en tanto dolor?

Y ¿quién no se entristeciera,
Madre piadosa, si os viera
sujeta a tanto rigor?

Por los pecados del mundo,
vio a Jesús en tan profundo
tormento la dulce Madre.

Vio morir al Hijo amado,
que rindió desamparado
el espíritu a su Padre.

¡Oh dulce fuente de amor!,
hazme sentir tu dolor
para que lllore contigo.

Y que, por mi Cristo amado,
mi corazón abrasado
más viva en él que conmigo.

Y, porque a amarle me anime,
en mi corazón imprime
las llagas que tuvo en sí.

Y de tu Hijo, Señora,
divide conmigo ahora
las que padeció por mí.

Fac me vere tecum flere,
crucifixo condolere
donec ego vixero.

Juxta crucem tecum stare
et me tibi sociare
in planctu desidero.

Virgo virginum praeclara,
mihi iam non sis amara,
fac me tecum plangere.

Fac ut portem Christi mortem
passionis fac consortem,
et plagas recolere.

Fac me plagis vulnerari,
cruce hac inebriari,
ob amorem Filii.

284

Flammis orci ne succendar
per te, Virgo, fac, defendar
in die iudicii.

Fac me cruce custodiri,
morte Christi praemuniri,
confoveri gratia.

Quando corpus morietur,
fac ut animae donetur
paradisi gloria. Amen.

[Jacopone da Todì]

Hazme contigo llorar
y de veras lastimar
de sus penas mientras vivo.

Porque acompañar deseo
en la cruz, donde le veo,
tu corazón compasivo.

¡Virgen de vírgenes santas!,
llore ya con ansias tantas,
que el llanto dulce me sea.

Porque su pasión y muerte
tenga en mi alma, de suerte
que siempre sus penas vea.

Haz que su cruz me enamore
y que en ella viva y more
de mi fe y amor indicio.

Porque me inflame y encienda,
y contigo me defienda
en el día del juicio.

Haz que me ampare la muerte
de Cristo, cuando en tan fuerte
trance vida y alma estén.

Porque, cuando quede en calma
el cuerpo, vaya mi alma
a su eterna gloria. Amén.

[Lope de Vega, 1614]

BIOGRAFÍAS

Jiayu Jin, *soprano*

Jin Jiayu se graduó en el Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán en 2021, obteniendo las máximas calificaciones y matrícula de honor.

Especializada en canto barroco, ha cantado como solista en importantes festivales de música, incluyendo el Roma Festival Barocco, el Bremen Musikfest y el Napoli Musica Sacra Festival, y ha colaborado con renombradas orquestas como La Risonanza y Europa Galante.

En 2023 obtuvo un doble reconocimiento, al ganar el Premio Especial y el Premio La Spagna en el concurso internacional de canto barroco Cavalli-Monteverdi Competition de Cremona.



ANN HALLENBERG. Foto: Örjan Jakobsson

Ann Hallenberg, *mezzosoprano*

Ann Hallenberg actúa regularmente en los principales teatros de ópera y

festivales del mundo, como la Ópera Estatal de Baviera, la Ópera Estatal de Berlín, el Teatro alla Scala de Milán, la Ópera de los Países Bajos, la Ópera Nacional de París, la Ópera Real de Suecia, el Teatro Real de Madrid, el Theater an der Wien, el Théâtre de la Monnaie de Bruselas, la Ópera de Zúrich, el Salzburger Festspiele y el Proms Festival de Londres.

Su repertorio operístico incluye obras de Rossini, Mozart, Gluck, Massenet, Bizet, Haendel, Vivaldi y Monteverdi. Igualmente es muy habitual en los formatos de concierto y recital, en los que es muy solicitada en salas y festivales de toda Europa y Norteamérica.

Ann Hallenberg trabaja regularmente con muchos de los directores de orquesta más importantes del mundo, como Gianluca Capuano, William Christie, Teodor Currentzis, Sir John Eliot Gardiner, Emmanuelle Haïm, Daniel Harding, Marc Minkowski, Stefano Montanari, Riccardo Muti, Kent Nagano, Sir Roger Norrington, Sir Antonio Pappano y Christophe Rousset, por mencionar sólo algunos.

Ha realizado más de 45 grabaciones en CD y DVD. Dos de sus CD como solista han ganado el premio al Mejor Recital de Ópera en los International Opera Awards de Londres.

Il Pomo d'Oro

Il Pomo d'Oro se fundó en 2012 y se caracteriza por una interpretación auténtica y dinámica de óperas y obras instrumentales del Barroco y el Clasicismo. Los músicos, todos ellos reconocidos especialistas, se encuentran entre los mejores en el campo de la práctica interpretativa histórica.

El nombre del conjunto hace referencia a la ópera de Antonio Cesti del año 1666. Compuesta para las celebraciones de la boda del emperador Leopoldo I y Margarita Teresa de España, *Il Pomo d'Oro* fue probablemente una de las mayores, más caras y más espectaculares producciones operísticas de la aún joven historia del género. 24 escenografías diferentes, un ballet ecuestre de 300 caballos, un espectáculo pirotécnico de 73.000 cohetes, numerosos *efectos especiales* superlativos, que debían hacer de la corte del Emperador el punto culminante del esplendor cultural en Europa.

El conjunto es conocido por sus conciertos y grabaciones de numerosas óperas, y ha trabajado con los directores Riccardo Minasi, Maxim Emelyanychev, Stefano Montanari, George Petrou, Enrico Onofri y Francesco Corti. Desde 2016 Maxim Emelyanychev es su director titular, y desde 2019 Francesco Corti es principal director invitado. La concertino Zefira Valova dirige la orquesta en diversos proyectos.

El conjunto ha colaborado en actua-

ciones y grabaciones con instrumentistas de renombre mundial como Francesco Corti, Giovanni Sollima, Edgar Moreau, Shunske Sato y Dmitry Sinkovsky, y cantantes superestrellas como Joyce DiDonato, Cecilia Bartoli, Jakub Józef Orliński, Michael Spyres, Ann Hallenberg, Sandrine Piau, Mélissa Petit, Franco Fagioli, Max Emanuel Cenčić, Xavier Sabata, Lisette Oropesa y Fatma Said, entre otros.

Il Pomo d'Oro es invitado habitual en prestigiosas salas de conciertos y festivales de toda Europa y colabora regularmente con la mezzosoprano Joyce DiDonato. Tras el éxito mundial de sus programas *In War and Peace* y *My favorite things*, Il Pomo d'Oro y Maxim Emelyanychev volvieron a unirse a Joyce DiDonato para una gira mundial de su proyecto *Eden*, el cual se ha mantenido activo en giras durante tres años y que finalizó en septiembre de 2024. El proyecto obtuvo numerosos galardones, entre ellos una nominación a los Grammy, un premio Gramophone, un Choc de *Classica* y un premio Opus Klassik.

En 2022, Il Pomo d'Oro inició un proyecto a largo plazo con la grabación de sinfonías y conciertos de Mozart bajo la dirección de Maxim Emelyanychev. El primer volumen, *El principio y el fin*, con la primera y la última sinfonía, junto el *Concierto para piano nº23* con Maxim Emelyanychev como solista, se publicó con el sello Aparté a principios de 2023.

La temporada 2023/24 fue testigo de

numerosos lanzamientos discográficos, incluyendo los *Wesendonck Lieder* de Wagner con Joyce DiDonato y Maxim Emelyanychev, *Al-Bunduqiyya - The Lost Concerto* con Giovanni Sollima y Federico Guglielmo; el segundo volumen del proyecto Mozart con Emelyanychev e Ivan Podyomov (oboe) y *Beyond* con Jakub Józef Orliński, que ganó el prestigioso Premio Fryderyk al Álbum de Música Antigua del Año, el Premio Caecilia 2023 y el Premio Vocal de la *BBC Music Magazine*.

Esa misma temporada, Il Pomo d'Oro continuó con su destacada gira de óperas en concierto con *Dido y Eneas* de Purcell, *Berenice* de Haendel y *Orfeo* de Monteverdi. Entre sus giras de recitales se incluyen *Al-Bunduqiyya* con Giovanni Sollima, *Contra-Tenor* con Michael Spyres, *Eden* con Joyce DiDonato por Asia y Sudamérica, y una gira europea de 21 conciertos de *Beyond* con Jakub Józef Orliński, con todas las entradas agotadas, seguida de una gira norteamericana de 7 conciertos. La gira continúa y las próximas paradas incluyen más actuaciones por Europa, Asia, Sudamérica y Estados Unidos.

En la temporada 2024/25, la orquesta sigue colaborando con los más reconocidos instrumentistas y solistas vocales, producciones de ópera en versión concierto de *Alcina* y *Jephtha* de Haendel y producciones escenificadas de *Orlando Furioso* de Vivaldi y *Stabat Mater* de Pergolesi. El coro Il Pomo

d'Oro interpretará su aclamado programa de las *Sacrae Cantiones* de Gesualdo y las *Vísperas* de Monteverdi con el director Giuseppe Maletto. En recital, el conjunto unirá fuerzas con Michael Spyres, Pene Pati, Joyce DiDonato y Jakub Józef Orliński y continuará su colaboración con el violonchelista Giovanni Sollima para actuaciones por toda Europa.

El álbum de *Dido y Eneas* de Purcell con Joyce DiDonato y Maxim Emelyanychev, grabado tras una gira europea con todas las entradas agotadas, se publicará en Erato/Warner, junto con lanzamientos de nuevos proyectos con el tiorbista Miguel Rincón, el tenor Pene Pati y el violonchelista Giovanni Sollima en un futuro próximo.

Il Pomo d'Oro es embajador oficial de El Sistema Grecia, un proyecto humanitario que proporciona educación musical gratuita a los niños de los campos de refugiados griegos, en cuyo marco ofrece conciertos benéficos, talleres y clases de música según el método de El Sistema.



