

El músico y devoto contemplativo

John Griffiths

“**E**n las missas del egregio músico Christóval de Morales hallaréis mucha Música que poner [en cifras]: con tantas, y tan buenas qualidades que yo no soy suficiente a explicarlas. Él que a esta Música se diere, no tan solamente quedará sabio: pero devoto contemplativo.” Estas dos frases del teórico Fray Juan Bermudo, escritas en 1555 en su *Declaración de instrumentos musicales* (capítulo 71) resumen todo un argumento sobre la relación entre la música sacra y profana en la sociedad española renacentista. En este preciso contexto Bermudo se dirige a vihuelistas principiantes, a aquellos ansiosos curiosos de descubrir los secretos más íntimos del instrumento y de su música. Relaciona el instrumento profano con valores estrechamente ligados a la espiritualidad cristiana —sabiduría, devoción y contemplación— y cita a la música de Morales, música exclusivamente sacra, como su modelo y el vehículo para la adquisición de tales cualidades.

Buen inicio al programa del grupo Orphénica Lyra, pues, es el *Benedictus de la Missa “Mille Regretz”* de Morales, basado en el arreglo que editó el vihuelista Miguel de Fuenllana en su propio *Orphénica Lyra* (Sevilla, 1554). Es un fragmento del *Sanctus* una misa que también proporciona otra dimensión de la relación entre lo sagrado y lo profano en la música del siglo XVI, ya que se trata de una obra religiosa basada en una canción profana, en la *chanson* de Josquin tan querida por Carlos V que Luis de Narváez la denominó “La canción del Emperador” en la versión que hizo para vihuela. Desde esta canción sublime aunque sumamente sencilla hasta la misa en la que Morales cita la melodía original reiteradas veces, hay una cadena de metáforas que une lo sagrado con lo profano a través del amor: amor a la mujer, a la madre, a la Virgen, al Señor, hasta al Creador. Como si esto no fuera suficiente, el músico renacentista que había leído textos humanistas sobre la música habría hecho las asociaciones entre su fe cristiana y las explicaciones pitagóricas de la música: la música como símbolo de la orden del universo, la armonía musical siendo la expresión metafórica y simultáneamente placentera de las relaciones entre los elementos del universo, entre el alma y el cuerpo, entre el espíritu y la razón.

La música estaba presente en diversos aspectos de la vida religiosa y espiritual de la sociedad renacentista, desde el extremo personal ya inferido hasta las manifestaciones colectivas, no solamente dentro del culto, sino también en numerosos contextos paralitúrgicos. La gran parte de este programa *procede de lo que tradicionalmente se identificaría como música profana, pero igualmente podría pertenecer a un espacio musical en el que claras divisiones funcionales entre lo sagrado y lo profano no exis-*

ten. Aunque no fuese oficialmente una teocracia, los fuertes lazos entre la corona española y la iglesia son innegables. Vale notar, por ejemplo, que el clero representaba un alto porcentaje de la población, hasta el veinte por cien en algunas de las ciudades españolas en el siglo XVI. La artificialidad de la distinción sacro-profana es evidente también a nivel práctico, ya que la gran mayoría de los creadores de polifonía profana en el siglo XVI, tanto extranjeros como españoles, eran maestros de capilla o músicos profesionales directamente conectados al mundo eclesiástico. De los compositores que figuran en este mismo programa, el maestro *par excellence* de la *chanson* francesa, Claudin de Sermisy (c.1490-1562), era un clérigo vinculado con la corte francesa, sochantre de la capilla real desde 1533. El toledano Diego Ortiz (c.1510-c.1570), hoy más conocido por su música para vihuela de arco, ejerció como maestro de capilla en Nápoles desde 1553 hasta su muerte; Mateo Flecha (c.1481-c.1553) —reconocido por sus ensaladas en lengua vulgar— fue maestro de capilla en las catedrales de Lérida y posiblemente de Sigüenza antes de pasar a un puesto parecido en Arévalo desde 1544 a servicio de las infantas María y Juana; mientras el más conocido autor de villancicos profanos del siglo, Juan Vásquez (c.1500-c.1560), estaba vinculado con las catedrales de Plasencia, Palencia y Badajoz como cantor o maestro de capilla antes de pasar al servicio de la nobleza en Sevilla en 1551. Igual a los anteriores, Francisco Guerrero (1528-1599) pasó cuarenta y cuatro años de su vida como músico en la catedral de Sevilla, los últimos veinticinco como maestro de capilla. Todos ellos en su vida profesional eran igualmente autores de polifonía religiosa.

