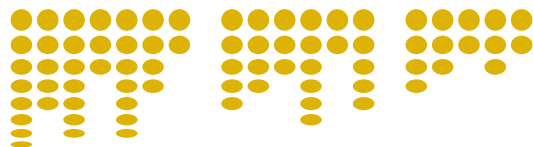


abulensis.es



abulensis

festivalinternacionaldemúsica



21al27 agosto2012

La ciudad del abvlensis

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA NIETO
Alcalde de Ávila



Queridos amigos:

El rico patrimonio que nuestra ciudad atesora la ha convertido en un tesoro cultural que ofrece sus frutos tanto a los habitantes de la misma como a aquellos que se acercan a ella ávidos de seguir las huellas de la historia de esta ciudad amurallada a través de los siglos.

Entre este rico patrimonio se encuentra la nómina de ilustres hijos que con el correr de los años se han convertido en modelos que han perdurado a lo largo de los siglos como buena muestra del valor de esta tierra. Entre estas personalidades, Tomás Luis de Victoria quiso llevar su origen por el mundo, firmando como **abvlensis** sus obras, con el mismo orgullo con el que hoy ponemos en marcha este Festival Internacional de Música, sabedores de que el futuro de esta ciudad se fundamenta, en buena parte, en su propio pasado.

El gran músico que deslumbró en Roma con sus composiciones, gestadas en gran medida en sus años como cantor de la Catedral de Ávila, creador de algunas de las más hermosas músicas del siglo XVI, y considerado por muchos uno de los más influyentes compositores europeos, vuelve

hoy, 400 años después, a la ciudad que le vio nacer, en un doble ejercicio de justicia histórica y de enriquecimiento artístico con el que deseamos poner al día al músico, a su música, y a una época que fue testigo del mayor florecimiento de nuestra ciudad.

Animo a todos los abulenses, a los visitantes, y a los que nos acompañan en estos días en torno a este gran evento, a sentirse partícipes del Festival, construído con esmero para ofrecer una buena muestra de la música del **abvlensis** a cargo de algunas de las más importantes agrupaciones musicales especialistas en el género.

La perfecta conjunción entre arquitectura y música nos ofrecerá la posibilidad de colmar nuestros sentidos, de sentir las emociones, los anhelos y las pasiones que conmovieron a los que nos precedieron y que son en buena medida responsables de lo que hoy somos.

Disfrutad pues de **abvlensis**, de la ciudad de Ávila, de su historia, de su buena mesa, pero sobre todo, de sus gentes, que abren sus puertas y sus corazones a una música atemporal, universal y eterna.

Tomás Luis de Victoria: la singularidad de un gran músico

SOTERRAÑA AGUIRRE RINCÓN
Profesora de Musicología. Universidad
de Valladolid



Portada de la edición de Misas y otros de 1600 conservada en Valladolid

Al escuchar la música de Tomás Luis de Victoria muchos de ustedes habrán sentido y reconocido el valor de una “obra maestra”. Si dejamos para otro contexto el rico mundo de las sensaciones individuales que pueden generar sus creaciones, nos queda acercarnos a intentar explicar por qué este abulense internacional es tan excepcional, y ciertamente lo fue por sus obras, pero también por su biografía.

En la época en la que él vivió (1548-1611), ser compositor era tan sólo una de las funciones que realizaban los buenos músicos profesionales. Habitualmente dirigían el coro y al conjunto de instrumentistas que conformaban las capillas musicales creadas por instituciones religiosas –catedrales, colegiatas, etc.– o por particulares –reyes, nobles, príncipes de la iglesia, etc.–. También enseñaban música a niños seises y a otras personas interesadas en aprenderla que estuvieran ligadas a la respectiva institución, nutriendo además a ésta de la música necesaria para sus eventos celebrativos. Se les llamaba maestros de capilla. Sin embargo, Victoria nunca ocupó tal puesto en los más de 25 años que vivió como adulto en España, tras retornar de su período en Roma. A pesar de que prestigiosas catedrales se lo propusieran, él optó por llevar una vida más relajada y espiritual, como capellán al servicio personal de

la Emperatriz María, esposa, madre y abuela de reyes, en el palacio-convento de las Descalzas Reales de Madrid. Ello le permitía cultivar el “don natural” que él mismo reiteraba poseer, la música, pero haciéndolo de manera “oficiosa”. Tras la muerte de su protectora, acontecimiento con ocasión del cual creó el magnífico *Officium Defunctorum* editado en Madrid en 1605, y al que se dedicará un concierto dentro del festival, Tomás solicitará ocupar el puesto de organista del convento. De esta manera pudo continuar disfrutando de los beneficios de vivir en esta casa monástica así como un sueldo, sin tener que asumir las cargas que comportaba el magisterio de capilla. Mientras tanto ya era considerado en España un experto de referencia en el plano musical: a él se acudía para solicitar consejo sobre candidatos a puestos de trabajo, encargos de instrumentos, edición de libros musicales, etc.