Freiburger Barockorchester & Vox Luminis. *La Pasión según San Juan*
Domingo, 13 de abril de 2025
Teatro de la Maestranza. 11:00 horas



VOX LUMINIS

Vox Luminis

Raphael Höhn, tenor (Evangelista)

Lionel Meunier, bajo (Jesús)

Viola Blache*, Hannah Ely, Tabea Mitterbauer (Criada), Erika Tandiono* y Zsuzsi Tóth, *sopranos*

Iris Bouman, Alexander Chance*, Jan Kullmann, Korneel Van Neste, *altos*

Christopher B. Fischer*, Philippe Froeliger (Criado), Lisandro Nesis y Vojtěch Semerád*, *tenores*

Lionel Meunier, Sebastian Myrus*, Lóránt Najbauer (Pilato), Vincent De Soomer (Pedro), *bajos*

[*Solistas en arias y ariosos

Alexander Chance: 7 y 30

Erika Tandiono: 9

Christopher B. Fischer: 13 y 34

Sebastian Myrus: 19, 24 y 32

Vojtěch Semerád: 20

Viola Blache: 35]

Freiburger Barockorchester

Petra Müllejans (concertino), Christa Kittel, Hannah Visser y Kathrin Tröger, *violines I* / Judith von der Goltz, Brigitte Täubl y Swaantje Kaiser, *violines II* / Werner Saller y Nadine Henrichs, *violas* / Daniel Rosin y Stefan Mühleisen, *violonchelos* / Dane Roberts, *contrabajo* / Torsten Johann, *órgano* / Daniela Lieb, Sophia Kind, *flautas traveseras* / Gustav Friedrichson y Simon Boeckenhoff, *oboes* / Tomasz Wesolowski y Christina Hahn, *fagotes* / Simon Linné, *laúd* / Juan Manuel Quintana, *viola da gamba*

Director: Lionel Meunier

[Coproducción: Perpodium Con el apoyo del «Tax Shelter» del gobierno federal belga a través de Cronos Invest]

La Pasión según San Juan

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Pasión según San Juan BWV 245 [versión de 1724]

PARTE I

La traición y el prendimiento

1. *Coro*: Herr, unser Herrscher
2. *Recitativo*
 - a. *Evangelista, Jesús*: Jesus ging mit seinen Jüngen über den Bach Kidron
 - b. *Turbas*: Jesum von Nazareth!
 - c. *Evangelista, Jesús*: Jesus spricht zu ihnen
 - d. *Turbas*: Jesum von Nazareth!
 - e. *Evangelista, Jesús*: Jesus antwortete
3. *Coral*: O große Lieb, o Lieb ohn' alle Maße
4. *Recitativo (Evangelista, Jesús)*: Auf daß das Wort erfüllet würde
5. *Coral*: Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich
6. *Recitativo (Evangelista)*: Die Schar aber und der Oberhauptmann und die Diener der Jüden nahmen Jesum
7. *Aria (Alto)*: Von den Stricken meiner Sünden nich zu entbinden

La negación

8. *Recitativo (Evangelista)*: Simon Petrus aber folgete Jesu nach
9. *Aria (Soprano)*: Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten
10. *Recitativo (Evangelista, Criada, Pedro, Jesús, Criado)*: Derselbige Jünger war dem Hohenpriester bekannt
11. *Coral*: Wer hat dich so geschlagen
12. *Recitativo*
 - a. *Evangelista*: Und Hannas sandte ihn gebunden zu dem Hohenpriester Kaiphas
 - b. *Turbas*: Bist du nicht seiner Jünger einer?
 - c. *Evangelista, Pedro, Criado*: Er leugnete aber und sprach
13. *Aria (Tenor)*: Ach, mein Sinn, wo willst du endlich hin
14. *Coral*: Petrus, der nicht denkt zurück

PARTE II**Jesús ante Pilato y la flagelación**

15. *Coral*: Christus, der uns selig macht

16. *Recitativo*

- a. *Evangelista, Pilato*: Da führeten sie Jesum von Kaiphas vor das Richthaus
- b. *Turbas*: Wäre dieser nicht ein Übeltäter
- c. *Evangelista, Pilato*: Da sprach Pilatus zu ihnen
- d. *Turbas*: Wir dürfen niemand töten
- e. *Evangelista, Pilato, Jesús*: Auf daß erfüllet würde das Wort Jesu

17. *Coral*: Ach, großer König, groß zu allen Zeiten

18. *Recitativo*

- a. *Evangelista, Pilato, Jesús*: Da sprach Pilatus zu ihm
- b. *Turbas*: Nicht diesen, sondern Barrabam!
- c. *Evangelista*: Barrabas aber war ein Mörder!

19. *Arioso (Bajo)*: Betrachte, mein Seel, mit ängstlichen Vergnügen

20. *Aria (Tenor)*: Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken

La condena y la crucifixión

291

21. *Recitativo*

- a. *Evangelista*: Und die Kriegsknechte flochten eine Krone von Dornen
- b. *Turbas*: Sei begrüßet, lieber Jüdenkönig!
- c. *Evangelista, Pilato*: Und gaben ihm Backenstreich
- d. *Turbas*: Kreuzige, kreuzige!
- e. *Evangelista, Pilato*: Pilatus sprach zu ihnen
- f. *Turbas*: Wir haben ein Gesetz
- g. *Evangelista, Pilato, Jesús*: Da Pilatus das Wort hörte

22. *Coral*: Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn

23. *Recitativo*

- a. *Evangelista*: Die Jüden aber schrieten und sprachen
- b. *Turbas*: Lässest du diesen los
- c. *Evangelista, Pilato*: Da Pilatus das Wort hörte
- d. *Turbas*: Weg, weg mit dem
- e. *Evangelista*: Spricht Pilatus zu ihnen
- f. *Turbas*: Wir haben keinen König denn den Kaiser
- g. *Evangelista*: Da überantwortete er ihn, daß er gekreuziget würde

24. *Aria (Bajo) – Coro*: Eilt ihr angefochtenen Seelen – Wohin?
 25. *Recitativo*
 a. *Evangelista*: Allda kreuzigten sie ihn
 b. *Turbas*: Schreibe nicht: der Jüden König
 c. *Evangelista, Pilato*: Pilatus antwortet
 26. *Coral*: In meines Herzens Grunde

La muerte de Jesús

27. *Recitativo*
 a. *Evangelista*: Die Kriegsknechte aber, da sie Jesum gekreuziget hatten
 b. *Soldados*: Lasset uns den nicht zerteilen
 c. *Evangelista*: Auf daß erfüllet würde die Schrift
 28. *Coral*: Er nahm alles wohl in acht
 29. *Recitativo (Evangelista, Jesús)*: Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich
 30. *Aria (Alto)*: Es ist vollbracht!
 31. *Recitativo (Evangelista)*: Und neiget das Haupt und verschied
 32. *Aria (Bajo) – Coral*: Mein teurer Heiland, laß dich fragen – Jesu, der du warest tot

292

La sepultura

33. *Recitativo (Evangelista)*: Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß
 34. *Arioso (Tenor)*: Mein Herz, indem die ganze Welt
 35. *Aria (Soprano)*: Zerließe, mein Herze
 36. *Recitativo (Evangelista)*: Die Jüden aber, dieweil es der Rüsttag war
 37. *Coral*: O hilf, Christe, Gottes Sohn
 38. *Recitativo (Evangelista)*: Darnach bat Pilatum Joseph von Arimathia
 39. *Coro*: Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine
 40. *Coral*: Ach Herr, laß dein lieb Engelein

NOTAS

Desde 1669 se había hecho costumbre en Leipzig el recitado *choraliter* —es decir, siguiendo un estilo de declamación derivado del gregoriano— de los relatos de la Pasión contenidos en los evangelios de San Mateo y San Juan durante los oficios del Domingo de Ramos y del Viernes Santo respectivamente. No sería hasta 1717 que la interpretación de la Pasión se haría *figuraliter* —es decir, polifónicamente—, de modo que cuando **Bach** arriba en mayo de 1723 a la ciudad sajona, se encuentra una tradición muy reciente que puede articular a su gusto. El primer Viernes Santo de Bach en su nuevo destino fue pues el 7 de abril de 1724. Para entonces, la liturgia de aquel día en Leipzig incluía un oficio matinal de unas cuatro horas de duración y unas Vísperas, que se iniciaban en torno a las dos de la tarde con un Himno al que seguía la Pasión, dividida siempre en dos partes, entre las cuales se insertaba el sermón, con el que la unían lazos doctrinales indudables.

Aunque el turno rotatorio que Kuhnau había acordado en 1717 para la ejecución de las pasiones suponía que la de 1724 debía ofrecerse en la iglesia de San Nicolás, Bach decidió por su cuenta interpretarla en la de Santo Tomás, cuyo coro era más amplio, decisión que tuvo que rectificar a cuatro días del estreno por orden del consistorio, advertido de la irregularidad por el

pastor de San Nicolás, que finalmente conoció la primera audición de la obra. La partitura de aquella versión no se ha conservado completa, tan solo las parcelas de algunas partes (el coro, los dos violines y el continuo), pero ha podido ser reconstruida por las revisiones que el compositor haría de la Pasión en las sucesivas programaciones de la obra, la primera de ellas en 1725, una versión que, con algunos significativos cambios (por ejemplo, la apertura con el motete-coral que luego acabaría cerrando la primera parte de la *Pasión según San Mateo*), se ha conservado casi íntegra. Una tercera versión saldría de las interpretaciones de 1728 y 1732, que supone una vuelta atrás con respecto a la del 25. En 1739 la interpretación de la San Juan fue abortada por otro incidente con la municipalidad de Leipzig cuando Bach trabajaba en una revisión de la partitura que quedó sin terminar y luego completaría otra mano. Aún en 1749, pocos meses antes de su muerte, el compositor introdujo algunos cambios en la orquestación de la partitura.

En su versión de 1724, la *Pasión según San Juan* se divide en 40 números, en cuyo despliegue no resulta difícil identificar tres niveles estrechamente interrelacionados: narrativo, contemplativo-reflexivo y devocional-comunitario. Al primero pertenece el relato bíblico, extraído de los capítulos 18 y 19 del

evangelio de San Juan, con dos interpolaciones del de Mateo: el llanto de Pedro y la escena del terremoto. Musicalmente, a este nivel corresponden los recitativos (todos *seccos*, sin que las palabras de Jesús vayan acompañadas por la cuerda, como ocurrirá en la *Pasión según San Mateo*) y los coros de turbas, que aparecen hasta catorce veces, poniendo voz al sanedrín, los soldados o el pueblo en un estilo polifónico a cuatro voces, típico del motete. Los recitativos están llenos de infinidad de detalles de retórica que solo pueden desvelarse en la escucha atenta y con el entendimiento de los textos. En las turbas hay sobre todo agitación, que llega al paroxismo en la escena del juicio.