Las más antiguas fuentes de la música incluida en este programa son las famosas colecciones recopiladas en los años alrededor de 1500, el *Cancionero de Palacio* y el *Cancionero de la Colombina* que conservan entre sí más de 500 canciones, el segundo tomando su nombre de Hernando Colón quien adquirió el manuscrito en 1534. Estas canciones están complementadas con otras de mediados del siglo XVI de otra fuente puramente polifónica, el volumen anónimo de *Villancicos de diversos Autores...* (Venecia, 1556), conocido comúnmente como el *Cancionero de Uppsala* debido a que el único ejemplar de la edición original se encuentra en la biblioteca universitaria de la ciudad sueca. En el primer grupo del programa, las primeras frases del melancólico villancico del *Cancionero de Palacio*, *Al alva venid*, recuerdan a las *albas* medievales de los trovadores provencales, y de la misma manera trata de un encuentro amoroso a la mágica hora del amanecer. Ésta contrasta rotundamente con *¡Dadme albricias, hijos de Eva!* del *Cancionero de Uppsala*, un villancico navideño que mezcla imágenes de la creación del hombre con el nacimiento del Señor en música de gran exaltación hecho más excitante por la organización de sus texturas para formar un diálogo musical. El segundo grupo de villancicos polifónicos comienza con uno de la misma colección, *Ay luna que reluzes*, sencilla y efímera. Le siguen dos villancicos dedicados a la devoción del Nacimiento, *¡Qué bonito niño chiquito!* y *A los maitynes era*, ambas de homofonía sobria, y termina el grupo una canción vigorosa y de claro sabor popular, *Niña y viña*, en la que una campesina confía en su madre los avances de un viñadero deseoso de dar apertura al rito de noviazgo.

Las demás obras vocales en el programa son versiones de polifonía vocal transmitidas en los libros de los vihuelistas españoles, y este hecho nos permite apreciar más profundamente su contexto. Hay que recordar que lo que motivó a Bermudo ofrecer sus consejos a los que aspiraban a tocar la vihuela con buen estilo fue la carencia de oportunidades en la sociedad de la época para obtener una formación musical, y esto se aplicaba a todos con la excepción de los que pertenecían a las instituciones religiosas ya que lo que se ofrecía en las universidades era puramente música especulativa. Lo que Bermudo recomienda —y que coincide con lo que los vihuelistas ofrecían a sus lectores en sus libros de música— era que el mejor camino para aprender música era a través de la transcripción de obras polifónicas de los autores más destacados, pasadas a la facilísima notación en cifras que no requería más que los más rudimentarios conocimientos musicales. Así aprendían los vihuelistas el estilo de los mejores compositores de su época para luego emularlos en sus propias creaciones instrumentales esperando que este proceso les ayudase