Retornemos aún unos años más en el tiempo, para reparar ahora en su temprano viaje a Roma, singular y misterioso por inexplicado. Resulta ya de por sí interesante el hecho de que un joven músico de unos 17 años, con escasos recursos económicos, decidiera y pudiera trasladarse desde Ávila a la Ciudad Eterna a estudiar, y no a hacerlo para ganarse la vida, como fue el caso del excelso Cristóbal de Morales, de

Bartolomé Escobedo y de otros relevantes compositores y cantantes españoles. Aún más llamativo es que se fuera al Colegio Germánico de los Jesuitas, una de las principales instituciones educativas del mundo católico postridentino, dedicada a la formación de sacerdotes, preferentemente misioneros para los territorios alemanes, pero que no contemplaba la música como parte de su currículum. El porqué de esta decisión seguramente tenga mucho que ver con la/s persona/s que sufragaron sus estudios pero, como les decía, hasta el presente nada sabemos al respecto. Sí conocemos, por el contrario, que transcurridos en torno a tres años desde su llegada a Roma, en 1569, “por la pasión que sentía por la música abandonó el Colegio con pesar de los padres... sin haber terminado sus estudios eclesiásticos” (que después finalizará).

Fue entonces cuando comenzó su período como músico profesional, ahora sí como un joven que va abriéndose camino en la celebrativa y cosmopolita Roma postridentina. Sabemos que desde junio de 1569 hasta agosto de 1575 trabajó a “tiempo parcial” como cantor y organista –aunque realizara también labores de maestro de capilla– en la Iglesia aragonesa de Santa María de Monserrat. Desde octubre de 1571 compaginó esta actividad con un “retorno” al Cole-



Otra página del mismo libro de 1600

gio Germánico, primero en calidad de maestro de canto para los estudiantes, después como maestro de capilla tanto del Colegio como de su anexa iglesia de San Apolinar. Para complementar sus ingresos además creó, dirigió e interpretó música para otras instituciones, entre ellas la floreciente y prestigiosa cofradía de la Santísima Trinidad de los Peregrinos o para eventos concretos, como la gran y competitiva procesión del Corpus Christi organizada por la otra Iglesia española en Roma, la de Santiago de los Españoles, en la Piazza Navona.

El fruto visible de esas actividades se recoge en las creaciones presentes en sus primeros libros impresos, los cuales fueron preparados, gestionados y en gran medida distribuidos por él mismo. Esta tarea la seguirá además realizando con sus sucesivas publicaciones, algo que no era inusual por aquel entonces. Lo que sí es extraño es que en torno al 70% de los motetes que editara en su dilatada vida, es decir cerca del 50% de todas sus creaciones, estuvieran ya compuestas cuando contaba 24 años y se hallen presentes en su editio princeps. Bajo el título de *Motecta que partim quaternis, partim quinis, alia senis, alis octonis vocibus* se imprimió esta colección en Venecia por el prestigioso Antonio Gardano en 1572. Contiene treinta y tres -no parece casual el número-

“canciones pías llamadas vulgarmente motetes” y “elaboradas musicalmente según la moda”. Las composiciones gozaron de tal éxito y reconocimiento que fueron reeditadas dos veces en Roma (en 1583 y 1585), en Milán a instancia de San Carlos Borromeo en 1589, en Alemania impulsadas por los reformadores de la Universidad de Dillingen y en Venecia al menos nuevamente en 1603. Tal y como seguramente esperan, algunas de ellas serán interpretadas en los diversos programas de **abvlensis**.

Tan relevante corpus musical se vio incrementado con nuevas ediciones que contendrán misas, himnos, salmos, algún que otro motete y también el original y bello *Officium Hebdomadae Sanctae*, con el que se cierra el conjunto de creaciones de su período romano. Sin lugar a dudas una joya compositiva, y que también escucharemos en este festival. Obviamente su calidad no se debe a que el autor empleara una técnica creadora distinta al resto de sus coetáneos. Su lenguaje musical fue el común del momento: el contrapunto imitativo “armonizado” a través de consonancias que permitían crear un tejido musical más o menos homorrítmico, incluso a veces con pasajes en estricta homofonía. Pero él lo utilizó con tal maestría e identidad que consiguió un estilo propio, acorde con los pre-

ceptos emanados en el Concilio de Trento, a la vez que cargado de espiritualidad terrena y de emoción contenida.

Componer usando el contrapunto imitativo consistía en poner música a un texto -dejaremos aparte cómo ello se extrapoló a la música instrumental-, por ejemplo a un fragmento del Cantar de los Cantares, que tanto se empleó y que también Victoria musicalizó. El autor seccionaba el poema en función de cómo lo deseaba transmitir. A veces era una palabra, otras una unidad semántica o sintáctica, un verso, etc., adjudicando a cada uno de esos fragmentos textuales un motivo musical propio, que consideraba identificaba a dicha sección textual. Esa parte de la composición estaba destinada a ser cantada en contrapunto, es decir, por todas las voces que integraban ésta de manera consecutiva, entrando a diversas distancias temporales. Así pues, la composición estaba formada por una serie de secciones bien imbricadas las unas con las otras, caracterizando a cada uno de los fragmentos textuales. Y el conjunto debía sonar consonante, evitándose los intervalos “inmedibles” que se percibía como disonantes: las segundas, séptimas, aumentaciones, disminuciones, etc. Sin embargo, según avanza el siglo XVI y aumenta el influjo del humanismo sobre la música,

abvlensis2012

21 agosto. 20:00h. Auditorio de San Francisco

Preambulum. Victoria, 401 años después

22 agosto. 20:00h. Auditorio de San Francisco

Vocal Ensemble, Vasco Negreiros
La herencia de Victoria en Portugal

23 agosto. 20:00h. Iglesia de Santo Tomás La Colomina

Officium Hebdomadae Sanctae

24 agosto. 20:00h. Auditorio de San Francisco

Interludio. Zenobia Scholars
Teresa de Jesús, in memoriam

25 agosto. 20:00h. Auditorio de San Francisco

Carlos Mena y Juan Carlos Rivera
Et Iesum

26 agosto. 20:30h. Iglesia de Santo Tomás Coro Ars Nova, Coro Gregoriano de la Santa

Officium Defunctorum

27 agosto. 20:00h. Auditorio de San Francisco

Epílogo. Sete Lágrimas
La pervivencia de una época

los creadores fueron haciendo mayor uso de estas “disonancias” para mejor transmitir el texto. Tomás Luis de Victoria hará suyos esos preceptos con interés.