El nivel contemplativo-reflexivo está ocupado por las arias, que juegan un papel menos relevante que en la *Pasión según San Mateo*: aquí solo hay ocho arias (dos de ellas con coros) y dos ariosos. Estas piezas, escritas sobre textos anónimos –puede incluso que del propio Bach– a partir de obras anteriores de Heinrich Brockes, Christian Weise y Christian Postel, están colocadas a modo de reflexiones poéticas en aquellos momentos del relato que el compositor estimó especialmente sensibles y, que por lo tanto, requerían un énfasis expresivo especial. El nivel devocional-comunitario está representado por once corales (siete melodías diferentes), elegidos específicamente por Bach y armonizados en un estilo homofóni-

co de gran simplicidad, que simbolizan la participación de la comunidad de fieles en el desarrollo del drama. Aunque sin el peso que alcanzarán luego en la *Pasión según San Mateo* como pilares constructivos de toda la composición, los coros de apertura y cierre tienen un carácter especial. En el primero, escrito en forma ternaria con *da capo*, Philipp Spitta, uno de los grandes estudiosos de Bach en el siglo XIX, creyó adivinar dos planos expresivos entrelazados: el dolor, que recorre la orquesta, y la gloria divina, que estalla en el coro. El segundo, también en forma *da capo*, es un canto piadoso que, a través del simbolismo de la tonalidad de do menor, la misma que la del coro conclusivo de la *Pasión según San Mateo*, intenta transmitir la idea consoladora de la muerte como sueño. Lo culmina un último coral rendido a la esperanza de la resurrección.

© Pablo J. Vayón

TEXTOS

PASSIO SECUNDUM JOHANNEM (LA PASIÓN SEGÚN SAN JUAN) PARTE PRIMA (PARTE PRIMERA)

Nr. 1 Chorus

Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm
in allen Landen herrlich ist!
Zeig uns durch deine Passion,
daß du, der wahre Gottessohn,
zu aller Zeit,
auch in der größten Niedrigkeit,
verherrlicht worden bist!
Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm
in allen Landen herrlich ist!

Nr. 2a Rezitativ

Evangelist

Jesus ging mit seinen Jüngern über den
Bach Kidron, da war ein Garten, darein ging
Jesus und seine Jünger. Judas aber, der ihn
verriet, wußte den Ort auch, denn Jesus
versammelte sich oft daselbst mit seinen
Jüngern. Da nun Judas zu sich hatte
genommen die Schar und der
Hohenpriester und
Pharisäer Diener, kommt er dahin mit
Fakkeln, Lampen und mit Waffen. Als nun
Jesus wußte alles, was ihm begegnen sollte,
ging er hinaus und sprach zu ihnen:

Jesus

Wen suchet ihr?

Evangelist

Sie antworteten ihm:

Nr. 2b Chorus

Jesum von Nazareth!

Nr. 2c Rezitativ

Evangelist

Jesus spricht zu ihnen:

Jesus

Ich bins.

Nº 1 Coro

Señor, nuestro soberano, cuya gloria
es magnífica en todas las naciones,
muéstranos por tu Pasión,
que tú, el verdadero Hijo de Dios,
en todos los tiempos,
incluso en la más grande humillación,
eres glorificado.
Señor, nuestro soberano, cuya gloria
es magnífica en todos los países.

Nº 2a Recitativo

Evangelista

Jesús fue con sus discípulos
al arroyo Cedrón, dónde había un
huerto; allá fueron Jesús y sus discípulos.
Pero Judas, el que le traicionó, conocía
también el lugar, pues Jesús se reunía
frecuentemente allí con sus
discípulos. Judas había pues llevado
consigo la cohorte y los sirvientes de los
pontífices y los fariseos, y fue allí con
antorchas, linternas y con armas. Como
Jesús sabía todo lo que había de sucederle
salió y les dijo:

Jesús

¿A quién buscáis?

Evangelista

Ellos le respondieron:

Nº 2b Turbas

¡A Jesús de Nazaret!

Nº 2c Recitativo

Evangelista

Jesús les dijo:

Jesús

Soy yo.

Evangelist

Judas aber, der ihn verriet, stund auch bei ihnen. Als nun Jesus zu ihnen sprach: Ich bins! wichen sie zurükke und fielen zu Boden.

Da fragete er sie abermal:

Jesus

Wen suchet ihr?

Evangelist

Sie aber sprachen:

Nr. 2d Chorus

Jesum von Nazareth!

Nr. 2e Rezitativ**Evangelist**

Jesus antwortete:

Jesus

Ich habs euch gesagt, daß ichs sei; suchet ihr denn mich, so lasset diese gehen!

Nr. 3 Choral

O große Lieb, o Lieb ohn alle Maße,
die dich gebracht auf diese Marterstraße!
Ich lebte mit der Welt in Lust und Freuden,
und du mußt leiden.

Nr. 4 Rezitativ**Evangelist**

Auf daß das Wort erfüllet würde, welches er sagte: Ich habe der keine verloren, die du mir gegeben hast. Da hatte Simon Petrus ein Schwert und zog es aus und schlug nach des Hohenpriesters Knecht und hieb ihm sein recht Ohr ab; und der Knecht hieß Malchus.

Da sprach Jesus zu Petro:

Jesus

Stecke dein Schwert in die Scheide! Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?

Evangelista

Judas, el que le traicionó, estaba también con ellos. Cuando Jesús les dijo "Soy yo", retrocedieron y cayeron al suelo.

Preguntó entonces otra vez:

Jesus

¿A quién buscáis?

Evangelista

Ellos respondieron:

Nº 2d Turbas

¡A Jesús de Nazaret!

Nº 2e Recitativo**Evangelista**

Jesús respondió:

Jesus

Ya os he dicho que era yo; así, si me buscáis a mí, dejad que éstos se vayan.

Nº 3 Coral

Oh gran amor, oh amor sin medida,
que te llevó a este camino de martirio.
Yo vivo en el mundo con placer y alegrías,
y tú debes sufrir.

Nº 4 Recitativo**Evangelista**

Para que se cumpliera la palabra, que había dicho: No he perdido a ninguno de los que me diste. Tenía Simón Pedro una espada y la sacó e hirió al sirviente del pontífice y le cortó la oreja derecha. Y el sirviente se llamaba Malco.

Entonces le dijo Jesús a Pedro:

Jesus

Guarda tu espada en la vaina. ¿Acaso no he de beber del cáliz que mi Padre me ha dado?

Nr. 5 Choral

Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich
auf Erden wie im Himmelreich.
Gib uns Geduld in Leidenszeit,
gehorsam sein in Lieb und Leid;
wehr und steur allem Fleisch und Blut,
das wider deinen Willen tut!

Nr. 6 Rezitativ**Evangelist**

Die Schar aber und der Oberhauptmann
und die Diener der Juden nahmen Jesum
und bunden ihn und föhreten ihn aufs erste
zu Hannas, der war Kaiphass Schwäher,
welcher des Jahres Hoherpriester war. Es
war aber Kaiphass, der den Juden riet, es
wäre gut, daß ein Mensch würde umbracht
für das Volk.

Nr. 7 Arie (Alt)

Von den Stricken meiner Sünden
mich zu entbinden,
wird mein Heil gebunden.
Mich von allen Lasterbeulen
völlig zu heilen,
läßt er sich verwunden.
Von den Stricken meiner Sünden
mich zu entbinden,
wird mein Heil gebunden.

Nr. 8 Rezitativ**Evangelist**

Simon Petrus aber folgte Jesu nach und ein
ander Jünger.

Nº 5 Coral

Tu voluntad se cumple, Señor Dios, tanto
en la tierra como en el cielo.
Danos paciencia en tiempos de sufrimiento,
que seamos obedientes en el amor y en el
dolor; reprime y guía toda carne y sangre
que actúa contra tu voluntad.

Nº 6 Recitativo**Evangelista**

Pero la cohorte y el comandante y
los sirvientes de los judíos tomaron a Jesús
y lo ataron y lo condujeron en primer lugar
a Anás, que era el suegro de Caifás,
el cual era el pontífice de aquel año. Era
Caifás quien había señalado a los judíos
que sería bueno que un hombre muriera
por el pueblo.

Nº 7 Arie (Alto)

Para liberarme de los
lazos de mis pecados,
mi Salvador es apresado.
Para salvarme plenamente
de las infecciones del vicio,
deja que lo hieran.
Para liberarme de los
lazos de mis pecados,
mi Salvador es apresado.

Nº 8 Recitativo**Evangelista**

Pero Simón Pedro siguió a Jesús
con otro discípulo.

Nr. 9 Arie (Sopran)

Ich folge dir gleichfalls mit freudigen
Schritten und lasse dich nicht,
mein Leben, mein Licht.
Befördre den Lauf
und höre nicht auf,
selbst an mir zu ziehen, zu schieben, zu
bitten!
Ich folge dir gleichfalls mir freudigen
Schritten
und lasse dich nicht,
mein Leben, mein Licht.

Nr. 10 Rezitativ**Evangelist**

Derselbige Jünger war dem Hohenpriester
bekannt und ging mit Jesu hinein in des
Hohenpriesters Palast. Petrus aber stund
draußen für der Tür. Da ging der andere
Jünger, der dem Hohenpriester bekannt
war, hinaus und redete mit der Türhüterin
und führete Petrum hinein.
Da sprach die Magd, die Türhüterin, zu
Petro:

Ancilla

Bist du nicht dieses Menschen Jünger einer?

Evangelist

Er sprach:

Petrus

Ich bins nicht.