evitar el “mal ayre”, como dice Bermudo. Al mismo tiempo que ofrecía material didáctico, estas obras también daban al vihuelista un repertorio de música de alta calidad para ambientar su espacio doméstico, bien sea un profesional de las clases acomodadas, un noble, hidalgo, militar, clérigo, monja, o miembro de uno de los otros grupos burgueses que incluían a la vihuela entre sus pasatiempos. Estas transcripciones servirían para tocar a solas, o en diversas situaciones sociales. Igualmente, la práctica de la época permitía mucha flexibilidad y una obra así transcrita para vihuela se podía tocar como música de solista, o con la versión solista como un acompañamiento para uno o más cantantes e instrumentistas en diversas combinaciones. La reducción de la partitura original para vihuela efectivamente permitía que el instrumentista tocara lo que los italianos llamaban un *basso seguente*, el precursor inmediato del bajo continuo barroco. Es la misma variedad aplicada por los intérpretes de Orphénica Lyra en sus versiones de canciones como el anónimo villancico *¿Quién te hizo Juan Pastor?*, puesto en cifras por Esteban Daça, sobre un hombre triste que “tan alegre solía ser”, o la chanson *Tant que vivray* de Claudin de Sermisy que se convirtió en uno de los grandes éxitos internacionales del siglo XVI, no solo por su letra que compromete al locutor pasar su vida a servicio de Amor, sino también por la sencillez de su atractiva melodía. De igual forma encontramos la versión que nos ofrece Diego Pisador de *Si la noche haze oscura*, evidentemente un texto conocido en su época a juzgar por las varias versiones que sobreviven, y una canción que transmite la profunda soledad de su poesía. Su sentimiento no está muy alejado del sufrimiento del amante que canta *Duélete de mí, señora*, un villancico a tres voces de Juan Vásquez sacado de su colección de *Villancicos i canciones* (Sevilla, 1551), y puesto en tablatura por Miguel de Fuenllana. Una canción de contrapunto más imitativa, su letra trata del dilema de una joven dividida entre su devoción religiosa y la atracción del amor, una típica contradicción entre el amor divino y mundano. Mientras estas canciones, y es especialmente notable en el realismo de la última, mantienen el estrecho vínculo con las tradiciones populares que caracteriza la música profana española, la versión que nos ofrece Mudarra del *Beatus ille* de Horacio, con música del organista austriaco Paul Hofhaimer, pertenece más bien a la tradición humanista de cantar poesía clásica en latín, uno de los métodos frecuentemente empleados para memorizar textos. *Beatus ille* es un texto pastoral que alaba la sencillez de la vida rústica, lejos de las complicaciones y artificialidad de la vida urbana, un tema sorprendentemente moderno para un poeta romano. No hay ejemplo más oportuno para mostrar el nexo en la conciencia del siglo XVI entre la espiritualidad humana y la religiosa que la canción de Francisco Guerrero *Pan divino*, editado en su colección de *Villanesca espirituales* (1589). Aquí tenemos una transformación “a lo divino” de su villanesca pastoral *Prado verde y florido*, basada en la versión del original del vihuelista Esteban Daça.

La música puramente instrumental de la época adquiere su carácter por la manera en que consigue la confluencia de dos tradiciones opuestas. Por un lado, la polifonía vocal dio paso a un estilo contrapuntístico que se plasmó en géneros puramente instrumentales como la fantasía y el tiento en los que los compositores mostraban su asimilación de la técnica y estética de la polifonía vocal, sobre todo la sagrada ya que representaba la música más sofisticada de su época. Autores como Mudarra, Daça y Fuenllana muestran su dominio de este arte y, según informan numerosas fuentes, los mejores instrumentistas eran capaces de improvisar obras de este tipo sobre la marcha. Aunque carezcan de textos, son obras que muestran la absorción de la dimensión espiritual de los motetes, misas y demás géneros de la polifonía litúrgica, pero expresada de una manera totalmente abstracta, y explicada en los libros de música instrumental en términos humanistas con alusiones a personajes como Orfeo que, acompañándose en su vihuela, la antigua lira modernizada, poseía el poder de alterar el estado del hombre. Por otra parte, los instrumentistas de la época pertenecían todavía a la larga tradición de ministriles improvisadores de tradición oral. Son la otra cara de la música instrumental e igualmente presente en la música conservada de la época. La *Pavana* de Mudarra es una de las pocas danzas que se conserva en el repertorio instrumental español y debe ser un ejemplo del tipo de música que muchos tañedores sabían improvisar espontánea-

mente. Paradójicamente es también la otra cara que muestra el maestro de capilla Diego Ortiz en su *Tratado de glosas* (Roma, 1553), específicamente para *violón* (*viola da gamba*) pero igualmente aplicable a cualquier instrumento, y el documento más importante en castellano sobre la improvisación instrumental. Este libro codifica las prácticas de improvisación de ministriles y tañedores en un catálogo de fórmulas para glosar melodías, y también ofrece una selección de *recercadas* para ejemplificar su empleo en la práctica. Son de cuatro tipos: *recercadas* de libre composición, y otras sobre cantos llanos, polifonía vocal, y tenores profanos. Estas últimas están estrechamente ligadas a las tradiciones populares españolas practicadas por ministriles y recitadores de romances. Las diferencias de Narváez sobre la *Romanesca* proceden precisamente de esta tradición, siendo el nombre utilizado en Italia sobre todo para la fórmula frecuentemente denominada *Guárdame las vacas* en España. Las *recercadas* que publica Ortiz “sobre tenores italianos” pertenecen a la misma tradición y se desenvuelven como variaciones continuas sobre los patrones armónicos más utilizados para improvisaciones, el *passamezzo antico*, el *passamezzo moderno*, la *pavana*, y la *romanesca*.