Dentro del orbe católico y particularmente en la Roma donde trabajó Victoria, la figura musical más pujante era Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca. 1525-1594). Con él se le ha comparado a menudo, pero el estilo de ambos maestros es bastante distinto, ya que lo que más identifica las creaciones del español no son rasgos propios de la música del romano. Así la mal llamada “economía de medios” con la que compone el abulense, que en realidad no se refiere a un menor uso de recursos compositivos, sino a que hace desaparecer de ellos todo lo superfluo. Esto se evidencia por ejemplo en que las mismas obras de Victoria y Palestrina cuenten en el caso

del primero con una extensión al menos un tercio menor. Ello lo consigue creando motivos musicales en los que predomina el estilo de sílaba por nota, haciendo que las entradas de las voces sean habitualmente poco espaciadas o presentando una tendencia hacia la homorritmia a la par que a la acorralidad mucho mayor que Palestrina. Por ello mismo construye obras claramente seccionadas y puntuadas mediante cadencias bien marcadas, resultando una escucha menos melíflua, con más aristas.

A ello hay que sumar el que quizá sea su rasgo más sobresaliente, el interés que muestra por “expresar” el texto, por emocionar al oyente y no sólo por relatar o transmitir un poema o narración. Su música pretende que el fiel sienta, participe y viva lo que escucha, y para ello se servirá principalmente del uso de sonoridades “extrañas”, disonancias,

chromatismos y otras resoluciones inesperadas entre las voces que mantienen al oyente agitado o expectante, o por el contrario, ante su ausencia, relajado, esperanzado... Robert Stevenson, estudioso sobre Victoria, comenta que éste siempre buscaba la escena “cara a cara”, para participar él mismo en el sentir del texto. A esta apreciación añadiré otra particular: esa fuerza expresiva de su música no persigue un sentir subjetivo e individual sino que habla de sentimientos universales y de emociones ancestrales, como se observa por ejemplo en el hecho de que evite poner acentos expresivos en lugares referidos al yo.

Esperemos que el conocer algo más sobre su estilo musical les ayude a mejor entender sus composiciones y a disfrutar en mayor medida, si cabe, de la exclusividad de este gran músico.

Thome de Victoria
Capellán de la Emperatri

La Herencia de Victoria en Portugal

VASCO NEGREIROS

Profesor de la Universidad de Aveiro (Portugal)

PROGRAMA

Duarte Lobo (c. 1565 - Madrid 1646):

Audivi vocem de caelo
(*Liber Missarum*, 1621)

Tomás Luis de Victoria (1548 - 1611):

Super flumina
(*Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi...*
1600)

Manuel Cardoso (1566 - 1650):

Missa pro defunctis
(*Liber Primus Missarum*, 1625)

Clément Janequin (1485 - 1558):

La Guerre
(*Chanson de Maître Clément Janequin*, c.
1528)

Tomás Luis de Victoria (1548 - 1611):

Missa pro Victoria
(*Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi...*
1600)

Vocal Ensemble

Laura Puerto, órgano

Vasco Negreiros, dirección

La presencia de Tomás Luis de Victoria en Portugal ha sido muy intensa, como prueban las ediciones que de su música se encuentran aún hoy en bibliotecas y archivos. Este programa de concierto está construido sobre dos obras de Victoria extraídas de una misma publicación: *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, & alia quam plurima. Quae partim Octonis, alia Nonis, alia Duodenis vocibus concinuntur* [...], de 1600, que tiene la muy especial característica de contar de la mano del propio Victoria con el acompañamiento para ser tocado en el órgano (*ad pulsandum in organis*). Este es el primer caso en la península ibérica, y uno de los primeros en todo el mundo, en que un compositor determina exactamente cómo desea que el órgano acompañe la polifonía. En este concierto se tocará el acompañamiento determinado en la edición original de Victoria.

Sin embargo, aunque tengan origen en la misma publicación, las dos obras de Victoria que escucharemos en este programa no podrían ser más contrastantes. Por una parte *Super flumina* es una realización polifónica del salmo 137 (136 de la antigua numeración), aunque bellísima, dentro de los cánones, demostrando una sensibilidad poética muy delicada. Por otra, el caso de la *Missa pro Victoria*

es muy particular. Sabemos que *Super flumina* fue escrito para la separación de los alemanes y los convitori del Collegium Germanicum de Roma. Del momento específico del estreno de la Misa pro Victoria sin embargo nada sabemos. ¿Cómo se puede componer una misa sobre una obra que es la representación sonora de una batalla? ¿Cómo usar la música de 'Bruey, tonnez bombardes et canons' para 'cum sancto spiritu'? ¿Por qué lo hizo Victoria? ¿Qué conexión sentiría Victoria con Janequin? ¿Tendrá esta misa origen en las de Esquivel, de Morales y Guerrero, sobre la misma obra de Janequin? ¿Estará Victoria, a través del nombre de la misa, jugando con su propio nombre? ¿Qué denota esta aventura sobre su personalidad? ¿Cómo oímos hoy esta experiencia? La mejor manera de disfrutar el proceso de transformación de Victoria es escuchar la misa inmediatamente después de haber escuchado su modelo profano. Así lo podremos hacer en este concierto.

