



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

PROGRAMA DE DOCTORADO: FORMACIÓN DEL PROFESORADO

Villan, As con Violín y Óboe

TESIS DOCTORAL

Tomo II (Anexos)

ANÁLISIS Y PROPUESTA DE INTEGRACIÓN DE OBRAS TRANSCRITAS DEL REPERTORIO
BARROCO CANARIO DE JOAQUÍN GARCÍA EN LA ESPECIALIDAD DE CANTO EN LAS
PRUEBAS DE ACCESO A LOS CONSERVATORIOS CANARIOS.

Noia prodigiosa & Anna.

Álvaro Artiles Hernández

Directores:

Dra. Dña. María del Carmen Mato Carrodegas y Dr. D. Francisco Robaina Palmés

Mto. Dn. Joaquín García

Las Palmas de Gran Canaria, mayo 2017

Año. & 1750.

6



**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICAS ESPECIALES
PROGRAMA DE DOCTORADO: FORMACIÓN DEL PROFESORADO**

TESIS DOCTORAL

Tomo II (Anexos)

**ANÁLISIS Y PROPUESTA DE INTEGRACIÓN DE OBRAS TRANSCRITAS DEL
REPERTORIO BARROCO CANARIO DE JOAQUÍN GARCÍA EN LA
ESPECIALIDAD DE CANTO EN LAS PRUEBAS DE ACCESO A LOS
CONSERVATORIOS CANARIOS.**

Álvaro Artiles Hernández

Directores:

Dra. Dña. M^a del Carmen Mato Carrodeaguas y Dr. D. Francisco Robaina Palmés

Las Palmas de Gran Canaria, mayo 2017

TOMO II

Anexo 2	Transcripción paleográfica
Anexo 3	Constituciones Jansenistas
Anexo 4	Fragmento de investigación del Medievo
Anexo 5	Didácticas y manuales antiguos
Anexo 6	Cartas, informes, proyectos, procedimientos, etc..
Anexo 7	Programas de concierto

Anexo 2

Transcripción paleográfica

t

Na Patroay S.^a S.^{ta} Anna

Villan.^{co} As con Violiny Oboe

. Aoix prodigios & Anna.

M.^{ro}. D.ⁿ. Joachín Garcia

Año. de 1740.

Area andante

A Santa Anna

Joaquín García

Alto

Violín

Oboe

[Bajón]

BC

6

4 3# 6

T

Vln. I

Ob.

B

BC

6

6

Area andante

2
11

T

Bri — llan te^Es tre — lla,

Vln. I

Ob.

B

BC

6

16

T

her — mo — sa^y — be lla,

Vln. I

Ob.

B

BC

4 3

Area andante

3

20

T

8

tu so la fuis ³ te

Vln. I

20

Ob.

20

B

20

BC

24

T

8

la que su pis ³ te,

Vln. I

24

Ob.

24

B

24

BC

6
5

Area andante

4
28

T

8

al mun do___ dar el pro___ di___ gio___ ma___

Vln. I

28

Ob.

28

3

B

28

BC

6 6

32

T

8

yor Bri llan te^Es

Vln. I

32

Ob.

32

B

32

BC

6

36

T

8

tre __ lla, tu so la fuis __ te la que su

Vln. I

36

Ob.

36

B

36

BC

3# 6 6

40

T

8

pis __ te, al mun do dar el __ pro di __ gio __ ma __

Vln. I

40

Ob.

40

B

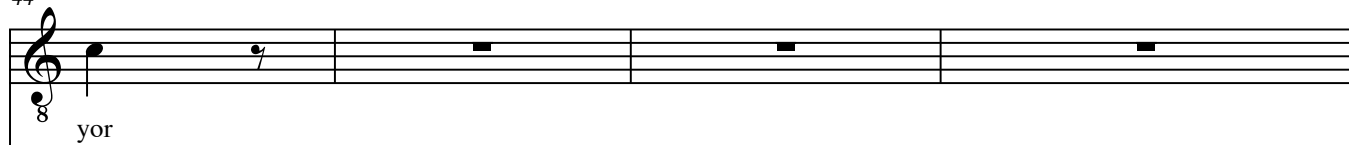
40

BC

6
44

Area andante

T



yor

Vln. I



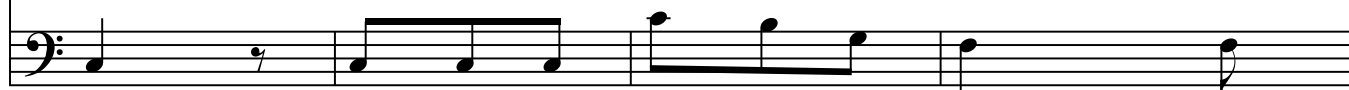
Ob.



B



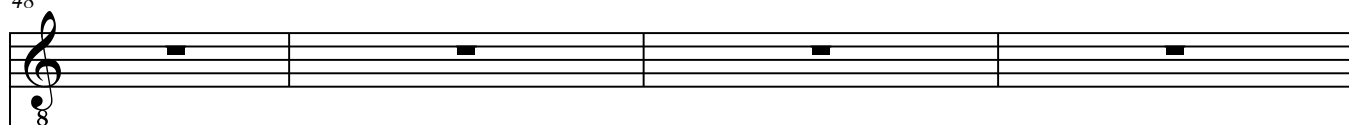
BC



6

48

T



Vln. I



Ob.



B



BC



4

3

6

52

T

8

Lle _____ guen, y^a la _____ ben,

Vln. I

52

Ob.

52

B

52

BC

56

T

8

en _____ quien _____ no _____ ca ben

Vln. I

56

Ob.

56

B

56

BC

4 3#

This musical score is for a section titled 'Area andante' on page 7. It consists of two systems of staves. The first system (measures 52-55) includes a vocal line (T) and four instrumental lines (Vln. I, Ob., B, BC). The vocal line has lyrics: 'Lle _____ guen, y^a la _____ ben,'. The instrumental parts provide harmonic support. The second system (measures 56-59) continues the vocal line with lyrics: 'en _____ quien _____ no _____ ca ben'. The instrumental parts continue their accompaniment. The score uses standard musical notation with treble and bass clefs, and includes various note values and rests. The vocal line is marked with a '8' below the staff, and the instrumental parts have measure numbers 52 and 56 indicated at the start of their respective staves. The final measure of the second system contains the numbers '4' and '3#' below the staff.

Area andante

8
60

T

8

mas Ex plen do ³ res

60

Vln. I

60

Ob.

60

B

BC

64

T

8

Di cha^y fa vo _____ res

64

Vln. I

64

Ob.

3

64

B

BC

5 7

Detailed description: This musical score is for a section titled 'Area andante'. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (T) and four instrumental lines (Vln. I, Ob., B, BC). The vocal line has lyrics 'mas Ex plen do res' with a triplet of eighth notes under 'do'. The instrumental parts provide harmonic support. The second system continues with the same vocal and instrumental parts, with lyrics 'Di cha^y fa vo res'. The vocal line features a sixteenth-note triplet under 'fa'. The instrumental parts continue their accompaniment. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked 'andante'.

68

T

8

pues es de to do bue no

68

Vln. I

68

Ob.

68

B

68

BC

6

6

6

72

T

8

lo me xor lo me xor

72

Vln. I

72

Ob.

72

B

72

BC

6

Detailed description of the musical score: The score is for a vocal and orchestral piece. The vocal part (T) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Spanish. The orchestral parts include Violin I (Vln. I), Oboe (Ob.), Bassoon (B), and Bassoon/Contrabass (BC). The score is divided into two systems. The first system covers measures 68-71, and the second system covers measures 72-75. The tempo is marked 'Area andante'. The time signature is 8/8. The key signature is one sharp (F#). The vocal line has lyrics: 'pues es de to do bue no' and 'lo me xor lo me xor'. The orchestral parts include woodwinds, strings, and a bassoon. The score is written in a standard musical notation style with various musical symbols and dynamics.

Final

A oír prodigios de Anna

Joaquín García

Score for the Final section, "A oír prodigios de Anna" by Joaquín García. The score is in 3/2 time and features vocal parts (Tiple 1º, Tiple 2º, Alto, Tenor) and instrumental parts (Violin, Oboe, BC Violón, BC).

The vocal parts sing the lyrics: O^He ra _____ rio de las vir tu _____

The instrumental parts (Violin, Oboe, BC Violón, BC) provide accompaniment. The BC Violón and BC parts include a 6 6 b marking at the end of the section.

4

S 1

tu des O^E

S 2

tu des O^E

A

— des O^E

B

tu des O^E

Vln.

4

Ob.

4

Vlón

4

BC

Detailed description: This is a musical score for a vocal quartet and orchestra. The vocal parts are for Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Alto (A), and Bass (B). The instrumental parts include Violins (Vln.), Oboe (Ob.), Violoncello (Vlón), and Bassoon (BC). The score is in 4/4 time, indicated by the '4' above the first measure of each staff. The vocal parts have lyrics: 'tu des O^E'. The instrumental parts feature a melodic line in the strings and woodwinds, with the oboe and violin parts starting with a four-measure rest. The bassoon part begins with a whole note in the first measure.

7

S 1

xem plo de la^hu mil dad

S 2

xem plo de la^hu * mil _____ dad

A

xem plo de la^hu mil dad

B

xem plo de la^hu mil _____ dad

7

Vln.

7

Ob.

7

Vlón

BC

6
b

3 4 #

(*El tiple segundo debe seguir al continuo)

10

S 1

S 2

A

B

Sed me

Vln.

Ob.

Vlón

BC

3#

13

S 1

S 2

A

B

Vln.

Ob.

Vlón

BC

Sed me pro tec to _____ ra

pro tec to _____ ra mí a

4 3 7 7

3# 3#

16

S 1

Sed me pro tec to _____ ra

S 2

pro tec to _____ ra _____

A

mí a pro tec

B

Sed me pro tec to ra

Vln.

16

Ob.

16

Vlón

16

BC

4 3^b * 7 3[#] 7 **

*(Se refiere al sol becuadro)

** (Esta séptima la debe cantar el Tiple segundo en forma de retardo)

19

S 1

mí a

*

S 2

mi a

A

to ra mí a

B

mí a

19

Vln.

19

Ob.

19

Vlón

BC

4 3

*(El Tiple primero debe ir con el continuo)

22

S 1

Guía en a que lla fa tí

S 2

Guía en a que lla fa tí

A

Guía en a que lla fa tí

B

Guía en a que lla fa tí

Vln.

22

Ob.

22

Vlón

22

BC

6
5

25

S 1

ga te rri ble de _____ mi^Es pi

S 2

ga te rri ble de _____ mi^Es pi

A

ga te rri ble de _____ mi^Es pi

B

ga te rri ble de _____ mi^Es pi

Vln.

25

Ob.

25

Vlón

25

BC

28

S 1

rar de mi^Es pi rar

S 2

rar de mi^Es pi rar

A

rar de mi^Es pi rar

B

rar de mi^Es pi rar

Vln.

28

Ob.

28

Vlón

28

BC

6
5

A oir prodigios de Anna

Villancico a 4 con violines y oboe

Joaquín García

The musical score is written for a four-part vocal ensemble and instrumental accompaniment. The vocal parts are Tiple 1º (S1), Tiple 2º (S2), Alto (T), and Tenor (B). The instrumental parts are Violín, Oboe, BC (Violón), and BC. The score is in common time (C) and consists of three measures. The first two measures contain rests for all parts. The third measure contains the vocal entries and the instrumental accompaniment. The lyrics are: 1º A oir pro di gios de, 2º Ad mi ra ran con—. The instrumental parts (Violín, Oboe, BC) play a continuous eighth-note pattern throughout the piece.

Tiple 1º (S1) 1º A oir pro di gios de

Tiple 2º (S2) 2º Ad mi ra ran con—

Alto (T) 1º A oir pro di gios de

Tenor (B) 2º Ad mi ra ran con—

Violín

Oboe

BC (Violón)

BC

6 6

(La Introducción se repite. Todas las voces cantan primero el verso 1º y luego el 2º)

4

S 1

An na, Con — cu rra to do mor tal,

S 2

ra zón, Oir queen suan cia ni — dad,

T

8

An na, Con cu — rra to do mor tal,

B

ra zón, Oir queen suan cia ni — dad,

Vln.

4

Ob.

4

V

4

BC

6 4 #3 4 #3

7

S 1

y ve rás pe ri fra sea da, en e lla la

S 2

Dióa Luz El ma yor pro di gio bro zo la ma yor

T

8

y ve rás pe ri fra sea da, en e lla

B

Dióa Luz El ma yor pro di gio

Vln.

7

Ob.

7

V

7

BC

7 6 #3 #6

10

S 1

tri ni — dad, en e lla la tri ni dad

S 2

Vel — — — dad, bro — — — zo la ma yor Vel dad Vel

T

8 la tri ni dad, en e lla la tri ni

B

bro zo la ma yor Vel dad, bro zo la ma yor Vel

Vln.

10

Ob.

10

V

10

BC

6 #3 #3 4 3

13

S 1

S 2

T

8

B

dad.

dad

dad

Vln.