Evangelist

Es stunden aber die Knechte und Diener
und hatten ein Kohlfeu'r gemacht (denn es
war kalt) und wärmten sich. Petrus aber
stund bei ihnen und wärmte sich. Aber der
Hohe-priester fragte Jesum um seine Jünger
und um seine Lehre. Jesus antwortete ihm:

Jesus**Nº 9 Arie (Soprano)**

Te sigo inmediatamente
con alegres pasos
y no te abandono,
mi vida, mi luz.
Determina mi camino
y no ceses de arrastrarme,
de empujarme, de solicitarme.
Te sigo inmediatamente
con alegres pasos
y no te abandono,
mi vida, mi luz.

Nº 10 Recitativo**Evangelista**

El mismo discípulo era conocido del
pontífice y fue con Jesús al palacio del
pontífice. Pedro, sin embargo se quedó
ante la puerta. Fue entonces el otro
discípulo, el que era conocido del pontífice,
afuera y habló con la portera
e hizo pasar a Pedro al interior.
Se dirigió entonces la criada, la portera, a
Pedro:

Criada

¿No eres tú uno de los discípulos de este hombre?

Evangelista

Él dijo:

Pedro

No lo soy.

Evangelista

Estaban allí los criados y guardias
y habían encendido un fuego (pues hacía
frío) y se calentaban. Pedro estaba con ellos y
se calentaba. El pontífice preguntaba a Jesús
por sus discípulos y sus enseñanzas. Jesús le
respondió:

Jesús

Ich habe frei, öffentlich geredet vor der Welt. Ich habe allezeit gelehret in der Schule und in dem Tempel, da alle Juden zusammenkommen, und habe nichts im Verborgnen geredt. Was fragest du mich darum? Frage die darum, die gehöret haben, was ich zu ihnen geredet habe! Siehe, dieselbigen wissen, was ich gesaget habe!

Evangelist

Als er aber solches redete, gab der Diener einer, die dabeistunden, Jesu einen Backenstreich und sprach:

Servus

Solltest du dem Hohenpriester also antworten?

Evangelist

Jesus aber antwortete:

Jesus

Hab ich übel geredt, so beweise es, daß es böse sei, hab ich aber recht geredt, was schlägest du mich?

Nr. 11 Choral

Wer hat dich so geschlagen,
mein Heil, und dich mit Plagen
so übel zugericht'?

Du bist ja nicht ein Sünder
wie wir und unsre Kinder,
von Missetaten weißt du nicht.
Ich, ich und meine Sünden,
die sich wie Körnlein finden
des Sandes an dem Meer,
die haben dir erregt
das Elend, das dich schläget,
und das betrübte Marterheer.

Nr. 12a Rezitativ

Evangelist

Und Hannas sandte ihn gebunden zu dem Hohenpriester Kaiphas. Simon Petrus stund und wärmete sich, da sprachen sie zu ihm:

He hablado libre y abiertamente ante el mundo. He enseñado siempre en la escuela y el templo, donde todos los judíos se reúnen, y no he dicho nada clandestinamente. ¿Qué me preguntas ahora? Pregunta a aquellos que han escuchado lo que les he hablado. Mira, ellos saben lo que he dicho.

Evangelista

Pero cuando dijo esto, uno de los sirvientes que allí estaban junto a Jesús lo abofeteó y le dijo:

Sirviente

¿Así le hablas al pontífice?

Evangelista

Jesús respondió:

Jesús

Si he hablado mal, señala entonces qué he dicho que sea malvado, pero si he hablado bien, ¿por qué me golpeas?

Nº 11 Coral

¿Quién te ha golpeado así,
mi Salvador, y con tormentos
tan mal te ha tratado?

Cuando no eres un pecador
como nosotros y nuestros hijos,
no sabes nada de fechorías.
Yo, yo y mis pecados,
que tantos hay como granos
de arena junto al mar,
han provocado
la miseria que te golpea,
y la dolorosa multitud de suplicios.

Nº 12a Recitativo

Evangelista

Y Anás lo envió atado al pontífice Caifás. Simón Pedro estaba allí y se calentaba, cuando le dijeron:

Nr. 12b Chorus

Bist du nicht seiner Jünger einer?

Nr. 12c Rezitativ**Evangelist**

Er leugnete aber und sprach:

Petrus

Ich bins nicht.

Evangelist

Spricht des Hohenpriesters Knecht' einer, ein Gefreundter' des, dem Petrus das Ohr abgehauen hatte:

Servus

Sahe ich dich nicht im Garten bei ihm?

Evangelist

Da verleugnete Petrus abermal, und alsobald krähete der Hahn. Da gedachte Petrus an die Worte Jesu und ging hinaus und weinete bitterlich.

Nº 12b Turbas

¿No eres tú uno de sus discípulos?

Nº 12c Recitativo**Evangelista**

Él lo negó diciendo:

Pedro

No lo soy.

Evangelista

Habló entonces un sirviente del pontífice, que era amigo de aquel a quien Pedro había cortado la oreja:

Sirviente

¿No te he visto en el jardín junto a él?

Evangelista

Entonces Pedro volvió a negarlo, e inmediatamente cantó el gallo. Se acordó Pedro de las palabras de Jesús y salió afuera y lloró amargamente.

300

Nr. 13 Arie (Tenor)

Ach, mein Sinn,
Wo willst du endlich hin,
Wo soll ich mich erquicken?
Bleib ich hier,
Oder wünsch ich mir
Berg und Hügel auf den Rücken?
Bei der Welt ist gar kein Rat,
Und im Herzen
Stehn die Schmerzen
Meiner Missetat,
Weil der Knecht den Herrn verleugnet hat.

Nr. 14 Choral

Petrus, der nicht denkt zurück,
seinen Gott verneinet,
der doch auf ein' ernsten Blick
bitterlichen weinet.
Jesu, blicke mich auch an,
wenn ich nicht will büßen;
wenn ich Böses hab getan,
rühre mein Gewissen!

Nº 13 Aria (Tenor)

Ay, espíritu mío,
¿adónde quieres por fin ir?
¿Dónde podré reconfortarme?
Me quedo aquí
¿o prefiero dejar
montes y cimas a mis espaldas?
En el mundo ya no encuentro consejo
y en el corazón
permanecen los dolores
de mi crimen,
pues el sirviente ha negado a su Señor.

Nº 14 Coral

Pedro, que no recuerda,
niega a su Dios,
pero ante la seria mirada
llora amargamente.
Jesús, mírame también a mí,
cuando no quiero arrepentirme;
cuando he hecho el mal,
remueve mi consciencia.

PARTE SECONDA (PARTE SEGUNDA)
NACH DER PREDIGT (DESPUÉS DEL SERMÓN)

Nr. 15 Choral

Christus, der uns selig macht,
 kein Bös' hat begangen,
 der ward für uns in der Nacht
 als ein Dieb gefangen,
 geführt vor gottlose Leut
 und fälschlich verklaget,
 verlacht, verhöhnt und verspeit,
 wie denn die Schrift saget.

Nr. 16a Rezitativ

Evangelist

Da führeten sie Jesum von Kaipha vor das
 Richthaus, und es war frühe. Und sie
 gingen nicht in das Richthaus, auf daß sie
 nicht unrein würden, sondern Ostern essen
 möchten.

Da ging Pilatus zu ihnen heraus und sprach:

Pilatus

Was bringet ihr für Klage wider diesen
 Menschen?

Evangelist

Sie antworteten und sprachen zu ihm:

Nr. 16b Chorus

Wäre dieser nicht ein Übeltäter, wir hätten
 dir ihn nicht überantwortet.

Nr. 16c Rezitativ

Evangelist

Da sprach Pilatus zu ihnen:

Pilatus

So nehmet ihr ihn hin und richtet ihn nach
 eurem Gesetze!

Evangelist

Da sprachen die Juden zu ihm:

Nr. 16d Chorus

Wir dürfen niemand töten.

Nº 15 Coral

Cristo, que nos hace bienaventurados,
 no ha cometido ninguna maldad,
 en plena noche fue por nuestra causa
 apresado como un ladrón,
 llevado ante gente impía
 y falsamente acusado,
 escarnecido, denigrado y escupido,
 tal como decían las Escrituras.

Nº 16a Recitativo

Evangelista

Entonces condujeron a Jesús de la casa
 de Caifás al palacio del Gobernador, y era
 temprano. Y no entraron en el palacio,
 para no contaminarse, y así poder comer
 en la Pascua.

Salió pues Pilato afuera y dijo:

Pilato

¿Qué acusación traéis
 contra este hombre?

Evangelista

Ellos le respondieron diciendo:

Nº 16b Turbas

Si no fuera este un malhechor
 no te lo hubiéramos entregado.

Nº 16c Recitativo

Evangelista

Entonces les dijo Pilato:

Pilato

Tomadlo, pues, y juzgado
 según vuestra Ley.

Evangelista

Entonces le dijeron los judíos:

Nº 16d Turbas

No estamos autorizados a matar a nadie.

Nr. 16e Rezitativ**Evangelist**

Auf daß erfüllet würde das Wort Jesu, welches er sagte, da er deutete, welches Todes er sterben würde. Da ging Pilatus wieder hinein in das Richthaus und rief Jesu und sprach zu ihm:

Pilatus

Bist du der Juden König?

Evangelist

Jesus antwortete:

Jesus

Redest du das von dir selbst, oder habens dir andere von mir gesagt?

Evangelist

Pilatus antwortete:

Pilatus

Bin ich ein Jude? Dein Volk und die Hohenpriester haben dich mir überantwortet; was hast du getan?

Evangelist

Jesus antwortete:

Jesus

Mein Reich ist nicht von dieser Welt; wäre mein Reich von dieser Welt, meine Diener würden darob kämpfen, daß ich den Juden nicht überantwortet würde; aber nun ist mein Reich nicht von dannen.

Nr. 17 Choral

Ach großer König, groß zu allen Zeiten, wie kann ich gnugsam diese Treu ausbreiten?

Keins Menschen Herze mag indes ausdenken, Was dir zu schenken.

Ich kann's mit meinen Sinnen nicht erreichen, womit doch dein Erbarmen zu vergleichen.

Wie kann ich dir denn deine Liebestaten im Werk erstatten?