En contraste con la efusiva energía de las dos últimas obras del programa, hay que destacar el ambiente *defunctorum* de las dos obras de compositores portugueses, Duarte Lobo y Manuel Cardoso, ambos originarios del Alentejo, en el interior centro-sur de Portugal. La *Missa pro Defunctis* de

Cardoso, publicada en 1625, puede ser considerada un hermano gemelo de la de Victoria, de 1605, las dos a seis voces. Victoria era un modelo incontestable y la obra de Cardoso - aunque no tan directamente como en la relación Janequin-Victoria del final de este programa - fue quizás concebida como homenaje al maestro abulense. El *Audivi vocem de caelo* de Duarte Lobo, que escuchamos abriendo el programa, se encuentra en su *Liber Missarum*, también integrado en el contexto de la celebración de la muerte y es, a nuestro pesar, uno de los pocos motetes que nos dejó este gran compositor.



De palabra y canto

INÉS MOGOLLÓN
Músicóloga

PROGRAMA

Tomás Luis de Victoria (Ávila 1548 - Madrid 1611):
Officium Hebdomadae Sanctae, Roma 1585 (extractos)

Feria Quinta in Coena Domini - Ad Matutinum

In Primo Nocturno

Antiphona: Zelus domus tuae - Versiculum: Avertantur retrorsum et erubescant
Lectio secunda quattuor vocibus: Vau. Et egressus est

In Secundo Nocturno

Antiphona: Liberavit Dominus - Versiculum: Deus meus eripe me de manu....

Quartum responsorium: Amicus meus
Sextum responsorium: Unus ex discipulis

In Tertio Nocturno

Antiphona: Dixi iniquis - Versiculum: Exsurge Domine
Septimum responsorium: Eram quasi agnus

Nonum responsorium: Seniores populi

Feria Sexta in Passione Domini - Ad Matutinum

In Primo Nocturno

Antiphona: Astiterunt reges terrae - Versiculum: Diviserunt sibi vestimenta mea
Lectio secunda quattuor voc. par.: Lamed.

Matris suis

In Secundo Nocturno

Antiphona: Vim faciebant - Versiculum: Insurrexerunt in me testes iniqui
Quartum responsorium: Tamquam ad latronem

Sextum responsorium: Animam meam
In Tertio Nocturno

Antiphona: Ab insurgentibus me - Versiculum: Locuti sunt adversum me lingua dolosa

Septimum responsorium: Tradiderunt me
Nonum responsorium: Caligaverunt

Sabbato Sancto - Ad Matutinum

In Primo Nocturno

Antiphona: In pace in idipsum - Versiculum: In pace in idipsum
Lectio secunda quattuor voc. par.: Aleph.
Quomodo obscuratum

In Secundo Nocturno

Antiphona: Elevamini portae aeternalis - Versiculum: Tu autem Domini miserere mei

Quartum responsorium: Recessit pastor noster

Sextum responsorium: Ecce quomodo
In Tertio Nocturno

Antiphona: Deus Adjuvat me - Versiculum: In pace factus est locus eius
Septimum responsorium: Astiterunt reges

Nonum responsorium: Sepulto Domino

De solemni actione liturgica

In adoratione Crucis

Vere languores

Ecce lignum Crucis - Popule meus
Agios o Theos et Sanctus 4 voc. - ego propter te flagellavi....

La colombina

Julia Sesé, soprano
José Hernández Pastor, alto
Josep Benet, tenor
Josep Cabré, barítono

Roma, año 1585: Tomás Luis de Victoria publica el *Officium Hebdomadae Sanctae (Oficio de la Semana Santa)* una extensa colección de música destinada a la liturgia de la Pasión. La edición es espléndida, setenta y nueve hojas de un papel lujoso, grueso y limpio, encuadernadas en formato de folio máximo (51x34 cm). En la portada señorea, a dos tintas, el nombre del autor, *Thomae Ludovici de Victoria abvlensis*, con un grabado que muestra a Cristo Crucificado, orgulosamente firmado, *Tobias Aquitanus fecit*, 1570. La notación y el texto se nos presentan exactos, exquisitamente estampados gracias al cuidado del tipógrafo Domenico Basa y del impresor Alessandro Gardano y, al pasar las hojas, recorremos, admirados, un ciclo compositivo que abarca el relato completo de la Pasión de Cristo: Domingo de Ramos, Jueves Santo, Viernes Santo y Sábado de Gloria. Tan ambiciosa empresa - que tiene antecedentes formales en la producción de maestros como Giovanni Contino o Paolo de Ferrara - facilita a Victoria la edición simultánea de treinta y siete piezas polifónicas: dieciocho responsorios, nueve lamentaciones, cuatro motetes, fragmentos para dos pasiones, dos himnos, un salmo y un cántico. Los recursos que Victoria despliega en esta obra son abrumadores: cada nota,