13

Ob.

13

V

13

BC

The musical score consists of eight staves. The vocal staves (S 1, S 2, T, B) are in treble and bass clefs. The instrumental staves (Vln., Ob., V, BC) are in treble and bass clefs. The vocal parts have lyrics 'dad.' and 'dad'. The instrumental parts have a '13' marking. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system ends with a repeat sign. The second system begins with a repeat sign. The score is for a piece titled 'A oir prodigios de Anna'.

(El continuista ataca directamente el Recitativo)

Recitativo y Aria de (Tenor)

A oír prodigios de Anna

Joaquín García

Alto (Tenor)

8

Sien el al to mis te rio de tri ni dad Sa gra do, nos en se ña la

BC

Detailed description: This block contains the first system of music. The Alto (Tenor) part is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It begins with a measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics are 'Sien el al to mis te rio de tri ni dad Sa gra do, nos en se ña la'. The BC part is written on a bass clef staff and consists of three measures of whole notes, with the first measure containing a B-flat.

T

4

8

fee, co mo^e le va do, Cre er. Con fi xa rea li dad, ay en el tres Di

BC

4

Detailed description: This block contains the second system of music. The T part continues on the treble clef staff with eighth and sixteenth notes. The lyrics are 'fee, co mo^e le va do, Cre er. Con fi xa rea li dad, ay en el tres Di'. The BC part continues on the bass clef staff with whole notes, including a sharp sign (F#) in the second and third measures.

T

7

8

vi nas per so nas Sien do^u__ na^e ssen cia, so la^en Ver dad, en el mo do

BC

7

Detailed description: This block contains the third system of music. The T part continues on the treble clef staff. The lyrics are 'vi nas per so nas Sien do^u__ na^e ssen cia, so la^en Ver dad, en el mo do'. The BC part continues on the bass clef staff with whole notes, including a sharp sign (F#) in the first measure.

T

10

8

ha llo en Ann a^es te Mis te rio al ver la fuen te pu ra, y de^e lla pro du

BC

10

Detailed description: This block contains the fourth system of music. The T part continues on the treble clef staff. The lyrics are 'ha llo en Ann a^es te Mis te rio al ver la fuen te pu ra, y de^e lla pro du'. The BC part continues on the bass clef staff with whole notes.

13

T

8

cir^u na her mo su ra y^es ta, por mis te rio pro fun do, dar el re ga lo que

13

BC

16

T

8

pe sa más del mun do.

16

BC

Final

A oir prodigios de Anna

Joaquín García

O^He ra ____ rio de las vir tu des

O^He ra ____ rio de las vir tu des

O^He ra ____ rio de las vir ____ tu des

O^He ra ____ rio de las vir tu des

6 6

O^E xem plo de la^hu mil dad

O^E xem plo de la^hu mil ____ dad

O^E xem plo de la^hu mil dad

O^E xem plo de la^hu mil ____ dad

6 34# 3#

12

Musical score for measures 12-16. The score is written for five staves. The first three staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music features a melody in the first staff, with lyrics "Sed me" appearing in the second and third staves. The fourth staff contains a bass line, and the fifth staff contains a bass line with lyrics "Sed me". The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Sed me

Sed me

Sed me

43 7 7 4 3

17

Musical score for measures 17-21. The score is written for five staves. The first three staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music features a melody in the first staff, with lyrics "pro tec to ra mí a" appearing in the second and third staves. The fourth staff contains a bass line, and the fifth staff contains a bass line with lyrics "pro tec to ra mí a". The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

pro tec to ra mí a

pro tec mí a

pro tec to ra mí a

pro tec to ra mí a

7 7 43

22

Musical score for measures 22-26. The score is written for five staves (three treble and two bass). The lyrics are: Guí a^en a que lla fa tí ga te rri ble de _____. The melody is in G major, with a key signature of one sharp (F#). The rhythm is primarily quarter and half notes. A fermata is placed over the final note of the first staff in measure 26. A '6' is written below the second bass staff in measure 26.

Guí a^en a que lla fa tí ga te rri ble de ____

Guí a^en a que lla fa tí ga te rri ble de ____

Guí a^en a que lla fa tí ga te rri ble de ____

Guí a^en a que lla fa tí ga te rri ble de ____

6

27

Musical score for measures 27-31. The score is written for five staves (three treble and two bass). The lyrics are: — mi^Es pi rar de mi^Es pi rar. The melody is in G major, with a key signature of one sharp (F#). The rhythm is primarily quarter and half notes. A fermata is placed over the final note of the first staff in measure 31. A '6' is written below the second bass staff in measure 31.

— mi^Es pi rar de mi^Es pi rar

mi^Es pi rar de mi^Es pi rar

mi^Es pi rar de mi^Es pi rar

— mi^Es pi rar de mi^Es pi rar

6

6

Intro: A oir Prodigios de Anna

Joaquín García
año de 1740

5 6 6

6 4 3# 4 3# 76 3#

9

12 6 6 3# 3#

4 3

+

MSS.^{mo} Sacram.^{to}

Fonada Solo

Aora bien, si estan al to

M^{ro}. D. Joachin Garcia

Año de 1791o

E/II - 5

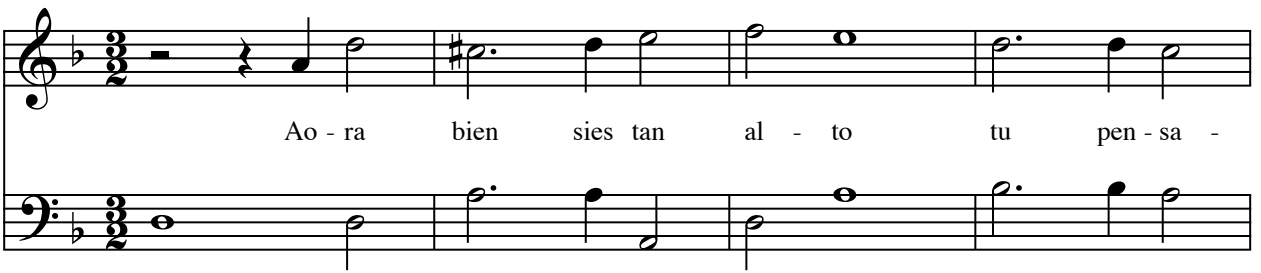
Ahora bien si es tan alto

Al Santísimo Sacramento

Joaquín García

Soprano

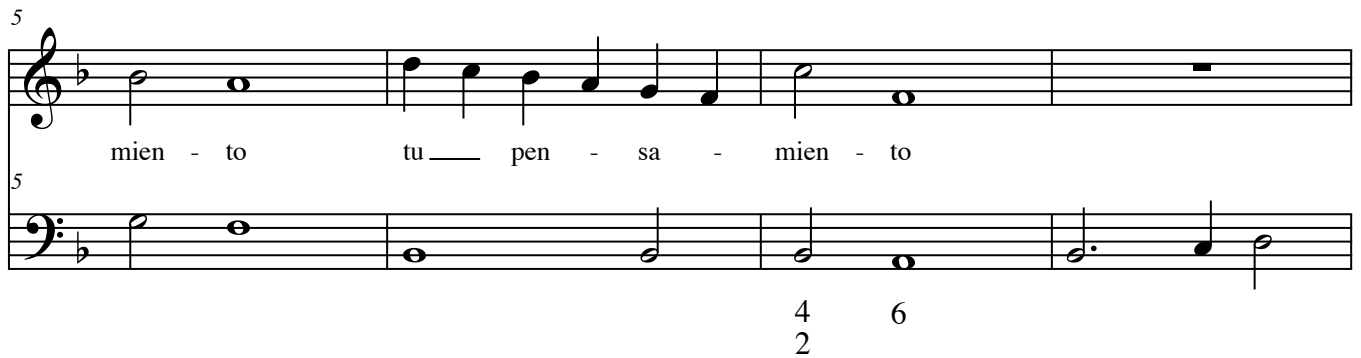
Continuo



Ao - ra bien sies tan al - to tu pen - sa -

#3

5



mien - to tu pen - sa - mien - to

4 6
2

9



que quie-res ser Dios, hom - bre, ya lle-góel

14



tiem - po y si pre - gun - tas có - mo

#3 6 b3 #3

19



y si pre - gun - tas có - mo

19



24



Di - go co - mien - do Oi - gan, no

24



#3 6 #3

29



quie - res? Oi - gan, no quie - res? Va - mos quees bue - no; —

29



#3 6 6 5

34



— que se hi - zo la ga - na

34



39



de que - rer ser - lo? Ay tal pe -

39



6

44

re - za quie - roy no quie - ro quie - roy no quie - ro

#3 #3 6 #3

49

Que to - do loe - le - va - do pa -

#3 6 #3

54

róen sus - - - pen - - - so lin - do por

6

58

cier - - - to Co - mer de la

7

63

fru - ta que fue hue - so to - - - da, Co -

6 6

68

mer de la fru - ta que fue hue - so to - - -

68

68

6
5

72

da, y no d'es - te Pan qu'es bo -

72

72

#3

76

ca - do sin hue - so! Y no d'es - te

76

76

6 6 #3

80

Pan qu'es bo - ca - do sin _____ hue - so

80

80

#3

#3

6.

Aora bien

Coplas

Joaquín García

Soprano

Clave

Lle - ga, quea - guar - das? brí - - - o
Ea - - - , no bas - ta Vi - - - tor:

4

S

4

C.

No tu ves, que el mes - mo
pen sa mien to,

6 5

8

S

8

C.

Dios te com - bi - day di - - - ze
noes ser Dios, pues no bus - - - cas

6

12

S

12

C.

Va - mos co - mien - do Va - mos co -
tan fá cil me dio, tan fá cil

#3

#3

6

17

S. mien - do Oy - gan, no quie - res?

17 me - dio

C. #3 #3 #3

22

S. Va - mos quees bue - no Ay tal pe - re - za!

22

C. 6 6 #3 6 #3

27

S. Quie - roy no quie - ro Lin - - - do por —

27

C. #3

32

S. — cier - - - - to

32

C. #3

Come que esperas? Digo: mira un Cordero, Bellísimo, y no puede estar más tierno?

Oye que dudas? Otra: si es temor, eso, sabe que es muy del caso, llegar temiendo?

Alto lo digo? Vaya: mira que temo, es esa Covardía falta de miedo?

17

S

mien - do Oy - gan, no quie - res?

17

C.

22

S

Va - mosques bue - no Ay tal pe - re - za!

22

C.

27

S

Quie - roy no quie - ro Lin - - - do por —

27

C.

32

S

— cier - - - to

32

C.

Aora bien

Coplas

Joaquín García

Soprano

Clave

Lle - ga, quea - guar - das? brí - - - o

Detailed description: This system shows the first two staves of the musical score. The Soprano staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. It contains four measures of music with lyrics 'Lle - ga, quea - guar - das? brí - - - o'. The Clave staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing four measures of music.

S

C.

No ves, queel mes - mo

Detailed description: This system shows the next two staves. The Soprano staff (labeled 'S') has a measure rest in the first measure, followed by three measures of music with lyrics 'No ves, queel mes - mo'. The Clave staff (labeled 'C.') contains four measures of music. Measure numbers 4 and 5 are indicated above the first and second measures of the Clave staff respectively.

6 5

S

C.

Dios te com - bi - day di - - - ze

Detailed description: This system shows the next two staves. The Soprano staff (labeled 'S') contains four measures of music with lyrics 'Dios te com - bi - day di - - - ze'. The Clave staff (labeled 'C.') contains four measures of music. Measure numbers 8 and 9 are indicated above the first and second measures of the Soprano staff respectively.

6

S

C.

Va - mos co - mien - do Va - mos co -

Detailed description: This system shows the final two staves. The Soprano staff (labeled 'S') contains six measures of music with lyrics 'Va - mos co - mien - do Va - mos co -'. The Clave staff (labeled 'C.') contains six measures of music. Measure numbers 12 and 13 are indicated above the first and second measures of the Soprano staff respectively.

#3

#3

6

17

S

mien - do Oy - gan, no quie - res?

17

C.

#3 #3 #3

22

S

Va - mosques bue - no Ay tal pe - re - za!

22

C.

6 6 #3 6 #3

27

S

Quie - roy no quie - ro Lin - - - do por —

27

C.

#3

32

S

— cier - - - to

32

C.

#3

+

Al SS.^{mo} Sacramento

Cantada A Duo con Viol.^{ns}

Ay mi Dios.

He. D.^o Joachin Garcia

Año 1744

Ay mi Dios

Cantada a dúo con violines Introducción

Joaquín García
año de 1744

Violin I

Violin II

Alto

Tenor

BC

6

This musical score block contains the introduction for the piece 'Ay mi Dios'. It features five staves: Violin I, Violin II, Alto, Tenor, and BC (Bass Continuo). The Violin I and II parts are in treble clef with a common time signature (C). They both play a melodic line starting with a series of eighth notes. The Alto and Tenor parts are in treble clef and contain whole rests, indicating they are silent during this introduction. The BC part is in bass clef and plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. A measure number '6' is centered below the BC staff.