Toda la práctica instrumental de solistas y conjuntos de ministriles, junto con la música vocal profana también contribuía a las celebraciones religiosas colectivas en los espacios públicos de las ciudades y villas, fuera de las iglesias. Éstas fueron las ocasiones en que el arte popular se entretecía libremente con las tradiciones eclesiásticas más reglamentadas, y que representaban la expresión comunal religiosa del pueblo. Participaban en las procesiones, romerías y autos los extravagantes, las agrupaciones de ministriles de cornetas, chirimías y sacabuches de las catedrales, junto con actores, cantantes y otros diversos músicos. El hecho de no se conserve música de ninguna de estas representaciones paralitúrgicas del siglo XVI nos conduce a pensar que eran ocasiones en las que los músicos tocaban de memoria, habiendo montado las obras para la celebración de la fiesta en cuestión —sobre todo Semana Santa, Corpus Christi y Navidad— en el espacio de un par de días. No estaría fuera de las posibilidades que la música de los autos comprendiera piezas conocidas por las varias agrupaciones, enlazadas por el autor de comedias, el responsable del espectáculo, siguiendo un guión preestablecido pero flexible. Tampoco sería sorprendente que las ensaladas de Mateo Flecha no fueran un tipo de obra que resumía muchas de estas mismas prácticas en un género relacionado, obras para un uso cortesano basadas en los autos populares. Sería una manera de explicar su composición a base de numerosos fragmentos de diversos materiales musicales —canto gregoriano, polifonía cortesano-popular, *contrafacta* de *chansons* francesas, melodías populares, danzas, varios otros tipos de canción, e imitaciones vocales de conjuntos instrumentales de varios tipos— enlazados en extendidas obras polifónicas según un guión narrativo relativamente coherente. Son obras geniales que nos acercan al fervor popular de las fiestas religiosas. En este concierto, el grupo Orphénica Lyra ha extraído de tres de las ensaladas de Flecha transcritas por Miguel de Fuenllana unos fragmentos seguramente correspondientes a canciones populares de la época. La danza cantada *La girigonza* es la penúltima parte de la ensalada *Jubilate Deo*, *Buscad de oy mas*, *pecadores* viene de *Oyd oyd*, y *Ande, pues, nuestro apellido* procede de otra de estas largas obras, *La bomba*, todas ensaladas para las fiestas navideñas. Así el programa de Orphénica Lyra cierra varios círculos, de Fuenllana a Fuenllana, de la música eclesiástica a la música religiosa popular, pasando por las diversas tradiciones que coexistían a su lado.

CRISTÓBAL DE MORALES / MIGUEL DE FUENLLANA

Benedictus de la Misa "Mille Regretz"

Benedictus qui venit
in nomine Domini.

*Bendito el que viene
en nombre del Señor.*

ESTEBAN DAÇA

¿Quién te hizo Juan Pastor?

¿Quién te hizo Juan Pastor
sin gasajo y sin plazer
que tú alegre solías ser,
que tú alegre solías ser?

Solías con tus cantares
el mal ageno alegrar
y agora causas pesares
a quien te quiere escuchar.

Ya yo perdí el cantar
y también perdí el tañer
que yo alegre solía ser,
que yo alegre solía ser.

CLAUDE SERMISSY / M. DE FUENLLANA

Tant que vivray

Texto de Clément Marot

Tant que vivray
en âge florissant,
je servirai,
amour, le Dieu puissant,
en faits, en dits,
en chansons et accords.

Par plusieurs jours
m'a tenu languissant, mais à présent,
m'a fait réjouissant, car j'ai l'amour
de la belle au gent corps.
Son alliance c'est ma fiance,
son coeur est mien,

Mientras que viva
esta edad floreciente,
he de servir,
amor, al poderoso Dios,
con obras, con palabras,
en canciones y acordes.