Portada de la edición original del *Officium Hebdomadae Sanctae*

cada silencio, se conciben a favor del texto que gloran, dotando al *Oficio* de una potencia representativa asombrosa. Brenno Boccadoro, musicólogo, lo corrobora en sus notas al registro del *Officium* que *La Colombina* grabó en el año 2004: “la palabra se encarna en el sonido del mismo modo que las pasiones se expresan en el cuerpo”. Y así es

sin duda, el escrupuloso respeto a la métrica latina, la brevedad de las frases, la tipología vocal elegida en cada momento, todo lo aquí asentado evoluciona al servicio de la eficacia dramática; La oración en el huerto, La última cena, La crucifixión...desfilan en nuestros oídos como los pasos procesionales ante nuestros ojos, sustanciando en el alambique de la música el sentido de las palabras. Sí, contemplando el grabado de Tobias Aquitanus, que tanto se parece a los crucificados de Francisco del Rincón o de Gregorio Fernández, concluyo que el *Oficio* de Victoria se asemeja, en su perfección clasicista, a aquellas anatomías también de corte clásico y perfecto. Y desde luego, comparte su intención: por su dinamismo intrínseco y su poder de evocación, esta música militante nos alcanza para movernos a la reflexión y a la memoria; como en una procesión de palabra y canto.

Viaje musical hacia la Contrarreforma

JAVIER CRUZ RODRÍGUEZ
Musicólogo

PROGRAMA

Teresa de Jesús, in memoriam

Orlando di Lasso (Mons, 1532 - Munich, 1594): *Missa pro defunctis Introitus Kyrie Gradual - Si ambulem Offertorium Sanctus Agnus Dei Lux Aeterna*

Música para la fiesta de Corpus Christi

William Byrd (Londres, 1543 - Stondon Massey, 1623):
*O Sacrum Convivium
O Salutaris Hostia
O Quam Suavis*

Jean Titelouze (Saint-Omer, 1562 - Ruan, 1633):
3 versets sobre Pange Lingua (órgano solo)

William Byrd:
Pange Lingua

Antonio de Cabezón (Castrillo Matajudíos, 1510 - Madrid, 1566):
Pange Lingua - More Hispano (órgano solo)

William Byrd:
*Oculi Omnium
Ave Verum Corpus*

**Zenobia Scholars
Pedro Adarraga
Cristina Hernández
Rupert Damerell
Diego Blázquez**

Este concierto extraordinario con motivo del 450 aniversario de la apertura del convento abulense de San José, primera fundación de Carmelitas Descalzas por parte de Santa Teresa, no podría tener mejor comienzo que la primera *Missa pro Defunctis* de Orlando di Lasso (Mons, 1532 - Munich, 1594); obra impresa en 1577 que expresa magistralmente el sentir católico de aquella época Contrarreformista en la que también vivió Tomás Luis de Victoria. De tal manera que Lasso, reconocido músico que sonaba por toda Europa, pone sus recursos compositivos al servicio de la palabra, la gran preocupación de aquel entonces, creando una atmósfera generalmente grave y sombría que se identifica perfectamente con el significado del texto.

Este original concierto continúa con William Byrd (Londres, 1543 - Stondon Massey, 1623). Máximo representante del Renacimiento tardío en Inglaterra, su profunda fe en el catolicismo, aún a pesar de vivir en un contexto de protestantismo anglicano, le indujo a crear

mayoritariamente obras en latín en las que también el texto es el protagonista. Si comparamos, no obstante, su estilo con el Requiem de Lasso, la diferencia resulta evidente: Byrd se mantiene dentro de un sonido más consonante, sin traspasar ningún tipo de límites, adentrándonos en un discurso más espiritual, mientras que Lasso lo humaniza y siente como tal. Hoy escucharemos varias de las composiciones que integran su *Gradualia*; una enorme colección musical que contiene las obras necesarias para las principales festividades del año litúrgico. De su primer volumen publicado en 1506 proceden *O sacrum convivium*, *O salutaris Hostia*, *Oculi omnium*, *Ave Verum* y *Pange lingua*, y del segundo, editado en 1607, el motete *O quam suavis*.

Además de música vocal, escucharemos interpretaciones a cargo del órgano, el principal instrumento de la Iglesia católica. La primera de ellas, los tres versos del *Pange lingua*, es una creación del compositor francés Jehan Titelouze (St Omer, 1562-3 - Rouen, 1633), perteneciente a su colección *Hymnes de l'Eglise* (editada en 1624), la cual recoge las partes que interpretaba el órgano de doce de los him-



Claudio Coello: *Adoración de la Sagrada Forma por Carlos II. Monasterio de El Escorial*

nos más empleados dentro de las grandes celebraciones católicas. Estas composiciones solían ser ejecutadas de manera alternatim, es decir, sus estrofas o versos se interpretaban de forma alternativa, unos a canto llano, otros en polifonía y otros al órgano, por ejemplo. Lo normal, como sucede en la obra que hoy nos ocupa, es que las secciones del órgano parafrasearan la melodía gregoriana, creando en este caso un estilo cercano al *ricercare*, cuya sonoridad recuerda más a los usos del siglo XVI que a los del XVII.

La segunda pertenece al célebre Antonio de Cabezón (Castrillo Matajudíos, 1510 - Madrid, 1566), de quien escucharemos su *Pange lingua (more hispano)*, recogido en la edición de su hijo Hernando, titulada *Obras de música para tecta, arpa y vihuela* (1578). Este himno se inspira y alterna no con la melodía gregoriana, sino con la perteneciente a la liturgia hispana, presentando un magistral tratamiento de las tensiones entre armonía y melodía, dentro de un contrapunto que, a pesar de la incesante contención que se propugnaba, permite al ejecutante mostrar su destreza.