Vln. I

Vln. II

T 1º

T 2º

BC

7 6 7 6

3#

This musical score block contains the main body of the piece 'Ay mi Dios'. It features five staves: Vln. I, Vln. II, T 1º, T 2º, and BC. The Vln. I and II parts are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). They both play a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The T 1º and T 2º parts are in treble clef and contain whole rests, indicating they are silent during this section. The BC part is in bass clef and plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. A measure number '4' is placed above the Vln. I staff at the beginning of the first measure. At the bottom of the BC staff, the numbers '7 6 7 6' are written, followed by '3#' below the first '7'.

Ay mi Dios

2
7

Vln. I

Vln. II

T 1°

T 2°

BC

Ay mi^A _____ ma do, Ay dul

Ay mi _____ Dios, Ay dul

7_b

10

Vln. I

Vln. II

T 1°

T 2°

BC

ci ___ ssi mo Bi en que dis fra ___ za ___ do

ci ___ ssi mo Bi en que dis fra ___ za ___ do

10

7_b 3_b

13

Vln. I

Vln. II

T 1°

T 2°

BC

en e ssas A ras tu po

6

16

Vln. I

Vln. II

T 1°

T 2°

BC

der Ad vier _____ to, pues ha ces_ Vi va yo pues ha ces_ Vi va

der Ad vier _____ to, pues ha ces_ Vi va yo pues

3# 4 3# 7

Ay mi Dios

4

19

Vln. I

Vln. II

T 1°

yo pues ha ces__ Vi va yo es tan do muer

T 2°

ha ces__ Vi va yo pues ha ces__ Vi va__ yo es__ tan do__

BC

7 7 3# 7 3# 7 3# 7 7 7

23

Vln. I

Vln. II

T 1°

_____ to pues ha ces Vi va

T 2°

_____ muer to pues ha ces Vi va

BC

23

26

Vln. I

Vln. II

26

T 1°

yo es tan do muer to

8

T 2°

yo es tan do muer to

8

BC

26

7 4 3

Ay mi Dios

Recitativo Tenor

Joaquín García

Tenor

8

Y^a mi Al ma se dien ta por lle gar a essa — Me ssa, mas se^a lien ta

Cello

+

Al SS.^{mo} Sacram.^{to}

Villan,^{co} Solo con Violin

De punta en blanco &c.

M^{ro}. D.ⁿ Joachin Garcia

Año. 1742

17

Coplas

De punta en blanco

Joaquín García

Soprano

Violin

Cello

3#

This system contains the first four measures of the piece. The Soprano part has whole rests. The Violin and Cello parts play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/8. A rehearsal mark '3#' is placed below the Cello staff at the end of the system.

S

Oy en pu bli co sa le, muy — dis fra —

Vln.

Vc.

3# 3#

This system contains measures 5 through 8. The Soprano part has a melodic line with lyrics. The Violin and Cello parts continue the accompaniment. Rehearsal marks '3#' are placed below the Cello staff at measures 6 and 8.

S

za do, muy — dis — fra — za — do,

Vln.

Vc.

6 5 6

This system contains measures 9 through 12. The Soprano part continues the melody with lyrics. The Violin and Cello parts provide accompaniment. Fingering numbers '6 5 6' are indicated below the Cello staff at measures 11 and 12.

13

S

Y^aun que de^em bo zo^en Cuer _____ po, con ca pa^y _

Vln.

Vc.

17

S

— pa lio Y^aun que de^em

Vln.

Vc.

6 3#

21

S

bo zo^en Cuer _____ po, con ca pa^y _____ pa

Vln.

Vc.

25

S

lio Ay mi

Vln.

Vc.

3#

29

S

Due ño Ay mi

Vln.

Vc.

6

33

S

Vi da Ay mi^A ma do,

Vln.

Vc.

6

38

S

Ay _____ mi^A ma _____ do,

Vln.

Vc.

3#

Detailed description: This system contains measures 38 to 42. The Soprano part begins with a whole rest in measure 38, followed by a melodic phrase starting on a half note G4, slurred through measures 39 and 40, and ending with a fermata on a half note A4 in measure 42. The Violin part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola part has a half note G3 in measure 38, followed by a half note F3 in measure 39, and a half note E3 in measure 40, which is marked with a 3# (tritone). The system concludes with a double bar line.

43

S

Vln.

Vc.

3#

Detailed description: This system contains measures 43 and 44. The Soprano part has a whole rest for both measures. The Violin part continues with eighth notes. The Viola part has a whole note G3 in measure 43 and a whole note F3 in measure 44, which is marked with a 3# (tritone). The system concludes with a double bar line.

De punta en blanco

Villancico Solo con violín
Estribillo

Joaquín García
Año de 1742

Tiple

Violín

BC

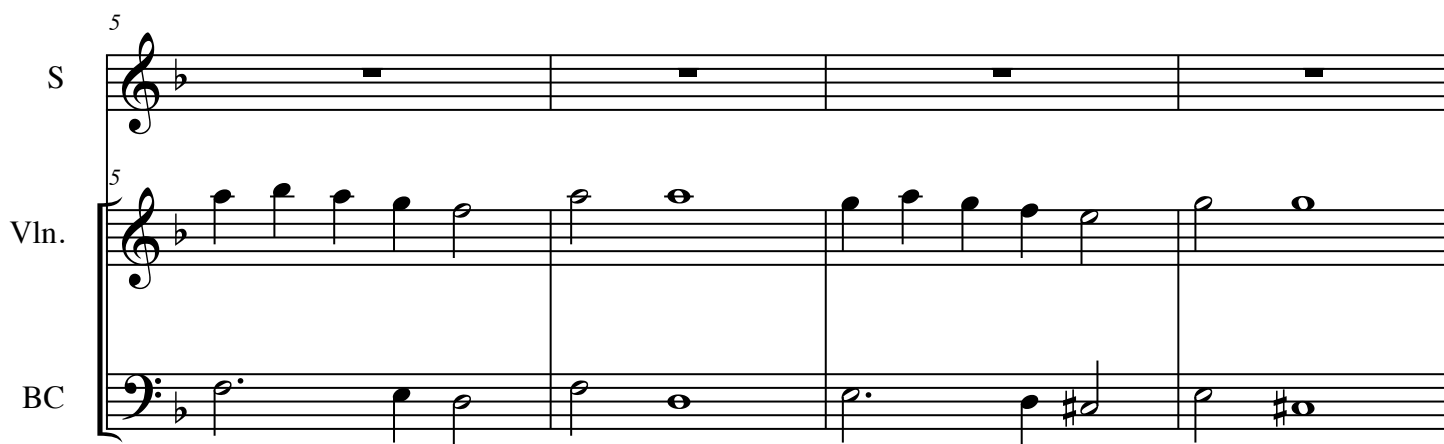


6

S

Vln.

BC



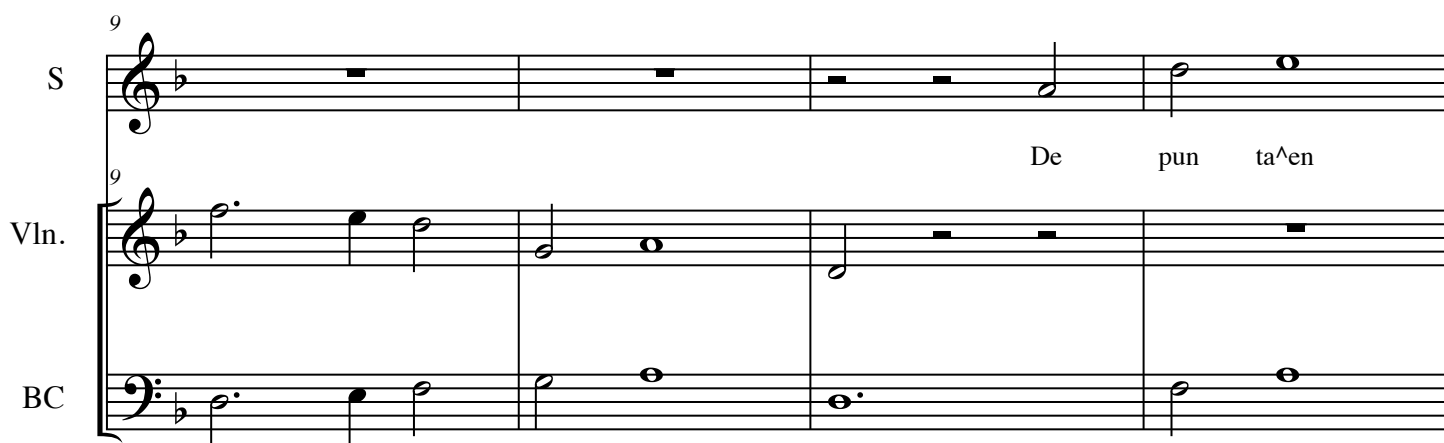
6

S

Vln.

BC

De pun ta^en



13

S

blan _____ co, sa le de Ca ssa^el A _____ mo

Vln.

BC

6

17

S

que pa ra dar se

Vln.

BC

6 5 6

21

S

to _____ do que pa ra dar se

Vln.

BC

25

S

to _____ do. se que do^en blan co

Vln.

BC

5

29

S

se que do^en blan co

Vln.

BC

7 6

33

S

Vln.

BC

3b 7

37

S

Su^A mor es tan _____ to

Vln.

BC

6 5 3# 6 3

41

S

Su^A mor es tan _____ to

Vln.

BC

3# 6 3# 6 5

45

S

que^a pu ró la^In ven ti _____ va

Vln.

BC

3# 6

49

S

que^a pu ró la^In ven ti va pa ra^ex pli

Vln.

BC

53

S

car _____ lo, pe ro con

Vln.

BC

3b

57

S

el em bo _____ zo pe ro con

Vln.

BC

6 6

61

S el em bo zo lo di xo Cla _____ ro.

Vln.

BC

6 5 6 5

65

S Ay _____ mi

Vln.

BC

6 6

69

S Due _____ ño Ay _____ mi

Vln.

BC

3b 6

73

S

Vi da Ay mi^A

Vln.

BC

3#

77

S

ma do Y^es to por u na^In

Vln.

BC

7
b

81

S

gra ta que des pre cian do que des pre

Vln.

BC

4 3#

85

S

85

Vln.

BC

cian do,

89

S

89

Vln.

BC

su fi ne za^hi zo ros tro de^un Ga lán

6 3 6

93

S

93

Vln.

BC

fal zo Ay mi

3# 6

97

S

Due _____ ño, Ay _____ mi

Vln.

BC

6

101

S

Vi _____ da Ay _____ mi^A

Vln.

BC

3#

105

S

ma _____ do, Ay _____ mi^A

Vln.

BC

3#

109

S

ma _____ do,

Vln.

109

BC

This musical score snippet covers measures 109, 110, and 111. It features three staves: Soprano (S), Violin (Vln.), and Bassoon (BC). The key signature has one flat (B-flat). In measure 109, the Soprano part has a half note G4, a half note A4, and a half note Bb4, with the lyrics 'ma' and a long line. The Violin part has a dotted half note G3, a half note A3, and a half note Bb3. The Bassoon part has a whole note G2. In measure 110, the Soprano part has a whole rest. The Violin part has a whole note G4. The Bassoon part has a whole note G2. In measure 111, the Soprano part has a whole rest. The Violin part has a half note A4, a half note Bb4, a half note A4, and a half note G4. The Bassoon part has a dotted whole note G2. The system ends with a double bar line.

†

Al Ss.^{mo} Sac.^{to} .#

Cantada Con Violines .#

Llega Llega al Panal .#

M^o García .#

= Año de 1737 =
.#

12

Llega al panal

Recitativo

Joaquín García

Tenor

U na mis ti ca^a be ja^ar ti fi cio sa que^en las fau ces di fun tas de^un le

Cello

6 6

T

ón— fuer te condensó la miel, que chu pó^a la ro sa, con su^es ti mulo^a

Vc.

3# 6

T

gu do cau sa muer te al que^au sur par la lle ga sin cui da do de que^es^a— quel pa

Vc.

3# 6 4

T

nal man jar sa gra do

Vc.