Durante varios días
me tuvo languideciendo, pero en este momento,
me llenó de regocijo, porque tengo el amor
de la hermosa de gentil cuerpo.
Su anillo es mi garantía,
su corazón es mío,

Textos

le mien est sien,
fi de tristesse,
vive liesse
puisqu'en amour,
j'ai tant de biens.

el mío es suyo;
fuera la tristeza,
viva la alegría,
porque enamorado
tantos bienes tengo.

DIEGO ORTIZ

Dos recercadas

ANÓNIMO

Al alva venid

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.

Amigo el que yo más quería,
venid al alva del día.

Amigo el que yo más amaba,
venid a la luz del alva.

Venid a la luz del día,
non trayays compañía.

¡Dadme albrizias, hijos de Eva!

¡Dadme albrizias, hijos de Eva!
¿Di de qué dártelas han?
¡Qu'es nacido el nuevo Adán!
¡Oh! Hi de Dios y que nueva!
Dádmelas y habed placer,
pues esta noche es nacido
el Mesías prometido,
Dios y hombre de mujer.
Y su nacer nos revela
del pecado y de su afán.
¡Qu'es nacido el nuevo Adán!
¡Oh! Hi de Dios y que nueva!

LUYS DE NARVÁEZ

Diferencias sobre Romanesca

DIEGO PISADOR

Si la noche haze oscura

Si la noche haze oscura
y tan corto es el camino,
cómo no venís amigo.
Si la medianoche es pasada
y el que me pena no viene.
Mi ventura lo detiene
porque soy muy desdichada.

Véome desamparada,
gran pasión tengo conmigo.
Cómo no venís amigo.

D. ORTIZ

Tres recercadas

JUAN VÁSQUEZ / M. DE FUENLLANA

Duélete de mí, señora

Duélete de mí, señora,
señora, duélete de mí,
que si yo penas padezco
todas son, señora, por ti.
El día que no te veo,
mil años son para mí,
ni descanso, ni reposo,
ni tengo vida sin ti.
Los días no los vivo
sospirando siempre por ti.
¿Dónde estás, que no te veo,
alma mía, qué es de ti?

FRANCISCO GUERRERO

Pan divino

Pan divino, gracioso, sacrosanto
manjar que da sustento al alma mía:
dichoso fue aquel día,
punto y hora
que'n tales dos especies Christo mora,
que, si al alma'stá dura,
aquí se ablandará con tal dulçura.

El pan que stás mirando, alma mía,
es Dios que'n ti reparte gracia y vida
y, pues que tal comida
te mejora,
no dudes que comerla desde agora,
que, aunque estuvieres dura,
aquí se ablandará con tal dulçura.

MATEO FLECHA / M. DE FUENLLANA

La girigonza

Así, así, ¡cuerpo de nos!,
aquí veré yo
cómo baylaréis vos
a la girigonça.

¡Saltar y baylar
con voces y grita!
¡Y vos renegar
serpiente maldita!
La Virgen bendita
os hara baylar
a la girigonça.

Et ipsa canteret
caput tuum,
alleluia.

Y también cante
tu cabeza,
aleluya.

ALONSO MUDARRA

Pavana Fantasía

Beatus ille

Texto de Horacio

Beatus ille, qui procul negotiis,
ut prisca gens mortalium,
paterna rura bobus exercet suis,
solutus omni fenore.

Neque excitatur classico miles truci
neque horret iratum mare,
forumque vitat et superba civium
potentiorum limina.

Dichoso aquél que lejos de los negocios,
como la antigua raza de los hombres,
dedica su tiempo a trabajar los campos
paternos con los bueyes.

Y no se exalta como los soldados,
ni tiene miedo de los ataques del mar,
que evita el foro y los soberbios palacios
de los ciudadanos poderosos.

ANÓNIMO

Ay luna que reluzes

Ay luna que reluzes,
toda la noche m' alumbres.
Ay luna tan bella,
alúmbresme à la sierra;
Por do uaya y uenga.
Ay luna que reluzes,
toda la noche m' alumbres.

¡Qué bonito niño chiquito!

¡Qué bonito
niño chiquito!

Pariendo la Virgen,
dos buenas mugeres
servían al parto
y fazíanle plazer
al niño.

Desde lo ove parido
la Virgen con prudencia,
luego lo adoraron,
dándole reverencia
al niño.
E los planzuelos

que no son de sirgo,
en un pesebrejo
enbuélvelo la virgo
al niño.