Nº 16e Recitativo**Evangelista**

Con ello se cumplía la palabra de Jesús el cual había dicho de qué muerte había de morir. Entonces fue Pilato otra vez al interior del palacio y llamó a Jesús y le dijo:

Pilato

¿Eres el Rey de los judíos?

Evangelista

Jesús respondió:

Jesús

¿Hablas por ti mismo, o te lo han dicho otros de mí?

Evangelista

Pilato respondió:

Pilato

¿Acaso soy judío? Tu pueblo y el pontífice te han entregado a mí; ¿qué has hecho?

Evangelista

Jesús respondió:

Jesús

Mi Reino no es de este mundo; si mi reino fuera de este mundo mis hombres lucharían para que yo no fuera entregado a los judíos; pero mi Reino no es de aquí.

Nº 17 Coral

Ah, gran Rey, grande en todos los tiempos ¿cómo puedo hacer que mi fidelidad sea suficiente? Ningún corazón humano puede concebir qué se te podría ofrecer.

Con mi mente no puedo alcanzar con qué se podría comparar tu misericordia.

¿Cómo puedo, pues, restituirte con mis obras tus acciones de amor?

Nr. 18a Rezitativ**Evangelist**

Da sprach Pilatus zu ihm:

Pilatus

So bist du dennoch ein König?

Evangelist

Jesus antwortete:

Jesus

Du sagsts, ich bin ein König. Ich bin dazu geboren und in die Welt kommen, daß ich die Wahrheit zeugen soll. Wer aus der Wahrheit ist, der höret meine Stimme.

Evangelist

Spricht Pilatus zu ihm:

Pilatus

Was ist Wahrheit?

Evangelist

Und da er das gesaget, ging er wieder hinaus zu den Juden und spricht zu ihnen:

Pilatus

Ich finde keine Schuld an ihm. Ihr habt aber eine Gewohnheit, daß ich euch einen losgebe; wollt ihr nun, daß ich euch der Juden König losgebe?

Evangelist

Da schrieen sie wieder allesamt und sprachen:

Nr. 18b Chorus

Nicht diesen, sondern Barrabam!

Nr. 18c Rezitativ**Evangelist**

Barrabas aber war ein Mörder. Da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn.

Nº 18a Recitativo**Evangelista**

Entonces le dijo Pilato:

Pilato

¿Aun así eres Rey?

Evangelista

Jesús respondió:

Jesús

Tú lo has dicho, yo soy Rey. Como tal he nacido y he venido al mundo, para dar testimonio de la Verdad. Aquel que es de la Verdad, ese oye mi voz.

Evangelista

Le dijo Pilato:

Pilato

¿Qué es la Verdad?

Evangelista

Y cuando hubo dicho esto, salió de nuevo afuera, donde estaban los judíos, y les dijo:

Pilato

No encuentro en él culpa alguna. Sin embargo vosotros tenéis la costumbre, de que os libere a uno; ¿queréis, pues, que deje libre al Rey de los judíos?

Evangelista

Entonces gritaron todos a la vez diciendo:

Nº 18b Turbas

¡No a este, sino a Barrabás!

Nº 18c Recitativo**Evangelista**

Pero Barrabás era un asesino. Entonces tomó Pilato a Jesús y lo hizo azotar.

Nr. 19 Arioso (Bass)

Betrachte, meine Seel, mit ängstlichem Vergnügen,
mit bitterer Lust und halb beklemmten Herzen,
dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen,
wie dir aus Dornen, so ihn stechen,
die Himmelsschlüsselblumen blühen;
du kannst viel süße Frucht von seiner Wermut brechen,
drum sieh ohn' Unterlaß auf ihn,

Nr. 20 Arie (Tenor)

Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken
in allen Stücken
dem Himmel gleiche geht.
Daran, nachdem die Wasserwogen
von unsrer Sündflut sich verzogen,
der allerschönste Regenbogen
als Gottes Gnadenzeichen steht!
Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken
in allen Stücken
dem Himmel gleiche geht.

Nr. 21a Rezitativ**Evangelist**

Und die Kriegsknechte flochten eine Krone
von Dornen und satzten sie auf sein Haupt
und legten ihm ein Purpurkleid an und
sprachen:

Nr. 21b Chorus

Sei begrüßet, lieber Judenkönig!

Nr. 21c Rezitativ**Evangelist**

Und gaben ihm Backenstreiche. Da ging
Pilatus wieder heraus und sprach zu ihnen:

Pilatus

Sehet, ich führe ihn heraus zu euch, daß ihr
erkennt, daß ich keine Schuld an ihm finde.

Nº 19 Arioso (Bajo)

Observa, alma mía,
con temeroso deleite,
con amargo placer y con el corazón
medio oprimido,
tu mayor bien en los dolores de Jesús,
cómo para ti, de las espinas que lo
hieren, crecen las flores celestiales;
tú puedes recoger muchos dulces
frutos de sus ramas,
mira hacia Él, pues, sin cesar,

Nº 20 Aria (Tenor)

Considera cómo su espalda, teñida de
sangre en todas sus partes,
se hace igual al Cielo.
Así, después de que las olas del diluvio
de nuestros pecados se han dispersado,
aparece el más bello arco iris
como señal de la Gracia de Dios.
Considera cómo su espalda, teñida de
sangre en todas sus partes,
se hace igual al Cielo.

Nº 21a Recitativo**Evangelista**

Y los soldados tejieron una corona
de espinas y se la pusieron en la cabeza
y le vistieron un manto de púrpura
y le decían:

Nº 21b Turbas

¡Salve, Rey de los judíos!

Nº 21c Recitativo**Evangelista**

Y lo abofeteaban. Volvió a salir
Pilato y les dijo:

Pilato

Mirad, os lo traigo aquí para que veáis
que no hallo en él culpa alguna.

Evangelist

Also ging Jesus heraus und trug eine
Dornenkrone und Purpurkleid.
Und er sprach zu ihnen:

Pilatus

Sehet, welch ein Mensch!

Evangelist

Da ihn die Hohenpriester und die Diener
sahen, schrieten sie und sprachen:

Nr. 21d Chorus

Kreuzige, kreuzige!

Nr. 21e Rezitativ**Evangelist**

Pilatus sprach zu ihnen:

Pilatus

Nehmet ihr ihn hin und kreuziget ihn;
denn ich finde keine Schuld an ihm!

Evangelist

Die Juden antworteten ihm:

Nr. 21f Chorus

Wir haben ein Gesetz, und nach dem
Gesetz soll er sterben; denn er hat sich
selbst zu Gottes Sohn gemacht.

Nr. 21g Rezitativ**Evangelist**

Da Pilatus das Wort hörte, fürchtet' er
sich noch mehr und ging wieder hinein in
das Richthaus und spricht zu Jesu:

Pilatus

Von wannen bist du?

Evangelist

Aber Jesus gab ihm keine Antwort.

Da sprach Pilatus zu ihm:

Pilatus

Redest du nicht mit mir? Weißest du nicht,
daß ich Macht habe, dich zu kreuzigen, und
Macht habe, dich loszugeben?

Evangelista

Salí así Jesús afuera y llevaba
una corona de espinas y un manto de
púrpura. Y él les dijo:

Pilato

¡Ved, qué hombre!

Evangelista

Al verle los sacerdotes y sus sirvientes
le gritaron, diciendo:

Nº 21d Turbas

¡Crucifícalo, crucifícalo!

Nº 21e Recitativo**Evangelista**

Pilato les dijo:

Pilato

Tomadlo vosotros y crucificadlo
pues no hallo ninguna culpa en él.

Evangelista

Los judíos le respondieron:

Nº 21f Turbas

Tenemos una Ley y, de acuerdo con la
Ley, debe morir; pues se ha hecho a sí
mismo Hijo de Dios.

Nº 21g Recitativo**Evangelista**

Cuando Pilato oyó estas palabras, tuvo
más miedo y volvió a entrar en el palacio
y le dijo a Jesús:

Pilato

¿De dónde eres tú?

Evangelista

Pero Jesús no le dio ninguna respuesta.

Entonces le dijo Pilato:

Pilato

¿No hablas conmigo? ¿Acaso no sabes
que tengo el poder para crucificarte
y el poder para liberarte?

Evangelist

Jesus antwortete:

Jesus

Du hättest keine macht über mich, wenn sie dir nicht wäre von oben herab gegeben; darum, der mich dir überantwortet hat, der hat's größ're Sünde.

Evangelist

Von dem an trachtete Pilatus, wie er ihn losließe.

Nr. 22 Choral

Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn,
muß uns die Freiheit kommen;
Dein Kerker ist der Gnadenthron,
die Freistatt aller Frommen;
Denn gingst du nicht die Knechtschaft ein,
müßt unsre Knechtschaft ewig sein.

Nr. 23a Rezitativ**Evangelist**

Die Juden aber schrieen und sprachen:

Nr. 23b Chorus

Lässest du diesen los, so bist du des Kaisers
Freund nicht; denn wer sich zum Könige
machet, der ist wider den Kaiser.

Nr. 23c Rezitativ**Evangelist**

Da Pilatus das Wort hörete, führete er Jesum
heraus, und satzte sich auf den Richtstuhl, an
der Stätte, die da heißet: Hochpflaster, auf
Hebräisch aber: Gabbatha. Es war aber der
Rüsttag in Ostern um die sechste Stunde, und
er spricht zu den Juden:

Pilatus

Sehet, das ist euer König!

Evangelist

Sie schrieen aber:

Nr. 23d Chorus

Weg, weg mit dem, kreuzige ihn!

Evangelista

Jesús respondió:

Jesús

No tendrías ningún poder sobre mí,
si no te hubiera sido dado desde lo alto;
por esto, el que me ha entregado a ti,
ese tiene mayor culpa.

Evangelista

Desde entonces buscaba Pilato cómo
liberarlo.

Nº 22 Coral

Por tu prisión, Hijo de Dios,
debe veniros la libertad;
tu calabozo es el trono de la Gracia,
el amparo de los píos;
pues si no hubieras aceptado la servidumbre,
nuestra servidumbre sería eterna.

Nº 23a Recitativo**Evangelista**

Pero los judíos gritaban diciendo:

Nº 23b Coro

Si liberas a este, no eres amigo del César;
pues aquel que se proclama Rey está
contra el César.