6

Cantada con violines. Area

Joaquín García

año de 1737

Violin I

Tenor

BC

6

Vln. I

Vln. II

[B]

Vlón

BC

6

6

6

4

3

Llega llega al panal

2

5

Vln. I

Vln. II

[B]

8

Lle ga lle _____ ga^al pa nal que ves en le

Vlón

BC

6#

7

Vln. I

Vln. II

[B]

8

on lle ga lle _____ ga pues

Vlón

BC

6 3# 3#

Llega llega al panal

9

Vln. I

Vln. II

[B]

8

muer to le tie ne la fuer za de^a mor pues

Vlón

BC

3^b 6[#] 3[#]

3

11

Vln. I

Vln. II

[B]

8

muer to le tie ne la fuer za de^a mor pues

Vlón

BC

3[#] 4 3

4 Llega llega al panal

Vln. I ¹³

Vln. II

[B] ¹³

8

muer _____ to le tie ne la fuer _____ za de^a mor _____ la

Vlón

BC

15

Vln. I

Vln. II

[B] ¹⁵

8

fuer _____ za la fuer _____ za de^a mor

Vlón

BC

6 6

Llega llega al panal

5

17

Vln. I

Vln. II

[B]

8

Vlón

BC

6 6 6 6

19

Vln. I

Vln. II

[B]

8

Vlón

BC

lle ga lle ga^a co

6 4 3 3#

Llega llega al panal

21 6

Vln. I

Vln. II

[B]

8 mer__ le mas no _____ sin te mor mas no sin te

Vlón

BC

7 6

23

Vln. I

Vln. II

[B]

8 mor de__ la__ mis _____ ti ca^a ve__ ja de la__ mis _____ ti ca^a__

Vlón

BC

6 6

The musical score is for a piece titled "Llega llega al panal". It features five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Bassoon (B), Violoncello (Vlón), and Bass (BC). The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 21 and ends at measure 22. The second system starts at measure 23 and ends at measure 24. The lyrics are in Spanish and are written below the Bassoon staff. The lyrics are: "mer__ le mas no _____ sin te mor mas no sin te" for the first system and "mor de__ la__ mis _____ ti ca^a ve__ ja de la__ mis _____ ti ca^a__" for the second system. The musical notation includes various instruments and vocal parts. The Violin I and II staves have a treble clef and a key signature of two flats. The Bassoon, Violoncello, and Bass staves have a bass clef and a key signature of two flats. The Bassoon staff has a soprano clef (C4) and a key signature of two flats. The Violoncello and Bass staves have a bass clef and a key signature of two flats. The lyrics are written below the Bassoon staff. The lyrics are: "mer__ le mas no _____ sin te mor mas no sin te" for the first system and "mor de__ la__ mis _____ ti ca^a ve__ ja de la__ mis _____ ti ca^a__" for the second system. The musical notation includes various instruments and vocal parts. The Violin I and II staves have a treble clef and a key signature of two flats. The Bassoon, Violoncello, and Bass staves have a bass clef and a key signature of two flats. The Bassoon staff has a soprano clef (C4) and a key signature of two flats. The Violoncello and Bass staves have a bass clef and a key signature of two flats. The lyrics are written below the Bassoon staff. The lyrics are: "mer__ le mas no _____ sin te mor mas no sin te" for the first system and "mor de__ la__ mis _____ ti ca^a ve__ ja de la__ mis _____ ti ca^a__" for the second system.

25

Vln. I

Vln. II

[B]

8

be__ ja que la miel__ qua__ xó que la miel__

Vlón

BC

6

27

Vln. I

Vln. II

[B]

8

Vlón

BC

6 6# 6

Llega llega al panal

8 29

Vln. I

Vln. II

[B]

8

qua xó lle ga lle ga^a co mer mas

Vlón

BC

7

31

Vln. I

Vln. II

[B]

31

8

no sin te mor lle ga lle ga a co mer mas

Vlón

BC

4 3# 7

33

Vln. I

Vln. II

[B]

8

no sin te mor mas no sin te mor.

Vlón

BC

4 3#

The musical score is for the piece 'Llega llega al panal'. It features five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Bass (B), Violoncello (Vlón), and Double Bass (BC). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score begins with a rehearsal mark '33'. The vocal line (B) has lyrics in Spanish: 'no sin te mor mas no sin te mor.' The instruments play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Double Bass (BC) part includes a fingering '4' and a sharp sign '3#'.

MISS^{mo} Sacram.^{to}

Villan. ^{co} ADuo

Moradores del Orbe Venid. &c^a

Mo. Dⁿ Joachin Garcia

Año de 1755.

E/II-34

Moradores del Orbe (coplas)

Villancico a Dúo

Joaquín García

Alto

Tenor

Continuo

A

T

C.

A

T

C.

Es Ro - jo Cla - - - vel y tan sin - gu - - -

Es ter zo Jas mín, tan Cas to que

da que con sus ma ti ces Ex ce deal Co

lar pu re zaa los cie los Sua vi dad al mor

ral Ex

tal. Sua

6

6

8

A

ce _____ deal Co ral.

vi dad al mor tal.

T

Es har do _____ pu _____

Es Di vi _____ no _____ A _____

C.

10

A

li _____ do Es tan _____ sin _____ i _____ gual

mor, _____ y pu _____ ro _____ cris _____ tal

T

que por lo gra cio _____

her mo so lu ce _____

C.

7 \flat

6

6

6

13

A

T

C.

zo dig no ___ es de ___ ad ___ mi ___ rar ___ dig no es dead mi rar
ro, Ra yo ___ Ce les ___ tial ___ Ra yo ___ Ce les tial

16

A

T

C.

Ve nid ___ pre ___ su ___ ro sos

Lle gad ___ le ___ a gus

b 6

20

A

8

Ve _____ nid lle _____ gad lle gad _____ lea gus

T

8

tar. Ve nid nid lle _____ gad lle gad lea gus

C.

24

A

8

tar ha _____ lla _____

T

8

tar ha _____ lla _____ reis si con

C.

28

A

8

reis si con fe le co mie _____ reis

T

8

fe le _____ co _____ mie _____ reis U _____ na e

C.

#

#

32

A

U na e ter na U na e ter na

T

ter na U na e ter na Vi

C.

36

A

vi da por siem pre Ja más por siem

T

da por siem pre Ja más por siem

C.

40

A

pre ja más

T

pre Ja más

C.

4

Moradores del Orbe

Villancico a Duo

Joaquín García 1745

Alto

Mo - ra - do - res del Or - be ve - nid

Tenor

Mo - ra - do - res del

BC

5

Ve - reis el lu - cir

Or - be ve - nid

Ve -

9

Ve - reis el bri - llar

reis el lu - cir

Ve - reis el bri - llar

6 4 #

13

deun Ga - lán que hoy a el hom - bre SeO -

deun Ga - lán que hoy a el hom - bre se

4 # b

17

fre - - - ce en car - ne sus - ten - to, Dul -

O - fre - - - ce en car - - - ne sus - ten - to, Dul -

4 3 7 6 7

21

zu - ray man - jar Ve - nid__ pre - su -

zu - ray man - jar

4 # # 6

25

ro - sos Ve - - - nid lle -

Ve - nid pre - su - ro - sos Ve - nid lle -

29

gad lle - gad lea gus - tar Ve - - - nid lle - - -

gad lle - gad lea gus - tar Ve - - - nid lle - - -

33

gad lle - - - gad lea gus - tar

gad lle gad - - - lea gus - tar

37

8

ha - lla - reis si con fe le co -

8

ha - lla - reis si con fe le co - mie - - -

41

8

mie - - - reis U - na e - ter - na

8

- - - - reis U - na e - ter - na U - na e -

45

8

U - na e - ter - na vi - da por siem - pre

8

ter - - - na Vi - - - da por siem - pre

49

Ja - - - mas ha - lla - reis si con fe le - co -

8 6 6

53

mie - - - - reis por

8 8 8

#

57

siem - pre - Ja - más por siem - pre por

8 8 8

9 9

61

8 siem - pre Ja - más por siem - pre — Ja - más.

8 siem - pre Ja - más por siem - pre Ja - más.

4 # 4 #

*El tenor debe imitar al continuo en el 4 #3 dejando la sílaba -pre de siem-pre para el fa# .

+

Al SS.^{mo} Sacram.^{to}

Cantada A Duo

Venid Labradores

M^o. D.ⁿ Joachin Garcia

Año. 1752

E/II-16

Recitativo

A Dúo

Joaquín García

Score for Recitativo A Dúo, featuring Tiple 1º, Tiple 2º, BC, S 1, and S 2.

System 1:

- Tiple 1º: De don de Pan tan nue vo^a vría ve ni do,
- Tiple 2º: Des de^el Cielo^A mor so lo te a tra *
- BC: 3#

System 2:

- S 1: 3 Y qual, la tie rra en que fue Sem bra do,
- S 2: 3 í do, En tie rra Vir gen
- BC: 6

System 3:

- S 1: 6 Quién sem bró Pan tan fi no?
- S 2: 6 lim pia^y sin pe ca do, so la men te^el es pi ri tu Di
- BC: 3#

(*Desde el Cielo solo A mor; mor debe coincidir con el primer Do#)

9

S 1

Y que tan to sus ten ta?

S 2

9 vi no al Sa no pa ra Siem pre le^a li men ta,

BC

12

S 1

S 2

12 pe ro ô Di ver sa Suer te, pa ra Siem pre^al en

BC

6

14

S 1

por queen él con pri

S 2

14 fer mo da la muer te por queen él con pri

BC

b

16

S 1

mor, se mi ra^u ni da, Con tér mi nos di ver sos Muer te^y Vi da:

S 2

16 mor, se mi ra^u ni da, Con tér mi nos di ver sos Muer te^y Vi da:

BC

7 6

Venid Labradores

Cantada a Duo al Santísimo Sacramento

Joaquín García
1742

Score for **Venid Labradores**, Cantada a Duo al Santísimo Sacramento, by Joaquín García (1742).

The score is written for three parts: Tiple 1º, Tiple 2º, and BC (Bass Contrabajo). It is in common time (C) and features a key signature of one flat (Bb).

First System:

- Tiple 1º:** Ve nid ____ La bra do ____ res, a cu did Za ga ____ les,
- Tiple 2º:** Ve nid ____ La bra do ____ res, a cu did Za ga ____ les,
- BC:** (Bass line with figured bass: 6 4 4 3# 3#)

Second System (Measures 4-6):

- S 1:** Ve nid Ve nid ____ La bra do res, a cu did Za ga les, Y^en un gra no^ha
- S 2:** Ve nid Ve nid ____ La bra do res, a cu did Za ga les,
- BC:** (Bass line with figured bass: 3#)

Third System (Measures 7-9):

- S 1:** réis, Co se cha muy gran de, Co se cha muy gran de, Ve nid ____ pre su
- S 2:** Y^en un gra no^ha réis, Co se cha muy gran de
- BC:** (Bass line with figured bass: 3# 7 3# 7 3# 7 7)

10

S 1 ro__ sos a cu did a__ man__ tes, a man__ tes, que^el Pan de los

S 2 a cu did a__ man__ tes, a cu did a__ man__ tes, que^el

BC

6 4 3# 4 3# 4 3# 3 b

13

S 1 Cie los Oy se da de Val_____ de Oy se da de

S 2 Pan de los Cie los Oy se da de Val_____ de Oy se da de Val_____

BC

7 7 7 4 3#
3# 3#

16

S 1 Val_____ de Oy se__ da__ de__ Val_____ de:

S 2 _____ de Oy se__ da__ de__ Val_____ de:

BC

7 4 3

Area a Duo

Venid Labradores

Joaquín García

Score for **Area a Duo**, **Venid Labradores** by Joaquín García.

The score is written for three parts: **Tiple 1º**, **Tiple 2º**, and **BC** (Bass Contrabajo).

The key signature is one flat (Bb) and the time signature is common time (C).

First System:

- Tiple 1º** and **Tiple 2º** play whole rests.
- BC** plays a melodic line: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Second System:

- S 1** (Soprano 1) sings: "Pues yo _____ con A mor _____".
- S 2** (Soprano 2) plays a whole rest, then a melodic line: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
- BC** plays a melodic line: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Third System:

- S 1** sings: "A él, _____ lle ga ré _____".
- S 2** plays a whole rest, then a melodic line: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
- BC** plays a melodic line: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Measure numbers 3, 4, 5, 6 are indicated below the staves.

7

S 1

pues Vi_____da^ha lla ré

pues Vi_____da^ha lla

S 2

re_____

pues Muer_____te^ha lla ré,

pues

BC

6

7

9

S 1

ré

pues Vi_____da^ha lla ré

pues Vi_____da^ha lla

S 2

Muer_____te^ha lla ré,

pues Muer_____te^ha lla ré,

BC

6

6

6

11

S 1

ré

en es____te Man jar,

Pues Vi da^ha lla

S 2

en es

te Man jar, pues Muer te^ha lla ré, pues

BC

4

3#

3 b

3#

13

S 1

ré Pues Vi da^ha lla ré en es te Man

S 2

Muer _____ te^ha lla _____ ré, en es te Man

BC

13

3 ♭ 3# 3#

15

S 1

jar,

S 2

jar

BC

15

3#

17

S 1

Pues yo con A__ mor, Pues yo con A__ mor

S 2

Pues Yo con te__ mor, Pues yo con te__

BC

17

19

S 1

A él _____ lle ga ré A él _____ lle ga

S 2

mor, te re _____ ci bi ré te

BC

3# 3# 3#

21

S 1

ré Pues Vi _____ da^ha lla ré Pues Vi _____ da^ha lla

S 2

re _____ ci bi ré pues Muer _____ te^ha lla ré, pues

BC

21

23

S 1

ré en es _____ te Man jar, en es _____ te Man

S 2

Muer _____ te^ha lla ré, en es te en es te Man _____

BC

23

25

S 1

jar, Pues Vi da^ha lla ré Pues

S 2

jar, pues Muer te^ha lla ré, pues Muer te^ha lla

BC

25

7 3#

27

S 1

Vi da^ha lla ré Pues Vi da^ha lla ré en

S 2

ré, pues Muer te^ha lla ré, en es te Man

BC

27

6 3# 6

29

S 1

es te Man jar, en es te Man jar, Man

S 2

jar en es te Man jar en es te Man

BC

29

7 6

31

S 1 jar

S 2 jar

BC

6 6

33

S 1 Aún que _____ mi^es pe

S 2

BC

6

35

S 1 ran__ za A mor__ di fi

S 2

Aun que mi__ Con__ fian__ za,

BC

3# 6 6 6

37

S 1

cul ta, pues la Muer te^o

S 2

A mor — la^ha ce^A — dul ta

BC

3# 6

39

S 1

cul ta pues la Muer te^o cul ta el Sa gra do^Al

S 2

pues la Vi da^O cul ta, pues la Vi da^O cul ta,

BC

3 b

41

S 1

tar el Sa gra do^Al tar el Sa gra do^Al

S 2

el Sa gra do^Al tar el Sa gra do^Al tar

BC

6 3# 6

43

S 1

tar el Sa gra do^Al tar, pues la Muer te^o

S 2

el Sa gra do^Al tar, Sa gra do^Al tar,

BC

6

45

S 1

cul ta el Sa gra do^Al

S 2

Pues la Vi da^O cul ta el Sa gra do^Al

BC

3# 6 3# 3# 4 3#

47

S 1

tar el Sa gra do^Al tar.