Recreaciones musicales para un ambiente privado

SILVIA GALÁN HERNÁNDEZ
Musicóloga

PROGRAMA

Et Iesum

Alma redemptoris Mater
(T.L. de Victoria/Anónimo)
Clamabat autem mulier
(P. Escobar/A. Mudarra)
Senex puerum portabat
(T.L. de Victoria/Anónimo)

Fantasia de consonancias y redobles
(L. de Milán)
Triste estava el rey David
(A. de Mudarra)

Iste Sanctus (T.L. de Victoria/ J.C.Rivera)
Domine non sum dignus
(T.L. de Victoria/ A. Denss)

Benedictus de la Misa Mille regretz
(C. de Morales/M. de Fuenllana)
Mille regretz (J.Desprez/L. de Narváez)
Agnus Dei de la Misa Mille regretz
(C. de Morales/J.C. Rivera)

Et Iesum (T.L. de Victoria/Anónimo)
A la muerte de la serenísima Princesa Doña María (A. Mudarra)
O Magnum Mysterium
(T.L. de Victoria/J.C. Rivera)

Ne timeas María
(T.L. de Victoria/Anónimo)
Crucifixus de la Misa Quam pulchri sunt
(T.L. de Victoria/J.C. Rivera)
Salve Regina (T.L. de Victoria/Anónimo)

Carlos Mena, contratenor
Juan Carlos Rivera, laúd

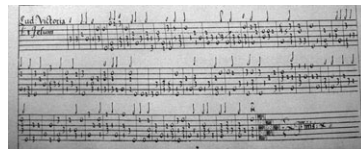
Aunque en un primer momento no nos resulte familiar escuchar un repertorio sacro polifónico, expresamente vocal y en algunas ocasiones con acompañamiento de órgano, a través de una adaptación para voz y acompañamiento instrumental, constituyó una práctica muy difundida y editada desde comienzos del siglo XVI. Esta música logró trasladarse a la corte y a los salones privados gracias a las adaptaciones en tablatura de grandes maestros vihuelistas como Diego Pisador, Alonso Mudarra, Luis de Narváez, Esteban Daza, Enríquez de Valderrábano y Miguel de Fuenllana. Todos ellos autores de magníficas colecciones impresas que extendieron esta práctica y divulgaron la obra de compositores como Josquin des Prez, Pedro de Escobar o Cristóbal de Morales. Sin embargo, y hasta donde las fuentes actuales permiten conocer, la música de Tomás Luis de Victoria nunca fue adaptada en tablatura en España, aunque sí por autores extranjeros, lo que demuestra no solo la difusión de su música, sino el gran aprecio que se sentía por ella.

Victoria visto desde el laúd

A día de hoy, la figura y música de Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611) constituyen un importante objeto de estudio musicológico. En 2001, Pepe Rey aportó una nueva posibilidad de interpretar su música gracias a un excelente estudio y transcripción de siete piezas de Victoria adaptadas en tablatura de cifra o letra para laúd, localizadas en la Bayerische Staatbibliothek de Munich y la British Library de Londres.

La edición impresa conservada en Munich lleva por título *Florilegium omnis fere generis cantionum suavissimarum ad testudinis tabulaturam accommodatarum, longe iucundissimum* (Colonia, 1594). Se trata de una colección del laudista Adrian Denss que reúne 85 adaptaciones de obras vocales, de las cuales solo cuatro son piezas religiosas. Se ha seleccionado para esta ocasión el motete *Domine non sum dignus* de Victoria, de la que Denss decidió respetar la tesitura original. El impreso presenta un formato que contiene por un lado las voces originales de *superius*-voz más aguda- y *bassus*-voz más grave- en su notación mensural blanca, y por otro la adaptación instrumental a tablatura francesa de letra.

Los cuatro cuadernos manuscritos y anónimos conservados en Londres recogen mayoritariamente adaptaciones de obras religiosas a tablatura italiana de cifra, es decir, esta vez se utilizan números y no letras para indicar las digitaciones del intérprete. Musicalmente es relevante apuntar la ausencia de la voz *superius*, los cambios de tesitura y algunas modificaciones puntuales de sus notas. De Victoria se incluyen seis piezas, todas ellas dedicadas a la Virgen: obtenidas de la primera edición, *Motecta*, de 1572, *Senex puerum portabat* para la fiesta de la Purificación de la Virgen, *Ne timeas, María* para la Anunciación y la antifona mariana *Alma redemptoris Mater* sobre la que el adaptador anónimo realizó una segunda versión. Procedentes de la colección de 1576, el fragmento “Et Iesum” de la antifona



Et Iesum. Ms. Anonimos, Add. 29246, f. 17v, British Library de Londres.

mariana *Salve Regina* para dos coros, y otra versión a cinco voces que el compositor abulense realizó sobre el mismo texto.

Las magníficas colecciones de música para vihuela impresas en España

Junto a estas obras de Victoria, se revisará para este concierto otro repertorio que igualmente pudo servir como material musical en estas ejecuciones íntimas de voz con acompañamiento de vihuela o laúd. Nos referimos a cuatro magníficos impresos españoles dedicados a la música para vihuela de Milán, Narváez, Mudarra y Fuenllana, donde aparecen adaptaciones de piezas religiosas como el motete *Clamabat autem mulier* de Escobar y la sección del “Benedictus” de la *Missa Mille Regretz* de Morales. Profanas como el romance *Triste estava el Rey David*, el soneto *A la muerte de la serenísima doña María nuestra señora* y *Mille Regretz* de Josquin. Para deleite del solista la *Fantasia de consonancias y redobles* y, firmadas por el especialista Juan Carlos Rivera, cuatro adaptaciones propias que recrearán maravillosamente este ambiente privado y doméstico, sin perder la esencia de su repertorio original.