Nº 23c Recitativo**Evangelista**

Cuando Pilato oyó estas palabras, llevó a
Jesús afuera, y se sentó en la silla del juez
en el lugar que se llama el Empedrado,
y en hebreo Gabbata. Era el día de
preparación de la Pascua a la sexta hora,
y les dijo a los judíos:

Pilato

¡Mirad, este es vuestro Rey!

Evangelista

Pero ellos gritaban:

Nº 23d Coro

¡Fuera, fuera con él, crucifícalo!

Nr. 23e Rezitativ**Evangelist**

Spricht Pilatus zu ihnen:

Pilatus

Soll ich euren König kreuzigen?

Evangelist

Die Hohenpriester antworteten:

Nr. 23f Chorus

Wir haben keinen König denn den Kaiser.

Nr. 23g Rezitativ**Evangelist**

Da überantwortete er ihn, daß er gekreuzigt würde. Sie nahmen aber Jesum und führten ihn hin. Und er trug sein Kreuz und ging hinaus zur Stätte, die da heißt Schädelstätt, welche heißet auf Hebräisch: Golgatha.

Nr. 24 Arie (Bass) mit Chor

Eilt, ihr angefochtenen Seelen,
geht aus euren Marterhöhlen,
eilt - Wohin? - nach Golgatha!
Nehmet an des Glaubens Flügel,
flieht - Wohin? - zum Kreuzeshügel,
eure Wohlfahrt blüht allda!
Eilt, ihr angefochtenen Seelen,
geht aus euren Marterhöhlen,
eilt - Wohin? - nach Golgatha!

Nr. 25a Rezitativ**Evangelist**

Allda kreuzigten sie ihn, und mit ihm zween andere zu beiden Seiten, Jesum aber mitten inne. Pilatus aber schrieb eine Überschrift und satzte sie auf das Kreuz, und war geschrieben: "Jesus von Nazareth, der Juden König". Diese Überschrift lasen viel Juden, denn die Stätte war nahe bei der Stadt, da Jesus gekreuziget ist. Und es war geschrieben auf hebräische, sche Sprache. Da sprachen die Hohenpriester der Juden zu Pilato:

Nº 23e Recitativo**Evangelista**

Pilato les dijo:

Pilato

¿A vuestro Rey debo crucificar?

Evangelista

Los pontífices respondieron:

Nº 23f Coro

No tenemos otro Rey que el César.

Nº 23g Recitativo**Evangelista**

Entonces se lo entregó, para que fuera crucificado. Tomaron a Jesús y se lo llevaron. Y él llevaba su cruz y salió al lugar llamado Calvario, que en hebreo se dice: Gólgota.

Nº 24 Aria (Bajo) con Coro

Apresuraos, almas atormentadas,
salid de las cavernas de vuestro martirio,
apresuraos —¿Adónde?— ¡Hacia el Gólgota!
Tomad las alas de la Fe,
volad —¿Adónde?— A la cima de la cruz,
vuestra salvación florece allí.
Apresuraos, almas atormentadas,
salid de las cavernas de vuestro martirio,
apresuraos —¿Adónde?— ¡Hacia el Gólgota!

Nº 25a Recitativo**Evangelista**

Allí lo crucificaron, con otros dos, uno a cada lado y Jesús en medio de ellos. Pilato redactó una inscripción y la colocó en la cruz, y había escrito: "Jesús de Nazaret, Rey de los Judíos". Esta inscripción la leyeron muchos judíos, pues estaba cerca de la ciudad el lugar en el cual Jesús fue crucificado. Y estaba escrito en lengua hebrea, griega y latina. Entonces le dijeron los sacerdotes de los judíos a Pilato:

Nr. 25b Chorus

Schreibe nicht: der Juden König, sondern daß er gesaget habe: Ich bin der Juden König.

Nr. 25c Rezitativ**Evangelist**

Pilatus antwortet:

Pilatus

Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben.

Nr. 26 Choral

In meines Herzens Grunde,
dein Nam und Kreuz allein
funkelt all Zeit und Stunde,
drauf kann ich fröhlich sein.
Erschein mir in dem Bilde
zu Trost in meiner Not,
wie du, Herr Christ, so milde
dich hast geblut' zu Tod.

Nr. 27a Rezitativ**Evangelist**

Die Kriegsknechte aber, da sie Jesum gekreuziget hatten, nahmen seine Kleider und machten vier Teile, einem jeglichen Kriegesknechte sein Teil, dazu auch den Rock. Der Rock aber war ungenähet, von oben an gewürket durch und durch. Da sprachen sie untereinander:

Nr. 27b Chorus

Lasset uns den nicht zerteilen, sondern darum losen, wessen er sein soll.

Nr. 27c Rezitativ**Evangelist**

Auf daß erfüllet würde die Schrift, die da saget: "Sie haben meine Kleider unter sich geteilet und haben über meinen Rock das Los geworfen".

Nº 25b Turbas

No escribas "Rey de los Judíos", sino que él ha dicho: "Yo soy el Rey de los Judíos".

Nº 25c Recitativo**Evangelista**

Pilato respondió:

Pilato

Lo que he escrito, escrito está.

Nº 26 Coral

En lo más hondo de mi corazón,
sólo tu nombre y tu cruz
resplandecen en todo momento y hora,
por lo que puedo regocijarme.
Aparécete a mí en imagen
para consuelo de mi sufrimiento,
de la misma gentil manera, Señor Jesucristo,
en que has vertido tu sangre en la muerte.

Nº 27a Recitativo**Evangelista**

Entonces los soldados, que habían crucificado a Jesús, tomaron sus vestidos e hicieron cuatro partes, una para cada soldado, y lo mismo con la túnica. Pero la túnica no tenía costuras, tejida toda de arriba a abajo. Entonces dijeron los unos a los otros:

Nº 27b Soldados

No la dividamos, sino que echemos a suertes de quién será.

Nº 27c Recitativo**Evangelista**

Con lo que se cumplió la Escritura, que decía: "Se han repartido mis ropas y han echado suertes sobre mi túnica".

Solches taten die Kriegsknechte. Es stund aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter und seine Mutter Schwester, Maria, Kleophas Weib, und Maria Magdalena. Da nun Jesus seine Mutter sahe und den Jünger dabei stehen, den er lieb hatte, spricht er zu seiner Mutter:

Jesus

Weib, siehe, das ist dein Sohn!

Evangelist

Darnach spricht er zu dem Jünger:

Jesus

Siehe, das ist deine Mutter!

Nr. 28 Choral

Er nahm alles wohl in acht
in der letzten Stunde,
seine Mutter noch bedacht,
setzt ihr ein' Vormunde.
O Mensch, mache Richtigkeit,
Gott und Menschen liebe,
stirb darauf ohn alles Leid,
und dich nicht betrübe!

Nr. 29 Rezitativ

Evangelist

Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich. Darnach, als Jesus wußte, daß schon alles vollbracht war, daß die Schrift erfüllet würde, spricht er:

Jesus

Mich dürstet!

Evangelist

Da stund ein Gefäße voll Essigs. Sie fülleten aber einen Schwamm mit Essig und legten ihn um einen Isopen, und hielten es ihm dar zum Munde. Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er:

Jesus

Es ist vollbracht!

Esto hicieron los soldados. Estaba junto a la cruz de Jesús su madre y la hermana de su madre, esposa de Cleofás, y María Magdalena. Cuando Jesús vio allí a su madre y al discípulo a quien amaba, le dijo a su madre:

Jesús

Mira, mujer, este es tu hijo.

Evangelista

Y después le dijo al discípulo:

Jesús

Mira, esta es tu madre.

Nº 28 Coral

Lo tiene todo en cuenta
en la última hora,
todavía preocupado por su madre,
le deja un protector.
Oh, hombre, actúa con justicia,
ama a Dios a y a los hombres,
muere entonces sin aflicción,
y no te entristezcas.

Nº 29 Recitativo

Evangelista

Y desde aquel momento el discípulo la acogió. Entonces, cuando Jesús supo, que todo estaba consumado, para que la Escritura se cumpliera, dijo:

Jesús

Tengo sed.

Evangelista

Había allí un recipiente lleno de vinagre. Empaparon una esponja con vinagre y la sujetaron a un hisopo y se la acercaron a la boca. Cuando Jesús hubo tomado el vinagre, dijo:

Jesús

Todo se ha consumado.

Nr. 30 Arie (Alto)

Es ist vollbracht!
 O Trost für die gekränkten Seelen!
 Die Trauernacht
 läßt nun die letzte Stunde zählen.
 Der Held aus Juda siegt mit Macht
 und schließt den Kampf.
 Es ist vollbracht!

Nr. 31 Rezitativ**Evangelist**

Und neiget das Haupt und verschied.

Nr. 32 Arie (Bass) mit Choral**Bass**

Mein teurer Heiland, laß dich fragen,
 da du nunmehr ans Kreuz geschlagen
 und selbst gesagt: Es ist vollbracht,
 bin ich vom Sterben frei gemacht?
 Kann ich durch deine Pein und Sterben
 das Himmelreich ererben?
 Ist aller Welt Erlösung da?
 Du kannst vor Schmerzen zwar nichts
 sagen; doch neigest du das Haupt
 und sprichst stillschweigend: ja.

Choral

Jesu, der du warest tot,
 lebest nun ohn Ende,
 in der letzten Todesnot,
 nirgend mich hinwende
 als zu dir, der mich versühnt,
 o du lieber Herre!
 Gib mir nur, was du verdient,
 mehr ich nicht begehre!

Nº 30 Arie (Alto)

¡Todo se ha consumado!
 ¡Oh, consuelo para el alma enferma!
 La noche del dolor
 cuenta ahora su última hora.
 El héroe de Judá vence con poder
 y termina con la lucha.
 ¡Todo se ha consumado!

Nº 31 Recitativo**Evangelista**

E inclinó la cabeza y expiró.