S 2

tar el Sa gra do Al tar:

BC

††

Al SS.^{mo} Sacram.^{to}

Cantada Con Viol.^o

Lira de siete Cuellos

M^{ro}. D.ⁿ Joachin Garcia

Año de 1739

Ydra de los Siete Cuellos

Joaquín García

Tenor

8

Y dra de Sie te Cue llos es la Cul pa, con sie te ca pi ta les de sor de nes mor

BC

6

#6

4

T

8

ta les con tra cu ya pon zo ñaen ve je ci da es tria ca el ma na queel A raO

BC

4

6

6

6

7

T

8

fre ce a cu yoal bor, fa lle ce, su ca siin mor tal Vi da, y en triun fon tan

BC

7

#

7

6

10

T

8

al to Sa cra men to, ha ce ma yor el cul to su la men to.

BC

10

Idra de los siete Cuellos

Joaquín García

Violín 1º

Violín 2º

Tenor

[Violón]

BC

6 6 4 # 4 #

V 1º

V 2º

[B]

Vlón

BC

Es tó-si - go fie - ro quee-

6 4 3 6

14

V 1º

V 2º

[B]

14⁸ xa - la mi Ar - dor Vuel vaa be - ber Vuel vaa be -

Vlón

BC

5 4 3 4 3

19

V 1º

V 2º

[B]

19⁸ ber vuel vaa be - ber por quea - ca__ be mi mal Vuel - vaa be -

Vlón

BC

19

4 3 6

25

V 1°

V 2°

[B]

25⁸

ber el tó-si - go fie - ro quee - xa - la miAr - dor — Vuel vaa be -

Vlón

BC

25

6 6 6

31

V 1°

V 2°

[B]

31⁸

ber por quea - ca — be mi mal por quea - ca — be — mi — mal

Vlón

BC

31

6 5 6 5 6 5

50

V 1°

V 2°

[B]

Vlón

BC

50

50⁸

Vuel - vaa be - ber

Vuel - vaa be - ber

Vuel - vaa be -

6

6

6

55

V 1°

V 2°

[B]

Vlón

BC

55

55⁸

ber

por - que a - ca - be mi mal

Vuel vaa be - ber

Vuel vaa be -

6

6

6

62

V 1°

V 2°

[B]

62⁸ ber Vuel vaa be - ber por - quea - ca - be mi mal

Vlón

BC

7

67

V 1°

V 2°

[B]

67⁸ Vuel - vaa be - ber por quea ca - be mi mal

Vlón

BC

6

73

V 1°

V 2°

[B]

73

73⁸

Vlón

BC

Sia - si

4 3

4 3

81

V 1°

V 2°

[B]

81

81⁸

Vlón

BC

mue ro mue - ro mue - ro del mis mo fu -

7 6 5

6 5

87

V 1°

V 2°

[B]

87

87⁸ *ror* *queen - gen dra la ra - bia quen - gen dra la*

Vlón

BC

6 # #6

93

V 1°

V 2°

[B]

93

93⁸ *ra - bia de _ mi _ i - ra mor - tal _ de mi*

Vlón

BC

93

6 # 6 5 6 5 b #

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Idra de los siete Cuellos'. The page number is 8. The score is written for five parts: V 1° (First Violin), V 2° (Second Violin), [B] (Bass), Vlón (Violon), and BC (Bassoon). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 87 and ends at measure 92. The second system starts at measure 93 and ends at measure 98. The lyrics are in Spanish. The first system's lyrics are: 'ror queen - gen dra la ra - bia quen - gen dra la'. The second system's lyrics are: 'ra - bia de _ mi _ i - ra mor - tal _ de mi'. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also fingerings and accidentals indicated below the staves.

99

V 1°

V 2°

[B]

99 8 i - ra de mi i - ra mor - tal

Vlón

99

BC

6 #

Grave Despasio

[Ydra Tenor]

Joaquín García

Violin I

Violin II

Tenor

Violoncello

Cello

4 3

5

Vln. I

Vln. II

5

T

8

Mas ay! que de - lan te^e de

5

Vc.

Vc.

6 6

Grave Despasio

2
9

Vln. I

Vln. II

T

8

9

Vc.

Vc.

ir mas ay que de - lan - te^e de

13

Vln. I

Vln. II

T

13

8

13

Vc.

Vc.

ir a mo - rir sin _____ mo - - - - - rir

7 5 7 6 3#

Grave Despasio

3

17

Vln. I

Vln. II

T

8

Pa - ra Glo - ria ma - yor ma - - -

Vc.

Vc.

7 3# 3# 6

21

Vln. I

Vln. II

T

8

yor

Vc.

Vc.

6 6 7 3#

Grave Despasio

4
25

Vln. I

Vln. II

T

8

Pa - ra Glo - ria ma - yor

Vc.

Vc.

4 3# 3# 3#

29

Vln. I

Vln. II

T

8

del gran - de Sa - cra - men - to del Al - - -

Vc.

Vc.

6 5 3# 4 3#

Grave Despasio

5

33

Vln. I

Vln. II

T

8 tar del gran - de Sa - cra - men - to del

Vc.

Vc.

6 6 6
5 5 5

37

Vln. I

Vln. II

T

8 — Al - tar

Vc.

Vc.

6 5b

1 t
A S.^{ta} Anna

Cantada con Violines.

Si Anna es causa de Maria

Mo D.ⁿ Ioachin Garcia

Año de 1738 #

H

Si Anna es causa de María

Recitativo

Joaquín García

Tenor

Oy en An-na se^ad - mi ra^en Cie lo Nue vo mas — lucido, — y bri-llan te que de

Cello

7 6 7

T

Fe - bo, pues su luz ja - mas sien - te los — des - ma - yos que del

Vc.

3# 3#

T

Sol, ma - te - rial sien - ten los ra - yos, An - tes siem - pre su

Vc.

3# 4# 6 6

T

cien - te se ad - mi - ra sin O - ca - so, Ze - nit, O - rien - te

Vc.

3# 6 3#

Si Anna es causa de María

Cantada con violines
Introducción Despasio

Joaquín García
año de 1738

Violín 1º

Violín 2º

Alto

[Violón]

BC

6

Vln. 1º

Vln. 2º

[T]

Vlón

BC

Si — An — na — es —
Lue — go fe - li - - -

6

Si Anna es causa de María

2
5

Vln. 1°

Vln. 2°

[T]

5

8

Cau - sa ____ de Ma-rí - a
ces ____ mor - ta - les ____

Si ____ An - na ____ es ____
Lue - go fe - li -

Vlón

BC

6 4 3 6

7

Vln. 1°

Vln. 2°

[T]

7

8

Cau - sa ____ de ____ Ma - rí - a Y es - ta del Di - - vi - no ____
ces ____ mor - ta - les Ya en An - na con - se - guir, ____

Vlón

BC

6 6 3#

Si Anna es causa de María

3

9

Vln. 1°

Vln. 2°

[T]

8

Sol
oy

Vlón

BC

6

3#

6

6

4 3#

11

Vln. 1°

Vln. 2°

[T]

8

sin An - na__ que da - rá^el__ mun - do^en su an - ti - gua__ Con - fu -
Sa - lir del__ Obs - cu - ro__ Caos en que os pu - so__ vues - tro^e__

Vlón

BC

The musical score is written for five parts: Violin 1 (Vln. 1°), Violin 2 (Vln. 2°), Tenor (T), Violoncello (Vlón), and Bassoon (BC). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 9 and ends at measure 10. The second system starts at measure 11 and ends at measure 12. The Tenor part has lyrics in Spanish. The Violoncello and Bassoon parts have figured bass notation below the staff.

Si Anna es causa de María

4
13

Vln. 1º

Vln. 2º

[T] 13

8

sio - - - - - n en su^an - ti - gua__ Con - fu - sion

rro - - - - - r en que^os pu-so__ vues - tro^e__ rror

Vlón

BC

7 6

6 6

Si Anna es causa de María

Area Andante

Joaquín García

Violín 1º

Violín 2

Alto

[Violón]

BC

6

6

Vln. 1º

Vln. 2

[T]

Vlón

BC

6

7
3#

2
11 Si Anna es causa de María

Vln. 1º

Vln. 2

[T]

Vlón

BC

7 7

16

Vln. 1º

Vln. 2

[T]

Vlón

BC

16

Ya^en An - na___ Di - vi - na___ se___ ve^el___ Es - plen -

6

20

Vln. 1°

Vln. 2

[T]

8

dor que^hu - yen - ta^el Va - por _____ con

Vlón

BC

3#

24

Vln. 1°

Vln. 2

[T]

8

luz pe - re - gri - na Ya^en An - na Di - -

Vlón

BC

6 6 5 3#

Si Anna es causa de María

4

28

Vln. 1º

Vln. 2

[T]

8

vi - na se ve^el__ Es - plen - dor ____

Vlón

BC

32

Vln. 1º

Vln. 2

[T]

8

que^hu - yen - ta^el Va - por ____ con

Vlón

BC

32

3#

Si Anna es causa de María

5

36

Vln. 1º

Vln. 2

[T]

8 luz pe - re - gri - - - -

Vlón

BC

3# 7

40

Vln. 1°

Vln. 2

[T]

8

- - - - na Con luz pe - re - gri - -

40

Vlón

BC

6

Si Anna es causa de María

6
44

Vln. 1º

Vln. 2

[T]

8 na

Vlón

BC

6 3#

48

Vln. 1º

Vln. 2

[#]

[T]

8 Ya^en

Vlón

BC

3#

52

Vln. 1°

Vln. 2

[T]

8

An - na ___ Di - vi - na se ve^el ___ Es - plen - dor

Vlón

BC

6 6 6 3#

Si Anna es causa de María

8 60

Vln. 1°

Vln. 2

[T]

gri - na Ya^en An - na Di - vi - na se

Vlón

BC

4 3

64

Vln. 1°

Vln. 2

[T]

ve^el Es - plen - dor ____ que^hu - yen - ta^el Va -

Vlón

BC

6 5 6

68

Vln. 1°

Vln. 2

[T]

8

por _____ con luz___ pe - re - gri - - - -

Vlón

BC

6
5

72

Vln. 1°

Vln. 2

[T]

8

- - - - - na con luz pe - re -

Vlón

BC

Si Anna es causa de María

10
76

Vln. 1°

Vln. 2

[T]

8 gri - - - na

Vlón

BC

6 6

80

Vln. 1°

Vln. 2

[T]

80

Vlón

BC

84

Vln. 1°

Vln. 2

[T]

8

Vlón

BC

3#

6

88

Vln. 1°

Vln. 2

[T]

8

pues en ell - a em - pie - za a ser con pu -

Vlón

BC

6

5

Si Anna es causa de María

12
92

Vln. 1°

Vln. 2

[T]

8

re - za la ma - dre del Sol que el Or - be^Y - lu -

92

Vlón

BC

6 6

96

Vln. 1°

Vln. 2

[T]

8

mi - na a ser ____ con ____ pu - re - za la

96

Vlón

BC

3# 6 4 3# 7

100

Vln. 1°

Vln. 2

[T]

8 ma - dre del So - - - - -

100

Vlón

BC

6

104

Vln. 1°

Vln. 2

[T]

8 - - - l que^el Or - be^y - lu - mi - - - na:

104

Vlón

BC

3#

The image shows a musical score for a piece titled "Si Anna es causa de María". The score is written for a string quartet (Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello/Double Bass) and a Tenor voice. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 100 and ends at measure 103. The second system starts at measure 104 and ends at measure 107. The Tenor part has lyrics in Spanish. The string parts provide harmonic support with various melodic and rhythmic patterns. The score is written in a standard musical notation with staves and clefs. The lyrics are written below the Tenor staff. The page number 13 is in the top right corner.