La Virgen María,
como era moçuela,
ciñolo cueradamente
con una faxuela
al niño.

Ángeles del çielo
muy dulce cantavan
“Gloria in excelsis Deo”.
Asy lo acallavan
al niño.

A los maitynes era

A los maitynes era,
antes era del alva,
que la virgen parida,
ella virgo fincara.

Nueve meses avya
que la Virgen sagrada,
al su fijo traya
en el seno ençerrada.

Des que fue allegada
la ora del esparança
parió sin dudança
al qu'el mundo fiçiera.

Niña y viña

Niña y viña,
peral y havar,
malo es de guardar.

Levantéme, o madre,
mañanica frida,
fuy a cortar la rosa,
la rosa florida.
Malo es de guardar.

Levánteme, o madre,
mañanica clara,
fuy a cortar la rosa,
la rosa granada.
Malo es de guardar.

Viñadero malo
prenda me pedía,
dile yo un cordone
de la mia camisa.
Malo es de guardar.

Viñadero malo
prenda me demanda,
yo dile una cinta
de la muy delgada.
Malo es de guardar.

M. FLECHA / M. DE FUENLLANA

Buscad de oy mas, pecadores

Buscad de oy mas, pecadores,
quien sane vuestros dolores.

Ande, pues, nuestro apellido

Ande, pues, nuestro apellido,
el tañer con el cantar
concordes en alabar
a Jesús rezién nascido.

Bendito el que ha venido
a librarnos de agonía.
Bendito sea este día
que nació el contentamiento
remedió su advenimiento
mil enojos.

Benditos sean los ojos
que con piedad nos miraron
y benditos que ansí amansaron
tal fortuna.

Dindirindín, dindín...

REVISIÓN Y TRADUCCIÓN: LUIS LÓPEZ MORILLO

XLII
S E M A N A
M Ú S I C A
R E L I G I O S A
C U E N C A
2003

CATEDRAL
FUNDACIÓN ANTONIO PÉREZ
IGLESIA ROMÁNICA DE ARCAS
IGLESIA DE SAN FELIPE NERI
IGLESIA DE SAN MIGUEL
TEATRO AUDITORIO

Con luz propia
Antonio Moral
(9)

1
Concierto
(15)
Contrastes ibéricos
Carlos Manuel De Brito
(18)

2
Concierto
(29)
"La luz de España en la música"
Michael Noone
(32)

3
Concierto
(45)
La modernidad de "La Creación"
Juan José Carreras
(48)

4
Concierto
(67)
El violonchelo, entre dos siglos
Luis Suñén
(70)

5
Concierto
(77)
Dos pianos y cuatro manos
Pedro Mombiedro
(80)

6
Concierto
(87)
El músico devoto y contemplativo
John Griffiths
(90)

7
Concierto
(103)
*Música para los funerales
de la emperatriz María*
Pepe Rey
(106)

8
Concierto
(119)
Más allá de las palabras
Domingo del Campo
(122)

9
Concierto
(133)
Gratia Plena
Santiago Martín Bermúdez
(136)

10
Concierto
(151)
El primer reinado
Manuel Millán de las Heras
(154)

11
Concierto
(161)
La gloria de Venecia
Pablo Queipo de Llano-Ocaña
(166)

12
Concierto
(189)
*Las Sonatas de los Misterios
(o los misterios de las sonatas)*
Luis Gago
(192)

13

Concierto
(203)

El Triduo Sacro

Juan Carlos Asensio
(206)

14

Concierto
(217)

La Pasión de 1725 ¿Revisión o mejora?

Rafael Ortega Basagoiti
(222)

15

Concierto
(245)

16

Concierto
(249)

17

Concierto
(259)

Fuerza, intensidad y emoción

Luca Della Libera
(262)

18

Concierto
(285)

19

Concierto
(289)

Verdi, Rossini y lo sagrado

Alberto Zedda
(292)

Últimas voces

Arturo Reverter
(294)

20

Concierto
(307)

21

Concierto
(315)

22

Concierto
(323)

El milagro romano de Haendel

Stefano Russomanno
(328)

Obras de encargo
de la Semana de Música Religiosa
(1962-2003)
(355)

Biografías

Intérpretes
(358)

Conjuntos, Coros y Orquestas
(380)

Índice