El Officium Defunctorum de Victoria

JORGE MARTÍN VALLE
Musicólogo

PROGRAMA

Tomás Luis de Victoria (Ávila 1548 -
Madrid 1611):

Officium Defunctorum, Madrid 1605

Interpretación sobre el libro de coro de la edición original conservado en el Archivo de la Catedral de Segorbe (Valencia)

Lectio: *Taedet animam meam*

Misa Pro defunctis:

Introito

Kyrie

Graduale

Offertorium

Sanctus - Benedictus

Agnus Dei

Communio

Motete: *Versa est in luctum*

Responsorio: *Libera me*

Kyrie

Coro Gregoriano de La Santa

Antonio Bernaldo de Quirós, director

Coro Ars Nova

Javier Castro, director

En 1605 Victoria rompía por última vez su silencio creativo para publicar el *Officium Defunctorum*, concebido para las exequias de su benefactora la Emperatriz María de Austria (1528-1603), hija de Carlos V, a la que prestaba sus servicios como capellán en el Monasterio de las Descalzas Reales en Madrid. El título *Officium* resulta algo engañoso ya que del Oficio de Difuntos sólo se incluyen en esta colección una lección de maitines (*Taedet animam meam*) y un responsorio para la absolución (*Libera me*) mientras que la *Missa pro defunctis* y el motete *Versa est in luctum* conforman la auténtica espina dorsal de la publicación.

Insertada dentro de un contexto litúrgico más amplio donde se interpretarían en canto llano todas aquellas partes que no fueran cantadas en polifonía, Victoria elige componer las partes (que musicalizaron antes que él otros polifonistas como Morales, Guerrero o Lasso) tanto del propio (*Introitus*, *Graduale*, *Offertorium* y *Communio*) como del común de la misa (*Kyrie*, *Sanctus* y *Agnus Dei*). La *Missa Pro defunctis* constituye una auténtica obra maestra donde el abulense demuestra un estilo conciso pero tremendamente expresivo, que



Portada de la edición original del *Officium Defunctorum*. Catedral de Segorbe (Valencia)

aflora en momentos como los esperanzadores acordes que ilustran las palabras “lux” o “luceat eis” del *Introitus* y su contrapartida en el desconsolado “exaudi orationem meam” (“escucha mi oración”) de su versículo; o la última sección del *Kyrie* con una sucesión de intensas disonancias que van disolviéndose lentamente; las armonías cambiantes de las palabras “luceat eis” o “non timebit” con una vibrante progresión de acordes en el *Graduale*; la oscuridad del *Offertorium* donde aparecen las penas del

infierno (“poenis inferni”), las fauces del león (“de ore leonis”) y el abismo profundo (“de profundo lacu”) a través de recursos como intervallos de semitonos sucesivos, amplios saltos melódicos o escalas descendentes y tesituras graves; la sonora irrupción de las seis voces “en caeli et terra” del *Sanctus*; la quietud de las palabras “quia pius” o el agónico comienzo del “Libera me”, que recorre una serie de aterradoras visiones del Juicio Final que desembocan en dos serenos *Kyrie* que retornan a la luz y esperanza del comienzo.

El motete *Versa est in luctum*, un angustioso fragmento del libro de Job colmado de alegorías musicales, se desarrolla en forma de arco, alcanzando su desgarrador clímax hacia la mitad en las palabras “nihil sunt enim dies mei” (“pues mis días no son nada”), donde las punzantes disonancias y la tesitura (inusualmente alta para el modo) de los dos *Cantus* ilustran un grito desesperado que va apagándose hasta extinguirse. Esta pieza culmina el *Officium Defunctorum*, una obra intemporal donde, como expresa Martín Pescenio en su introducción, Victoria “como el cisne al morir, redobló sus tristes quejas con lúgubre voz”.

Diáspora

La influencia musical portuguesa en el mundo

Luis C. F. HENRIQUES

Musicólogo

www.luiscfhenriques.com

PROGRAMA

La pervivencia de una época

- Tomás Luis de Victoria (1548-1611): *Una Hora*
- Anónimo (S. XVI, Portugal/España): *Dic nobis Maria/Dalha den cima del cielo*
- Manuel Machado (c.1590-1646, Portugal/España):
En tus brazos una noche
- Gaspar Fernandes (21565-1629, Méjico):
Xicochi conetzintle
- Manuel Machado (c.1590-1646, Portugal/España): *Que bien siente Galatea*
- Manuel Machado (c.1590-1646, Portugal/España): *A la sombra de un peñasco*
- Anónimo (S. XVI, Villancico, Portugal): *Na fonte está Lianor*
- Villancico anónimo (S. XVI, Portugal):
Soledad tengo de ti
- Villancico anónimo (S. XVI, Portugal):
Senhora del mundo
- Juan de Anchieta (1462-1523) (España):
Con amores la mi madre
- Gaspar Fernandes (21565-1629, Méjico):
Tururu farara con son
- Romance Sefarad (Marruecos): *Mosé salió de Misraim*
- Popular (Brasil): *É tarde ela dorme*
- Sobre texto de Lope de Vega (1562-1635) y música de Filipe Faria y Sérgio Peixoto: *El pesebre*
- Texto Anónimo (S. XVI, Portugal)*: *Triste vida vivyre*