+

Al SS.^{mo} Sacram.^{to}

Cantada con Instrum^{to};

Como sellena engozo S.^o

Mro. D.ⁿ Joachin Garcia

Año de 1742

Como se llena en gozo.

Recitativo

Joaquín García
año de 1742

Tenor

Cello

Co-mo se lle na^en go-zo, E sse^a zul fir-ma - men-to, Y que Ze-lo-so^el

T

Vc.

An - gel, quan-do O - ye^en dul - ces E - cos Y^Ad mi - ra - ble Sa - cra -

T

Vc.

men - to, de la Glo - ria, Rey E - ter - no! Tu Nom - bre

T

Vc.

sea A - la - ba - do, en la Ti rra, y^en los Cie los:

6

3#

6

[1] Como se llena en gozo

Cantada con Instrumº;

Recitado

Alto

Co - mo se lle - na en go - zo, Es - se a - zul fir - ma - men - to, Y que Ze - lo - so el

Continuo

4

An - gel, quan - do o - yen dul - ces E - cos Y Admi - ra - ble sa - cra - men - to, de la Glo - ria, Rey E -

7

ter - no! Tu Nom - bre sea a - la - ba - do, en la Tier - ra, y en los Cie - los:

Coplas

Corneta

Bajonsillo

Alto

Continuo

1. So - be - ra - no pro -
2. E - nig - ma pro - di -
3. Gran Dios de las Ba -
4. De pro - di - gios mi -
5. Me - di - ci - na ad - mi -

4

1. di - gio, so - be - ra - no pro - di - gio, que te ve -
2. gio - so, e - nig - ma pro - di - gio - so, que sa - bes
3. ta - llas, gran Dios de las Ba - ta - llas, Di - vi - no
4. la - gro, de pro - di - gios mi - la - gro, sin man - ci -
5. ra - ble, me - di - ci - na ad - mi - ra - ble, sua - vis - si -

7

1. rá — el — mas cie - - - - go;
 2. quan - to — ha - ze - - - - mos,
 3. Na - za - re - - - - no,
 4. lla — cor - de - - - - ro,
 5. mo — be - le - - - - ño,

6 6 6

10

1. Co - mo_e - stas — en la ho - stia? Como_e - stas — en el Cie - lo?
 2. por - que Sier - vo Na - ci - stes? porque na - ci - ste Sier - vo?
 3. Co - mo Inmen - so Dios e - res? Como eres — Dios Im - men - so?
 4. por - que Tier - no_em - fer - ma - ste? porque_emferma - - - ste Tier - no?
 5. si_E - ter - no_e - res por Chri - sto? si er - es — Chri - sto_E - ter - no?

6 6 #3 4 #3

13

1. - 5. Re - spon - de mien - tras can - tan dul - ces E - cos ô Ad - mi - ra - ble Sa - cra -

6 #3 #3

16

men - to Sa - cra - men - to:

4 #3

[1a] Como se llena en gozo

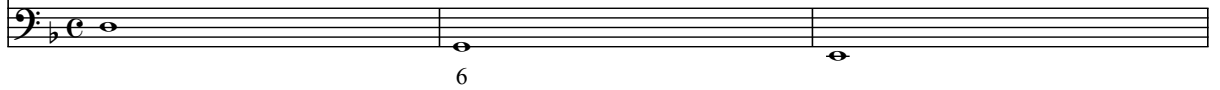
Cantada con Instrum^o;

Recitado

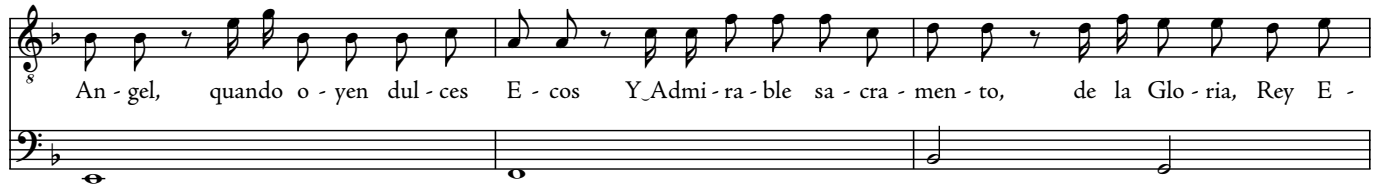
Alto



Continuo



4



6

7



#3

6

Coplas

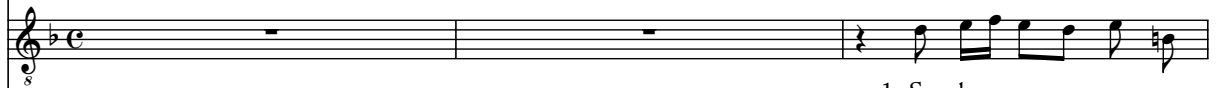
Corneta



Bajonsillo



Alto

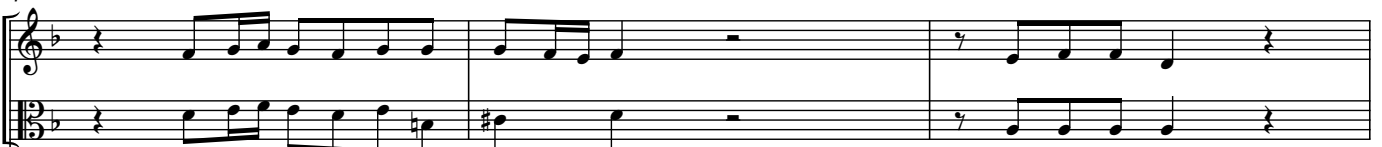


1. So - be - ra - no pro -
2. E - nig - ma pro - di -
3. Gran Dios de las Ba -
4. De pro - di - gios mi -
5. Me - di - ci - na ad - mi -

Continuo



4



- | | | |
|---------------|---------------------------------------|------------------|
| 1. di - gio, | so - be - ra - no pro - di - gio, | que te ve - |
| 2. gio - so, | e - nig - ma pro - di - gio - so, | que sa - bes |
| 3. ta - llas, | gran Dios de las Ba - ta - llas, | Di - vi - no |
| 4. la - gro, | de pro - di - gios mi - la - gro, | sin man - ci - |
| 5. ra - ble, | me - di - ci - na ad - mi - ra - ble, | sua - vis - si - |

#3

7

6

#3

6

1. rá — el — mas cie — — — — go;
 2. quan — to — ha — ze — — — — mos,
 3. Na — za — re — — — — — no,
 4. lla — cor — de — — — — — ro,
 5. mo — be — le — — — — — ño,

6 6 6

1. Co — mo_e — stas — en la ho — stia? Como_e — stas — en el Cie — lo?
 2. por — que Sier — vo Na — ci — stes? porque na — ci — ste Sier — vo?
 3. Co — mo Inmen — so Dios e — res? Como eres — Dios Im — men — so?
 4. por — que Tier — no_em — fer — ma — ste? porque_emferma — — — ste Tier — no?
 5. si_E — ter — no_e — res por Chri — sto? si er — es — Chri — sto_E — ter — no?

6 6 #3 4 #3

1. — 5. Re — spon — de mien — tras can — tan dul — ces E — cos ôAd — mi — ra — ble Sa — cra —

6 #3 #3

men — to Sa — cra — men — to:

4 #3

+

Al SS.^{mo} Sacram.^{to}

Cantada con Violines.

~ Soy el Amor ~

M^o. D.ⁿ Joachin Garcia

Año. 1743

Si oy el Amor

Score

Recitativo

Joaquín García
[Arranger]

Tenor



8

Cello



6

T



8

Vc.



6 6 3#

Si oy el Amor

Cantada con Violines Area Andante

Joaquín García
año de 1743

Andante

Violin 1

Violin 2

Tenor

Cello

Vln. 1

Vln. 2

T

Vc.

7

Vln. 1

Vln. 2

T

8

Vc.

This block contains the first system of the musical score, covering measures 7, 8, and 9. It features four staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Tenor (T), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#). Measures 7 and 8 show the Violins playing a continuous eighth-note melody. The Tenor part consists of whole rests. The Violoncello part plays a bass line with eighth notes and rests. Measure 9 continues the Violin and Violoncello parts, while the Tenor part remains at rest.

10

Vln. 1

Vln. 2

T

8

10

Vc.

This block contains the second system of the musical score, covering measures 10, 11, and 12. It features the same four staves as the first system. Measures 10 and 11 show the Violins playing a continuous eighth-note melody. The Tenor part consists of whole rests. The Violoncello part plays a bass line with eighth notes and rests. Measure 12 continues the Violin and Violoncello parts, while the Tenor part remains at rest.

13

Vln. 1

Vln. 2

T

Vc.

8

Si

16

Vln. 1

Vln. 2

T

Vc.

8

oy el A - mor se ve al Ar -

19

Vln. 1

Vln. 2

T

8

dor, mi - rad - - - le^a - llí _____ mi -

Vc.

19

22

Vln. 1

Vln. 2

T

8

rad - - - le^a - - - llí Ar -

Vc.

22

25

Vln. 1

Vln. 2

T

8

der — sa - cra - men - ta - do, en su — se -

Vc.

25

28

Vln. 1

Vln. 2

T

8

nit, Ar - der — sa - cra - men - ta - do, en

Vc.

28

31

Vln. 1

Vln. 2

T

8

su _____ se - - - nit, Ar - der _____ sa - cra -

Vc.

31

34

Vln. 1

Vln. 2

T

8

men - ta - do, en su se - nit

Vc.

34

37

Vln. 1

Vln. 2

T

Vc.

Measures 37-39. Vln. 1 and Vln. 2 play a melody of eighth notes. T has whole rests. Vc. plays a bass line of eighth notes.

40

Vln. 1

Vln. 2

T

Vc.

Measures 40-42. Vln. 1 and Vln. 2 play a melody of eighth notes. T has whole rests. Vc. plays a bass line of eighth notes.

43

Vln. 1

Vln. 2

T

Vc.

8

Si

Measure 43: Vln. 1 and Vln. 2 play a melodic line starting on G4. T has a whole rest. Vc. plays a bass line starting on G2. Measure 44: Vln. 1 and Vln. 2 play a melodic line. T has a whole rest. Vc. plays a bass line. Measure 45: Vln. 1 and Vln. 2 play a melodic line. T has a whole rest. Vc. plays a bass line. The lyrics 'Si' are under the T part in measure 45.

46

Vln. 1

Vln. 2

T

Vc.

8

oy el A - mor se ve al Ar - -

Measure 46: Vln. 1 and Vln. 2 have whole rests. T sings 'oy el A - mor se ve al Ar - -'. Vc. plays a bass line. Measure 47: Vln. 1 and Vln. 2 have whole rests. T sings 'oy el A - mor se ve al Ar - -'. Vc. plays a bass line. Measure 48: Vln. 1 and Vln. 2 have whole rests. T sings 'oy el A - mor se ve al Ar - -'. Vc. plays a bass line.

49

Vln. 1

Vln. 2

T

8

dor, mi - rad - le^a - mi - rad - le^a -

Vc.

52

Vln. 1

Vln. 2

T

8

llí Ar - der sa - cra - men - ta - do, en su Ce - - -

Vc.

52

55

Vln. 1

Vln. 2

T

8

nit,

55

Vc.

Ar - der sa - cra - men - ta - do en

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 55 to 57. The Violin 1 (Vln. 1) and Violin 2 (Vln. 2) staves show a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The Tenor (T) and Violoncello (Vc.) staves feature the vocal melody with the lyrics 'nit, Ar - der sa - cra - men - ta - do en'. Measure numbers 55 and 58 are indicated at the start of their respective systems.

58

Vln. 1

Vln. 2

T

8

58

Vc.

su Ce - - nit Ar - der sa - cra - men -

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 58 to 60. The Violin 1 (Vln. 1) and Violin 2 (Vln. 2) staves continue the rhythmic accompaniment. The Tenor (T) and Violoncello (Vc.) staves feature the vocal melody with the lyrics 'su Ce - - nit Ar - der sa - cra - men -'. Measure numbers 58 and 59 are indicated at the start of their respective systems.

61

Vln. 1

Vln. 2

T

8

61 ta - do en su _____ ce - - - nit _____ ar -

Vc.

64

Vln. 1

Vln. 2

T

8

64 der sa - cra - men - ta - - - do en^su

Vc.

67

Vln. 1

Vln. 2

T

8

Vc.

67

ce - - - - nit ar - der sa - cra - men -

70

Vln. 1

Vln. 2

T

8

Vc.

70

ta - - - - do en su ce - - -

73

Vln. 1

Vln. 2

T

73

8

Vc.

73 nit, en su _____ Ce - - - nit.

76

Vln. 1

Vln. 2

T

76

8

Vc.

76

79

Vln. 1

Vln. 2

T

Vc.

79

8

82

Vln. 1

Vln. 2

T

Vc.

82

8

85

Vln. 1

Vln. 2

T

Vc.

85

85

88

Vln. 1

Vln. 2

T

Vc.