Nº 32 Arie (Bajo) con Coral**Bajo**

Mi amado Salvador, deja que te pregunte,
 si ahora has sido clavado en la cruz
 y tú mismo has dicho: Todo se ha
 consumado, ¿he sido liberado de la
 muerte? ¿Puedo heredar el Reino de los
 Cielos por tu Pasión y Muerte?
 ¿Es esta la Redención de todo el Mundo?
 Tú no puedes en verdad decir nada a causa
 del dolor; pero inclinas la cabeza
 y dices en silencio: sí.

Coral

Jesús, tú que habías muerto,
 vives ahora para siempre,
 en los últimos dolores de la muerte,
 no puedo dirigirme
 más que a ti, el que me salvó,
 ¡oh, amado Señor!
 Dame solamente lo que has ganado,
 no ambiciono nada más.

Nr. 33 Rezitativ**Evangelist**

Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß
in zwei Stück von oben an bis unten aus.
Und die Erde erbebete, und die Felsen
zerrissen, und die Gräber täten sich auf, und
stunden auf viel Leiber der Heiligen.

Nr. 34 Arioso (Tenor)

Mein Herz, indem die ganze Welt
bei Jesu Leiden gleichfalls leidet,
die Sonne sich in Trauer kleidet,
der Vorhang reißt, der Fels zerfällt,
die Erde bebt, die Gräber spalten,
weil sie den Schöpfer sehn erkalten,
was willst du deines Ortes tun?

Nr. 35 Arie (Sopran)

Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren
dem Höchsten zu Ehren.
Erzähle der Welt und dem Himmel die Not:
dein Jesus ist Tot!
Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren
dem Höchsten zu Ehren.

Nr. 36 Rezitativ**Evangelist**

Die Juden aber, dieweil es der Rüsttag war,
daß nicht die Leichname am Kreuze blieben
den Sabbat über (denn desselbigen Sabbats
Tag war sehr groß), baten sie Pilatum, daß
ihre Beine gebrochen und sie abgenommen
würden. Da kamen die Kriegsknechte und
brachen dem ersten die Beine und dem
andern, der mit ihm gekreuziget war. Als sie
aber zu Jesu kamen, da sie sahen, daß er
schon gestorben war, brachen sie ihm die
Beine nicht; sondern der Kriegsknechte
einer eröffnete seine Seite mit einem Speer,
und also bald ging Blut und Wasser heraus.
Und der das gesehen hat, der hat es bezeuget,

Nº 33 Recitativo**Evangelista**

Y ved que la cortina del templo se rasgó
en dos partes de arriba a abajo.
Y la tierra tembló, y las rocas se partieron,
y las tumbas se abrieron, y se levantaron
muchos cuerpos de los santos.

Nº 34 Arioso (Tenor)

Corazón mío, cuando el mundo entero
padece con los sufrimientos de Jesús,
el sol se viste de luto,
la cortina se rasga, la roca se quiebra,
la tierra tiembla, las tumbas se abren,
pues ven al Creador en el frío [de la muerte],
¿qué harías por tu parte?

Nº 35 Arie (Soprano)

Fúndete, corazón mío, en olas de lágrimas
para honrar al altísimo.
Cuéntale al mundo y al cielo la desgracia:
¡tu Jesús ha muerto!
Fúndete, corazón mío, en olas de lágrimas
para honrar al altísimo.

Nº 36 Recitativo**Evangelista**

Los judíos, ya que era el día anterior a la
Pascua, para que los cuerpos no quedaran en
la cruz todo el sábado (pues el sábado
era un día grande), rogaron a Pilato, que
les rompieran las piernas y se los llevaran.
Vinieron entonces los soldados y
le rompieron al primero las piernas, y
al otro, que había sido crucificado con él.
Pero al llegar a Jesús vieron que
ya había muerto y no le rompieron
las piernas; en vez de ello uno de los soldados
le atravesó el costado con una lanza, y
enseguida salió sangre y agua.
Y el que vio esto, ha dado testimonio de ello,

und sein Zeugnis ist wahr, und derselbige weiß, daß er die Wahrheit saget, auf daß ihr gläubet. Denn solches ist geschehen, auf daß die Schrift erfüllet würde: "Ihr sollet ihm kein Bein zerbrechen". Und abermal spricht eine andere Schrift: "Sie werden sehen, in welchen sie gestochen haben".

Nr. 37 Choral

O hilf, Christe, Gottes Sohn,
durch dein bitter Leiden,
daß wir dir stets untertan
all Untugend meiden, deinen Tod und sein
Ursach fruchtbarlich bedenken,
dafür, wiewohl arm und schwach,
dir Dankopfer schenken.

Nr. 38 Rezitativ

Evangelist

Darnach bat Pilatum Joseph von Arimathia, der ein Jünger Jesu war (doch heimlich, aus Furcht vor den Juden), daß er möchte abnehmen den Leichnam Jesu. Und Pilatus erlaubete es. Derowegen kam er und nahm den Leichnam Jesu herab. Es kam aber auch Nikodemus, der vormals bei der Nacht zu Jesu kommen war, und brachte Myrrhen und Aloen unter einander, bei hundert Pfunden. Da nahmen sie den Leichnam Jesu und bunden ihn in leinen Tücher mit Spezereien, wie die Juden pflegen zu begraben. Es war aber an der Stätte, da er gekreuziget ward, ein Garte, und im Garten ein neu Grab, in welches niemand je geleget war. Dasselbst hin legten sie Jesum, um des Rüsttags willen der Juden, dieweil das Grab nahe war.

y su testimonio es cierto, y el mismo sabe que ha dicho la verdad para que vosotros creáis. Pues esto ha pasado, para que la escritura se cumpliera: "No debéis romperle ningún hueso". Y dice también otra Escritura: "Ellos mirarán a aquel al que han traspasado".

Nº 37 Coral

Ayúdanos, oh, Cristo, Hijo de Dios,
a través de tu amargo sufrir,
para que nosotros, siempre a ti obedientes,
evitemos todo vicio, para que reflexionemos
de manera fructífera sobre tu muerte, y su
causa, y para que, aunque pobres y débiles,
te ofrezcamos preces de agradecimiento.

Nº 38 Recitativo

Evangelista

Entonces le pidió a Pilato José de Arimatea, que era seguidor de Jesús (si bien en secreto, por miedo a los judíos), que le permitiese llevarse el cuerpo de Jesús. Y Pilato le autorizó. Así, fue y tomó el cuerpo de Jesús. Vino también Nicodemo, que había venido antes por la noche a Jesús, y traía mirra y aloe mezclados, por valor de cien libras. Tomaron el cuerpo de Jesús y lo cubrieron con vendas y aromas, tal como los judíos acostumbran a enterrar. En el lugar en que había sido crucificado había un jardín, y en el jardín una tumba nueva, en la que nadie había sido enterrado. Allí sepultaron a Jesús, a causa de la preparación de la Pascua por los judíos, ya que la tumba estaba cerca.

Nr. 39 Chorus

Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine,
die ich nun weiter nicht beweine,
ruht wohl und bringt auch mich zur Ruh!
Das Grab, so euch bestimmt ist
und ferner keine Not umschließt,
macht mir den Himmel auf und schließt die
Hölle zu.
Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine,
die ich nun weiter nicht beweine,
ruht wohl und bringt auch mich zur Ruh!

Nr. 40 Choral

Ach Herr, laß dein lieb Engelein
Am letzten End die Seele mein
In Abrahams Schoß tragen,
Den Leib in sein'm Schlafkämmerlein
Gar sanft, ohn ein'ge Qual und Pein,
Ruhn bis am Jüngsten Tage!
Alsdenn vom Tod erwecke mich,
Daß meine Augen sehen dich
In aller Freud, o Gottes Sohn,
Mein Heiland und Genadenthron!
Herr Jesu Christ, erhöre mich,
Ich will dich preisen ewiglich!

Nº 39 Coro

Descansad, sagrados restos,
que no voy a llorar más tiempo,
descansad y traedme el descanso.
La tumba que os está destinada
y que no contiene ya más sufrimiento,
abre para mí el cielo
y cierra el infierno.
Descansad, sagrados restos,
que no voy a llorar más tiempo,
descansad y traedme el descanso.

Nº 40 Coral

Ay, Señor, haz que tu amado ángel,
en la hora del fin, lleve mi alma
al seno de Abraham,
que el cuerpo, en su lugar de reposo,
dulcemente, sin pena ni dolor,
descanse hasta el Día del Juicio.
Cuando me despiertes de la muerte,
que mis ojos te vean
con todo regocijo, oh Hijo de Dios,
mi Salvador y trono de gracia.
Señor Jesucristo, escúchame;
quiero alabarte por siempre.

BIOGRAFÍAS

Vox Luminis

Desde sus primeras notas en 2004, el grupo musical Vox Luminis ha captado la atención internacional con su sonido único. El fundador, director artístico y bajo Lionel Meunier formó el grupo de tal manera que cada voz pueda brillar en solitario y fundirse en un luminoso tejido sonoro.

En función del repertorio, este núcleo de vocalistas se acompaña de un amplio continuo, instrumentos solistas o su orquesta completa. Dicho repertorio comprende principalmente música inglesa, italiana y alemana del siglo XVII y principios del XVIII, desde obras maestras virtuosas hasta joyas aún intactas a las que se les da plena amplitud tanto en unos 70 conciertos al año como en grabaciones.

La misión de Vox Luminis es clara: acercar la música vocal a una gran audiencia, con la excelencia como principio rector y referente. Conciertos, grabaciones, talleres con público de todo el mundo y un riguroso método de trabajo son medios para este fin.

La magia de Vox Luminis no ha escapado a la escena musical ni a la prensa internacional. En 2012, el grupo ganó el Premio Vocal Barroco y el prestigioso Premio a la Grabación del Año en los Premios Gramophone de Música Clásica por *Musikalische Exequien* de Schütz. Siete años más tarde, le siguió el Premio Coral de la misma revista

profesional por la grabación *Buxtehude: Abendmusiken*. Mientras tanto, el grupo siguió recogiendo premios como el Klara Ensemble of the Year 2018, un Premio del 2018 de la *BBC Music Magazine* en la categoría Coral, numerosos Diapasons d' Or, el Premio Caecilia 2020 y el Premio de la Crítica Discográfica Alemana, siendo este último premiado incluso varias veces.