*Contrafactum textual sobre el salmo *La Terre au Seigneur appartient* de Claude Goudimel (?1514-1572)

- Villancico "negro" de Santa Cruz de Coimbra (S. XVII, Portugal): *Olá zente que aqui samo*
- Manuel Machado (c.1590-1646, Portugal/España): *Dos estrellas le siguen*

Sete Lágrimas

Filipe Faria, voz y codirección artística
Sérgio Peixoto, voz y codirección artística
Tiago Matias, tiorba y guitarra barroca
Mário Franco, contrabajo
Rui Silva, percusión histórica

Los portugueses, como los españoles, con sus expediciones marítimas de los siglos XV y XVI abrieron nuevas vías de comunicación e intercambio cultural entre Europa y el resto del mundo. Esta expansión, además de la consiguiente imposición de los modelos culturales y patrones portugueses en las tierras ocupadas, tuvo también una parte de receptación, incorporando a la cultura portuguesa influencias asiáticas, africanas y sudamericanas, y convirtiéndose así en un espacio para la circulación, interacción y fusión de éstas. Portugal fue, desde el inicio de su existencia, un territorio sensible a influencias culturales, particularmente del mundo musulmán.

Portugal cayó bajo dominio español en 1580, dos años después de la muerte del rey D. Sebastião en la campaña militar de Alcácer-Quibir. El poderoso rey

Felipe II de España estaba entre los seis aspirantes al trono portugués, accediendo a él al año siguiente. Aun bajo el yugo del poder político y económico de España, que duró hasta 1640, fue durante la primera mitad del siglo XVII cuando fueron publicadas algunas de las composiciones más relevantes de compositores portugueses tales como Frei Manuel Cardoso o Duarte Lobo.

La unificación de estos dos reinos permitió también una unificación cultural, que ya existió en siglos precedentes. Se dio de este modo una circulación de músicos y repertorios en el ámbito ibérico en la primera mitad del siglo XVII, y también en las colonias del Nuevo Mundo. Así, encontramos músicos portugueses ocupando puestos de maestro de capilla, cantantes, organistas, y como intérpretes de otros instrumentos en catedrales españolas como la de Sevilla, Zaragoza o Badajoz, como es el caso de Manuel Machado (c. 1590-1646), nacido en Lisboa y músico de la Capilla Real de Madrid en torno a 1610; y en las colonias españolas de sudamérica y Guatemala, Puebla u Oaxaca (Méjico), donde el portugués Gaspar Fernandes (c. 1570-c.1629) fue organista y más tarde maestro de capilla, respectivamente.

El programa de este concierto ilustra dos aspectos importantes de este inter-



cambio cultural. El primero es el intercambio entre España y Portugal, presente en las canciones de Manuel Machado, compositor portugués estilísticamente inmerso en los modelos de la canción cortesana secular que cultivaran compositores españoles como Juan de Anchieta, pero mezclando aún elementos expresivos y formales del Barroco. El segundo aspecto tiene que ver con los elementos exóticos de la música colonial, mezclando sonoridades, ritmos y dialécticas locales con los modelos compositivos europeos. Aquí pueden encontrarse dos visiones diferentes: la resultante de la música cultivada en el Nuevo Mundo por músicos de la península ibérica, como en el caso de Fernandes, autor de uno de los más importantes cancioneros sudamericanos; y la resultante de la práctica musical en la península incorporando elementos musicales, ritmos e incluso dialécticas negras del Nuevo Mundo, como en el caso de los villancicos anónimos portugueses.

Equipo técnico y agradecimientos

Dirección: Óscar Arroyo Terrón
Asesora musicología: Soterraña Aguirre Rincón
Notas a los programas: Vasco Negreiros, Inés Mogollón,
Javier Cruz, Silvia Galán, Jorge Martín Valle,
Luis Henriques, Soterraña Aguirre
Colaboradores: Equipo del Centro de Estudios Virtual *Tomás Luis de Victoria*
Comunicación: Inés Mogollón
Community manager: Silvia Galán
Diseño gráfico: Zink Soluciones Creativas
Logística: Juventudes Musicales de Ávila
Webmaster: Ángel Mariano Muñoz

Agradecimientos:
Comunidad de Dominicos del Real Monasterio de Santo Tomás
Comunidad de Carmelitas del Convento de San José

*Y todos los que con su apoyo y esfuerzo
hacen posible abvlensis*

Puede encontrar la versión extendida de las notas a los programas con mucha más información en:
www.abulensis.es y en el **iBooks Store** de Apple

Síguenos en twitter



@tlvictoria

Danos tu opinion en:
www.abulensis.es/encuesta-2012



¿Quieres saber más?



Ayuntamiento de Ávila



PROGRAMA
COOPERACIÓN TRANSFRONTERIZA
ESPAÑA ~ PORTUGAL
COOPERAÇÃO TRANSFRONTEIRICA
2 0 0 7 ~ 2 0 1 3



UNIÓN EUROPEA
FEDER - Fondo Europeo de Desarrollo Regional
INVERTIMOS EN SU FUTURO

UNIÃO EUROPEIA
FEDER - Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional
INVESTIMOS NO SEU FUTURO



es vida



Junta de
Castilla y León