88

88

Ve - nid _____ lle - - -

91

Vln. 1

Vln. 2

T

8

91

gad, Co - med _____ mi - - - rad ve - nid, lle -

Vc.

94

Vln. 1

Vln. 2

T

8

94

gad _____ Co - med mi - rad que^en

Vc.

97

Vln. 1

Vln. 2

T

8

97

Vc.

97 Con - su - mir con - sis - te el ser el hom - bre__ mas fe -

100

Vln. 1

Vln. 2

T

8

100

Vc.

100 liz

103

Vln. 1

Vln. 2

T

8

Vc.

que^en Con - su - mir con -

106

Vln. 1

Vln. 2

T

8

Vc.

sis - te^el ser el hom - bre mas fe - liz el

109

Vln. 1

Vln. 2

109

T

8

109

Vc.

hom - - - bre _____ mas fe - - - liz

Si oy el Amor

Area Allegro

Joaquín García
año de 1743

Violin 1

Violin 2

Tenor

Cello

8

Vln. 1

Vln. 2

T

Vc.

9

8

16

Vln. 1

Vln. 2

T

Vc.

Measures 16-22. Vln. 1 and Vln. 2 play a melodic line with triplets. T has whole rests. Vc. plays a bass line.

23

Vln. 1

Vln. 2

T

Vc.

Measures 23-29. Vln. 1 and Vln. 2 play a melodic line with triplets. T has whole rests. Vc. plays a bass line.

33

Vln. 1

Vln. 2

T

Vc.

33

8

43

Vln. 1

Vln. 2

T

Vc.

43

8

52

Vln. 1

Vln. 2

T

Vc.

52

8

52

3

3

62

Vln. 1

Vln. 2

T

Vc.

62

8

62

3

3

[illegible]

76

Vln. 1

Vln. 2

T

8

Vc.

76

85

Vln. 1

Vln. 2

T

Vc.

85

85

93

Vln. 1

Vln. 2

T

Vc.

93

93

103

Vln. 1

Vln. 2

T

Vc.

Measures 103-112. Vln. 1 and Vln. 2 play a melodic line with triplets. T is silent. Vc. plays a bass line.

113

Vln. 1

Vln. 2

T

Vc.

Measures 113-122. Vln. 1 and Vln. 2 play a melodic line with triplets. T is silent. Vc. plays a bass line.

122

Vln. 1

Vln. 2

T

Vc.

3

8

129

Vln. 1

Vln. 2

T

Vc.

8

137

Vln. 1

Vln. 2

T

8

Vc.

137

7

Al Ss^{mo} Saci^{to} #

Duo.

#

^
Oiel Amox. fabzica. #

#

M^{ro}. Garcia. #

= Año de 1737 =

#

14

Duo Al Santísimo Sacramento

Oi el Amor fábrica

Joaquín García
año de 1737

Alto 1º

Alto 2º

BC

[T1]

[T2]

BC

Oi el A - mor fa - brí - ca
Sin dis - tin - ción com - bi - da dul - - -

Oi el A - mor fa - brí - ca
Sin dis - tin - ción com - bi - da

cí - ci - mo^un pa - nal
sa - be^a - ga - sa - far Ya sien - do fran - ca su me -
a - to - dos quan - tos lle -

dul - cí - ci - mo^un pa - nal Ya sien -
pues - sa - be^a - ga - sa - far a -

3# 6 5 3#

[6]

8

[T1]

ssa
gan

Se obs - ten - ta li - be - ral li - be -
Con gra - cia sin - gu - lar sin - gu -

8

[T2]

do fran - ca su me - ssa
to - dos quan - tos lle - gan

Se obs - ten - ta li - be -
Con gra - cia sin - gu -

8

BC

3# 6 6

12

[T1]

ral
lar

8

[T2]

ral
lar

12

BC

Oi el Amor fábrica

Estribillo

Joaquín García

Tenor 1

Tenor 2

Cello

4 3 6

T 1

T 2

Vc.

43

T 1

T 2

Vc.

3# 43# 7 7 6 7 6

10

T 1

8

- te Y Sua - ve^el man-jar el man - jar

T 2

8

10 — Y — Sua - ve y sua - ve^el man-jar Mas ais de — al-ver-

Vc.

7 6 — 7 6 — 6 — 6

13

T 1

8

que hay que re - pa - rar

T 2

8

13 tir que^es dul - ze y a - mar-go Vi - da i muer -

Vc.

3# — 3# —

16

T 1

8

pues co - mo — es tan sua - ve Je - sus — que se-ra?

T 2

8

16 - - te da,

Vc.

7 — 6 3# — 6 —

19

T 1

8

lue-go si^es-ta en Cul pa a -

T 2

8

19 que^el que co-me^en gra - cia Dul-ce lo^a-lla - ra

Vc.

6 6 6 3# 6 6

22

T 1

8

mar - go se - ra pues hom - bres Ve-nid mor - ta - les lle -

T 2

8

22

pues hom - bres Ve - nid mor -

Vc.

6 6 3# 3#

25

T 1

8

gad mor-ta - les lle - gad Ve-nid al Com - bi - te

T 2

8

25 ta - les lle-gad Ve-nid al Com -

Vc.

3# 3# 3# 6

28

T 1

8

del dul - ce pa - nal Ve - nid__ Ve - nid__ Ve - nid__

T 2

8

bi - te del dul - ce pa - nal Ve - nid__ Ve - nid__ Ve - nid que^es

Vc.

28

3# 6 3 6 6 6 6 3 4 3#

31

T 1

8

que^es vi-da^i muer - - - te que^es vi-da^i muer - - - te Ved co-mo lle

T 2

8

vi-da^i muer - - - te que^es vi-da^i muer - - - te Ved co - mo lle -

Vc.

31

3# 7 4 3 43 7 43 7 43

34

T 1

8

gais Ved co - mo lle - gais pues hom - bres__ Ve - nid mor - ta - les__ lle -

T 2

8

gais Ved co - mo lle - gais pues hom - bres__ Ve-nid mor -

Vc.

34

37

T 1

8

gad que^es vi-da^i muer - - - te Ved co - mo lle - gais Ved co-mo lle -

T 2

8

37 ta - les lle - gad que^es vi-da^i muer - te Ved co-mo lle-gais co-mo lle

Vc.

6 5 6

40

T 1

8

gais co-mo lle-gais que^es vi - da^i__ muer - te__ Ved co - mo lle - gais

T 2

8

40 gais que^es vi - da^i__ muer - te__ Ved co - mo lle - gais que^es

Vc.

6 6 6 7

43

T 1

8

que^es vi - da^i__ muer - te__ Ved co - mo lle - gais co-mo lle - gais

T 2

8

43 vi - da^i__ muer - te__ Ved co - mo lle - gais co - mo lle - gais

Vc.

6 6

Oi el Amor fabrica

Score

Coplas

Joaquín García
año 1737
[Arranger]

Tenor 1

Pa - ra lle - gar ____ a la ____ me - sa es pre - ci - so re - pa -
No te - ma si ____ lle - ga en gra - cia, Y pro - me - to le sa -

Tenor 2

Pa - ra lle - gar ____ a la ____ me - sa es pre - ci - so ____ re - pa -
No te - ma si ____ lle - ga en gra - cia, Y pro - me - to ____ le sa -

Cello

43 ____

T 1

rar el hom - bre que^a tal Com - bi - te
bra a tan dul - ce que lo Co - ma

T 2

rar el hom - bre que^a tal Com - bi - te
bra a tan dul - ce que lo Co - ma

Vc.

7

T 1

8

Ven - ga con ga - la nup - cia - - - - l. Con ga - la nup
sin su^a-pe - ti-to sa - sia - - - - r su^a-pe-ti-to sa -

T 2

8

Ven - ga con ga-la nup - cia - - - - l. Con ga - la nup
sin su^a-pe - ti-to sa - sia - - - - r su^ape-ti - to sa -

7

Vc.

6

11

T 1

8

cial. Ven - ga con ga - la nup - cia - - - - l.
siar sin su^a-pe - ti-to sa - sia - - - - r

T 2

8

cial. Ven - ga con ga-la nup - cia - - - -
siar sin su^a-pe - ti-to sa - sia - - - -

11

Vc.

15

T 1

8

Con ga - - - la nup cial.
su^a - pe - ti - to sa - siar

T 2

8

l. Con ga - - - - - la nup cial.
15 r su^ape - ti - - - - - to sa - siar

Vc.

6

Anexo 3

Constituciones Jansenistas

de Barcel

59



CONSTITUCIONES

DE LOS JANSENISTAS,

DESCUBRIMIENTO

ANTIGUO Y NUEVO

SUMAMENTE INTERESANTE Á LA NACION ESPAÑOLA.

APÉNDICE

*al número 39 del Procurador general de la Na-
cion y del Rey.*

DALO Á LUZ PÚBLICA

DON FRANCISCO JOSEF DE MOLLE PREBÍTERO,

IMPRESO EN CADIZ

por Don Vicente Lema calle de San Francisco, núm 47.
año de 1813.

187559

120/34p

REIMPRESO EN PALMA

EN LA IMPRENTA DE FELIPE CUASP.

ARXIU ECLESIASTIC
HISTÒRIC s. XX

AÑO 1814.

Mn. Joan Bonet

ECLESIASTICA
FUNDACIO M. J. BONET I BALIA

ARTÍCULO COMUNICADO

al Procurador de la Nación y del Rey,
que puede servir de

PROLOGO.

Señor Procurador : No puedo bastantemente ponderar mi pasmo al ver que nuestros eruditos no descubren el verdadero espíritu de la guerra, que los liberales nos movieron, y á cuya reaccion somos obligados los catolicos. Es evidente como los axiomas, que ningun liberal cree en Dios de corazon : antes con el necio reprendido de David repite cada uno : *Non est Deus*, y asi se explican en sus juntas privadas. Pero como el dolo, la perfidia y la traicion forman su carácter *erga nos*, guardanse mucho de descubrir lo que son, porque entonces serian abominados y perdidos. Ellos lo dirán á su tiempo si les llega, y por ventura lo habran ya dicho en algunos de los descuidos naturales de la humanidad olvidadiza. Sabrá V. que pertenecen los liberales á una de estas quatro sectas : Franc-masones, Jansenistas, Filósofos ó sofistas de la impiedad, y los Iluminados de Baviera; y si he de decir lo que siento, cada liberal tiene mucho de las quatro ; porque procediendo de conjura desde Voltaire, los unos

aprendieron de los otros, y todos ahora son iguales en las máximas ó máquinas, y en el modo de ponerlas en accion. Sin embargo el dolo, la mentira, el artificio, y la perversidad general es muy propia del Jansenismo. Este que reconoce su origen en el año 1621 no pudiera sin aquellas artimañas durar tanto y blasonar ahora de triunfo; porque al fin los Jansenistas escribieron y publicaron sus errores; cosa que les descubre á la faz de la tierra, y no parece regular que los católicos Españoles dexasen de abominarlos muchos años ha. Lejos de observarse esto, vemos con harto dolor, que en España abundan los Jansenistas; muestrense atrevidos y triphudian continuamente; señal que ni fueron, ni son conocidos; Y porque? Por lo dicho. A nadie compete mejor que á los Jansenistas aquello: *Populus hic labiis me honorat, cor autem eorum longe est á me*; y este otro: *Unum in corde, aliud in ore*. Para que se vea quanta verdad es lo que digo, remito á V. traducidas del italiano las *Constituciones secretas del Jansenismo*, suplicando las publique en su famoso periódico, ó haga de ellas otro *Sol de Cádiz*. Nada menos que los *Mazones* procuraron ocultarse los Jansenistas. Ya pues que aquéllos fueron descubiertos por V., seanlo tambien estos, y desengañese la España.

Precede una justificacion mia jurada de verdades conocidas, que no tengo lugar de dar justificadas á la larga : pero lo haré al momento que sean atacadas del Jansenismo. ¿ Quien sabe si esto vendrá ? Porque acostumbran calumniar los escritos, que no son capaces de impugnar, y acudir al Gobierno paraque no corran, seduciendole con todos los pretextos y apariencias de su escuela. Como quiera si á V. pareciere conveniente suprimir la certificacion (*) y dar al público las solas constituciones con su pueba, puede hacerlo. Somos amigos, y puede obrar de amigo. Su yo : = P. F. J. B. P.

(*) No he visto esta *certificacion*: pero aseguro, que son las que siguen las *Constituciones de los Jansenistas*.

» Nota del Editor de esta impresion de Palma. »

CONSTITUCIONES,

Ó SECRETO DEL JANSENISMO.

Patente, ó carta circular de los xefes Maestros del Jansenismo, reconcentrados en Puerto-Real de Francia, segun unos : y segun otro documento que tengo, circular del P. Pascual Quesnel, General entonces de los Jansenistas. Llamabanse estos tambien discipulos de S. Agustin, y defensores de la verdad. Empieza.