Vox Luminis es artista residente en el Concertgebouw de Brujas y en la Abbaye Musicale de Malonne (Namur). En 2021, empezó una colaboración estructural y duradera con la prestigiosa Freiburger Barockorchester y la Freiburger BarockConsort para varios proyectos al año.

El grupo también es invitado bienvenido en grandes salas de conciertos y festivales de todo el mundo, incluídos Bozar y Flagey en Bruselas, De Singel Antwerp, Auditorio Nacional en el Teatro Real de Madrid, L'Auditori y Palau de la Música Barcelona, Salle Gaveau y Auditorium de Radio France en París, Wigmore Hall de Londres, Filarmónica de Berlín y Colonia, Laeiszhalle y Elbphilharmonie de Hamburgo, Konzerthaus Dortmund, Lincoln Center de Nueva York, Jordan Hall de Boston, Zaryadye Hall de Moscú, Festival van Vlaanderen, Festival de Valonia, Festival de Saintes, Festival Oude Muziek Utrecht, Musikfest de Bremen, Bachfest de Leipzig, Klangvokal Música, Festival de Salzburgo, Festival de Aldeburgh y Boston Early Music Festival, entre otros.

Vox Luminis celebró su 20 aniversario en 2024. Para conmemorar la ocasión, el grupo creó un programa llamado *Et resurrexit*, que realizó una gira internacional, y lanzó una caja de CD de aniversario con Ricercar.

Además, Vox Luminis colaboró con la compositora estadounidense Caroline Shaw, ganadora del Premio Pulitzer de Música y de varios Grammy, para interpretar una creación en el contexto del Festival Thüringer Bachwochen. ¡Un estreno mundial!

Durante la temporada 2024-25, Vox Luminis seguirá con sus colaboraciones con la Freiburger Barockorchester y la Freiburger BarockConsort y presentará repertorios variados en diversos formatos como Vox Luminis XL- o con su propia orquesta, que celebra su décimo aniversario en 2024.

Vox Luminis cuenta con el valioso apoyo de la Fédération Wallonie-Bruxelles (FWB) y Wallonie-Bruxelles International (WBI).

Freiburger Barockorchester

Pasión, placer de la música, autenticidad: son los pilares musicales de la Freiburger Barockorchester (FBO). Desde hace más de tres décadas, la FBO es uno de los grupos de sonido original más importantes del mundo y ofrece más de 100 conciertos al año en Alemania y en el extranjero.

La orquesta fue fundada por un grupo de graduados de la Universidad de Música de Friburgo con el obje-

tivo de interpretar música barroca y clásica con criterios históricos. A ello pronto le siguieron compromisos internacionales y la FBO rápidamente se convirtió en una de las orquestas más buscadas en la escena de la música antigua. Este éxito está documentado actualmente en más de 130 grabaciones, algunas de las cuales han ganado premios.

Además de su propia serie de suscripción en Friburgo, Stuttgart y Berlín, la FBO actúa en las principales salas de conciertos del mundo, como el Lincoln Center de Nueva York, Elbphilharmonie, Musikverein de Viena y Filarmónica de París. La FBO también es una de las invitadas favoritas en festivales internacionales como el Festival de Salzburgo, Festival de Música de Rheingau y Festival Gstaad de Menuhin.

Cecilia Bernardini y Gotfried von der Goltz son los responsables musicales de la orquesta, quienes dirigen al grupo desde el violín. En el espíritu de la interpretación históricamente informada, la FBO suele actuar sin director. Para programas selectos, como producciones de ópera o sinfonías románticas, la orquesta trabaja con directores reconocidos como Pablo Heras-Casado, René Jacobs y Sir Simon Rattle. La FBO tiene estrechas amistades musicales con Kristian Bezuidenhout, Isabelle Faust, Dorothee Miels, Vox Luminis, Zürcher Sing-Akademie y RIAS Kammerchor Berlin.

En la temporada 2024/25, la Orquesta

Barroca de Friburgo volverá a centrarse una vez más en repertorio barroco y clásico. Bajo la dirección de René Jacobs, *Idomeneo* de Mozart se representará en salas como Elbphilharmonie de Hamburgo y Teatro Real de Madrid; *Tamerlano* de Handel se interpretará en formato de concierto, en salas como el Palau de la Música. Junto al grupo belga de cantantes Vox Luminis, la orquesta emprenderá una gira por España y Bélgica con la *Pasión según San Juan* de Bach. En los programas de conciertos *Grand Tour* y *Viva Vivaldi*, los músicos de la FBO podrán mostrar su faceta de solista.

316

Lionel Meunier, director

Reconocido internacionalmente como fundador y director artístico del galardonado grupo vocal belga Vox Luminis, el director y bajo francés Lionel Meunier es considerado por muchos como uno de los líderes artísticos más dinámicos y aclamados en los campos de la interpretación histórica y música coral de la actualidad. Elogiado por su enfoque interpretativo detallado pero enérgico, ahora está cada vez más solicitado como director invitado y director artístico de coros, grupos y orquestas de todo el mundo.

El descubrimiento internacional de Lionel se produjo en 2012 por el premio Gramophone a la Grabación del Año a Vox Luminis, por su grabación de *Musicalische Exequien* de Heinrich Schütz. Desde entonces, bajo su liderazgo, Vox Luminis se ha embarcado

en extensas giras de conciertos por Europa, América del Norte y Asia; ha consolidado residencias artísticas de varias temporadas en Wigmore Hall, Aldeburgh Festival, Utrecht Early Music Festival y Concertgebouw Brugge; y grabó más de una docena de álbumes aclamados por la crítica. La grabación de Buxtehude les ganó su segundo premio Gramophone a la Grabación Coral del Año 2019.

Como director invitado, Lionel ha trabajado con la Sociedad Bach de los Países Bajos, Danish National Vocal Ensemble, Coro de Cámara de los Países Bajos, Salzburg Bach Choir y Boston Early Music Festival Collegium y ha dirigido proyectos con Vox Luminis, en colaboración con la Orquesta B'Rock, Philharmonia Baroque Orchestra y L'Achéron, entre muchas otras. Lionel mantiene una estrecha relación con la Freiburg Baroque Orchestra and Consort, regresando con regularidad para liderar proyectos colaborativos con Vox Luminis que cubren un amplio repertorio.

Los aspectos más destacados de la temporada 24/25 incluyen su debut en el Carnegie Hall de Nueva York dirigiendo la Orchestra of St. Luke's con repertorio de Bach y Vivaldi; un regreso a Julliard New York en un programa exclusivamente de Haendel; y extensas giras por Europa y América del Norte con Vox Luminis y la Freiburg Baroque Orchestra.

Nacido en Francia, Lionel se formó

como cantante y flautista y comenzó su carrera como bajo en grupos reconocidos como el Collegium Vocale Ghent, Amsterdam Baroque Choir y Capella Pratensis. En 2013, recibió el título de Namurois de l'Année (Ciudadano del Año de Namur) por la cultura en la ciudad belga de Namur, donde vive con su familia.

ACTIVIDADES PARALELAS

SEVILLA HIP ENSEMBLES. PRE-FEMÁS'25

CONCIERTO 1

Viernes, 28 de febrero de 2025.

20:00 horas | Espacio Turina.

Academia dell'Arte

Alfredo Jaime y Daniel García de Castro, *violines*

Marta Alfaro, *viola*

Alba Villar, *violonchelo*

Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz de Haydn

CONCIERTO 2

Miércoles, 5 de marzo de 2025.

20:00 horas | Espacio Turina.

Escolanía de Sevilla. Ministriles Hispalensis. Israel Moreno, *dirección musical*

Super flumina Babylonis. La culminación de la prima prattica con Palestrina, Byrd y Victoria

CONCIERTO 3

Martes, 18 de marzo de 2025.

20:00 horas | Espacio Turina.

I Mastricelli

Antonio Pellegrino, *violonchelo*

Marino González, *viola da gamba*

Agata Sorotokin, *clave*

Asako Ueda, *cuera pulsada*

Un nuevo instrumento conquista Europa: La transición de la viola da gamba al violoncello (obras de Greco, Marais, Lanzetti y Ruvo).

CICLO EDUCATIVO

Con la actividad denominada *Viajando con Gulliver* con Valentín Sánchez Venzalá y Valentín Sánchez Piñero, formación de dos violines barrocos, se trasladará a los escolares de los centros educativos aspectos relacionados con los instrumentos, su historia, los compositores, sus obras y sus estilos bajo un enfoque atractivo y ameno y con un lenguaje adaptado para que la diversión esté asegurada. Las obras escogidas serán de Leclair, Telemann, Bocherini, Tessarini y Guignon.

VALENTÍN SÁNCHEZ VENZALÁ & VALENTÍN SÁNCHEZ PIÑERO. LOS VIAJES DE GULLIVER

Los viajes de Gulliver [Concierto didáctico]

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

Sonata canónica en re mayor TWV 40:120

Spirituoso – Larghetto – Allegro assai

319

Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755)

Sonata Op.1 nº1 en re mayor

Allemande – Gayment – Gavotte – Lentement – Legerement

Georg Philipp Telemann

Sonata en sol mayor TWV 40:101

Soave – Allegro – Andante – Allegro

Jean-Pierre Guignon (1702-1774)

Folía de España para dos violines

Georg Philipp Telemann

Suite para dos violines Los viajes de Gulliver TWV 40:108

Entrada. Spirituoso – Chacona de los Liliputienses – Giga de los Borobdingnanienses – Despertar de los Liliputienses – Loure de los educados Houyhnhnms con la furia de los traviesos Yahoos

- Valentín Sánchez Venzalá, *violín barroco*
- Valentín Sánchez Piñero, *violín barroco*

few



WAS



XLII Festival de Música Antigua de Sevilla (FeMÀS)

Proyecto del Ayuntamiento de Sevilla

Diseño e impresión: Publiprinters

Depósito Legal: SE 360-2025

Es un proyecto de:

NO8DO

AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

Con la colaboración institucional de:



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA

inaem
INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

Centro
Nacional
de Difusión
Musical

CNDM

se Diputación
Sevilla

+ información:
femas.es