Señores=Grande es nuestra alegría sabiendo el nuevo progreso, que hace la doctrina de S. Agustin, y la firmeza y corage que manifestais contra el furor de nuestros adversarios. Pero como su particular y grande interés en perseguirnos dá pocas esperanzas de que se cansen, y pára la persecucion, : hemos juzgado conveniente fortalecemos y animaros á la constancia para que nunca os canseis de combatir, y os animeis á sufrir por la justicia las mas fieras persecuciones.

La caridad, que nos une con vosotros, ha mucho tiempo que nos mueve á suplicar á Dios la gracia sobredicha ; y despues de muchas oraciones, el Señor nos ha comunicado aquellas luces,

que son necesarias para felizmente conducirnos sobre la doctrina *toda nuestra*, y establecimiento de la misma en el sitio de nuestra residencia.

Hemos creído cosa grata á vosotros comunicaroslas, expresando con orden los reglamentos admitidos de nosotros. No dudamos, que quando los recibireis, vuestra sabiduria añadirá otras prácticas utilisimas á vuestro mayor provecho.

Necesario será que los principales y mas zelosos entre vosotros se unan estrechamente en Jesu-Cristo Señor nuestro, y *formen alianza*, apoyandose mutuamente y sosteniendose en las operaciones con el mismo espíritu comun á todos. Con esta conducta os fortificareis mas y mas en los *buenos sentimientos* que habeis abrazado, y con fuerza mayor les dexareis establecidos para de esta suerte *abatir* á quantos se opongan á nuestra doctrina. Puede ser, que entre las instrucciones, que os damos, halleis alguna capaz de desagradar á los simples: pero debeis haceros cargo, que asi como Dios para salvarnos parece valerse de medios injustos, porque son desconocidas á los hombres sus miras y las causas del obrar suyo; de la misma suerte nosotros llevamos una conducta, al parecer de quien no la comprende, ilegítima y no conveniente al zelo de quien habla.

Nuestro buen Dios comunmente nos conduce

para salvárnos por caminos desconocidos, y nos salva *contra* nuestro querer. Conviene *engañar* á los hombres para curarlos. Además que si nosotros en *algo* imitamos á los Señores de la pretendida reforma, no es porque no detestemos sus heregias, si bien porque no dándose yerba mala de la qual no podamos sacar algun provecho, nos valemos de ciertos medios *suyos*, verdaderamente *inocentes* para formar el espíritu público, ó de los pueblos, aunque confesamos que aquellos señores abusaron de ellos con otros fines perversos y perjudiciales.

Como quiera, si el instituidor de los tales no hubiese abatido el *orgullo de los regulares*, y combatido nerviosamente su *gravosa* doctrina sobre las limosnas, y el mérito que causan, sacando de aqui su mantenimiento cotidiano, ni el, ni los *suyos* se hubieran establecido asi facilmente como lo han hecho.

Asi pues nosotros podemos *inocentemente* tomar el mismo camino, no ya para autorizar sus errores, mas si para volver la iglesia á sus *antiguas* costumbres, y á los eclesiásticos seculares á la estimacion y esplendor de que *tanto* degeneraron. Aquellos reformadores fingieron querer tales bienes, y nosotros *sinceramente* los pretendemos.

Finalmente confesamos , que los calvinistas se portan *prudentisimos* en la propagacion de sus errores , especialmente en los relativos al Santisimo Sacramento del altar , no queriendose manifestar claramente , antes explicandose en términos muy oscuros , para descubrir así el modo de pensar de quien les escucha. Por lo tanto opinamos con razon , que sea necesario ocultar por algun tiempo nuestros sentimientos , y hacer misterio sobre los fundamentales artículos de *nuestra* doctrina , no descubriendolos de golpe á todos , ni á qualquier hora. Nos hallamos en tiempos tan infelices , que la mayor parte de los pueblos es incapaz de comprenderlos. He aquí , Señores , las particulares cosas , que *de parte de Dios* tenemos que deciros , rogando que nos hagais participes de vuestras oraciones , y que seamos recibidos en vuestra santa union , por lo que somos = Señores y honoríficos cohermanos. = Vuestros muy humildes y apasionados en Jesu Cristo los Sacerdotes de Puerto-Real , Discipulos de S. Agustin. = Siguen ahora las Constituciones , que son estas.

Num. 1. Fin de la Union.

El fin de la union que pretendemos será reme-

diar los desórdenes y otros abusos introducidos en la Iglesia, despues que murió S. Agustin, por la ignorancia de su excelente doctrina, y restablecer á los Sacerdotes y eclesiasticos seculares en aquella estimacion y direccion de las almas, que les *usurparon* los regulares con sumo perjuicio. Quitar de los pueblos la excesiva confianza que de los regulares hicieron, haciendoles conocer que *degeneraron* de su instituto, que sus costumbres se corrompieron, y que es *pernicioso* su modo de gobernar almas, y que profesan una doctrina *muy contraria* á la de S. Agustin, y que en los negocios de la mayor importancia á la eterna salud proceden muy *errados*, como por exemplo, en las materias de la predestinacion y de la gracia.

2. Medio primero para-ganar la reputacion.

Para ganar fama y credito entre los pueblos es menester regular de tal modo las costumbres, que al menos exteriormente seamos exemplares en la vida cristiana, adquiriendo asi la opinion pública tocante á nuestra doctrina y sinceridad de conducta. Exercitarán y procurarán que los pueblos exerciten algunas practicas de piedad, como asistir á los peregrinos, visitar á los enfermos,

honrar al augusto Sacramento del altar &c. : Esto último servirá mucho para que los pueblos se disuadan de ser nuestra doctrina de S. Agustin conforme á la de los Calvinistas. (a)

Publicarán que la *presente* observancia de la Iglesia es muy *laxa* ; que las penitencias impuestas á los pecados son muy debiles , y nada conformes á la gravedad de nuestras culpas ; y que en el modo en que ahora se recibe la sagrada comunión mas bien se *profana* al Santísimo Sacramento del altar , que se le dá honor.

Publicarán que tales *abusos* fueron en la iglesia introducidos de los *regulares*, cuya mala conducta y el deseo que siempre tuvieron de ganar mucha gente á su partido causaron menoscabo en las parroquias , y gran perjuicio en sus pastores. Entre los del pueblo mutuamente se alabarán los virtuosos y sabios, haciendo todos profesión de tales para ganarse la opinion comun. Tambien en los pulpitos y privadas conversaciones hablarán mucho de la predestinacion , de la gracia y de S. Agustin.

(a) Estos y aquellos se cubren con S. Agustin . y son iguales en no creer al Sacramento , ni al Evangelio de Jesu Cristo.

3. *Medio segundo para desacreditar á los regulares.*

Procurarán adquirir noticia de todo quanto está escrito en *descredito* de los religiosos para servirse de ello en las coyunturas : pero *hagase de modo* que parezca zelo del instituto , y no animosidad. Harán poco á poco que los pueblos conozcan la ignorancia y relaxacion de los frayles , les nieguen la veneracion adquirida , y no les llamen *padres*. A fin de llegar á esto , obrese con gran cautela , llévase gran prudencia y no se dé escándalo , tirando á tierra la *doctrina de los meritos* , y estableciendo la de la gracia victoriosa. Demasiado conocemos que la *doctrina del merito* (capaz de adquirir el cristiano) en aquella extension que admite la iglesia al presente , es el apoyo principal de los regulares , y el mayor fundamento de subsistir. Asi , pues , mientras se crea que Dios confiere á todos los hombres las gracias suficientes , y que las tales gracias pasan á eficaces por la cooperacion de la voluntad , aquellos que querran salvarse y saber al efecto qual sea la voluntad de Dios , acudirán á los regulares tenidos por depositarios de los secretos divinos , y los regulares no caerán de su credito , y los mantendrán además abundantemente con sus limosnas. Ya sabeis que por aquí los regulares sobresalen en el mundo. Por lo tanto es de gran

interés á los discipulos de S. Agustin *desacreditar* aquella doctrina, haciendo ver que lleva angustias á las almas con pretexto de hacerlas libres. Hablarán en general de una gracia que deleita y vence sin dexar á la voluntad de los predestinados el cuidado y la fatiga de corresponder á la gracia, ó de cooperar. Dirán constantes, que son *inutiles* todos los cuidados de servir á Dios, y de salvarse con las obras buenas; pues la predestinacion y la gracia *nada* dexan que hacer en el hombre.

Dirán tambien que otra cosa para salvarse no se necesita, que dexar obrar á la gracia; porque al fin tanpoco podemos *resistir* á sus violencias amables. La gracia siempre lleva consigo tal dulzura y tal actividad, que vence quanto haya que vencer. Ciertas señales hacen conocer la gracia que se nos comunica; pero son extraordinarias las señas, y conocidas de muy pocos. Cautelense al principio de indicar quales sean las contraseñas de quando se recibe la gracia, y ponderen la gran dificultad de conocer este quando, no concediendose un tal bien sino á los capaces de recibirle. Semejante modo de conducirse es el mas á proposito paraque los pueblos deseen con ansia consultarnos sobre el negocio de su salvacion. (b)

(b) Entonces les encajan el veneno de sus heregias,

4. *Varios documentos é instrucciones de lo perteneciente á la manera de predicar.*

Nos obliga la prudencia á mirar atentamente las disposiciones de aquellos que tratamos. Si sospechamos que son de sentimientos contrarios á los nuestros, entonces es menester redoblar las precauciones sin pasar una por alto. Por esto los unidos se valdrán de todos los medios mas cautelosos tratando con personas que hayan sido ó sean dirigidas de ministros del partido contrario (este es el catolico romano). Entonces reprimirán de tal manera su zelo por la doctrina de S. Agustin, que no la perjudiquen probandola intempestivamente.

Siempre que hablen *contra* los regulares protestarán que *nada* se dirige contra los buenos religiosos y nada pretenden hablar de ellos. (c)

Ninguna dificultad pongan en *negar* nuestra doctrina quando asi convenga, y decir que *no* son Jansenistas. Del obispo de Ipres *nunca* tratarán con quien le tenga en mal concepto, ni de su doctrina: antes bien esperen pacientes las oportunidades de sacar provecho, y nada mas.

No manifestarán abiertamente sus opiniones:

(c) Mas como solo Dios conoce á los solidamente buenos, todos quedan desacreditados del Jansenista, y esto es lo que pretenden los maestros del Jansenismo calumniador.

haganlo en términos que comparezcan semejantes á las contrarias. Asi á nadie irritarán de pronto y podrán tomarse tiempo de insinuar cautelosamente qual sea la doctrina de S. Agustín: Observen las cautelas siguientes. De primeras á primeras dirán ser verdad , que confiere Dios sus gracias á los réprobos , pero que jamás surte el efecto. No se expliquen mas. Mucho menos dirán que por falta de cooperacion en los réprobos el efecto no surte. Aunque sea indubitable que nosotros no admitimos otra libertad que la opuesta á la violencia , sin embargo es necesario hacer altamente resonar la voz de *libertad*; clamar que somos libres , y que nuestras acciones son dignas de alabanza ó de vituperio , segun lo merezcan.

• A pesar de que la gracia impone á la voluntad una *necesidad antecedente* á su determinacion , importa mucho no valerse de la palabra *necesidad*, diciendo que la gracia obligue á la voluntad. En lugar de esto se dirá, que la gracia victoriosa triunfa dulcemente de la voluntad , aunque sin estrecharla ni hacerla violencia.

Es muy necesario desde el principio guardarse mucho de que salga de la boca alguna de estas proposiciones ofensivas á los oyentes.... *Que Jesu Cristo no ha muerto generalmente por todos los hombres.... Que los mandamientos de Dios son*

imposibles para aquellos que los quebrantan.... Que no hay gracia suficiente.... Que Dios no quiere salvar á todos los hombres, y otras cosas semejantes.

Bastará hablar de gracias victoriosas y de la predestinacion, arbitrando quantos medios sean posibles de persuadir y á nadie ofender. La causa de proceder con esta prudencia es, porque aquello supuesto, sacaremos facilmente las consecuencias de las dos opiniones. (d)

Dirán que las disputas entre Jansenistas y molinistas vienen de no entenderse bien los unos á los otros; porque en la substancia todos proceden acordes, y ni unos ni otros deben llamarse hereges. En una palabra, esta es una opinion meramente escolástica: pero parece que S. Agustin habló mejor de la grandeza de Dios.

Se manifestarán amantes de la paz, y que les disgusta los escándalos y clamores que inducen en la Iglesia tales disputas. (e)

² (d) Corrian entonces por la Francia muchos y gravísimos escritos contra Jansenistas. Estos á sus contrarios llamaban molinistas, siguiesen ó no al Jesuita Molina. Las dos opiniones pues del texto á esto alude, queriendo la secta formar dos opiniones una de si mismos, otro de sus contrarios.

(e) Esto es con el fin de que nadie crea ser ellos los autores principales de los estrépitos; añadiendo que no se debe predicar de tales asuntos por una y otra parte.

Si quieren con ingenuidad manifestar sus pensamientos á la presencia de personas sospechosas, al menos haganlo en forma de narrativa, diciendo solamente : los Jansenistas dicen tales y tales cosas.... Aquellos de los nuestros que no son bien fundados en las opiniones para responder á los argumentos de sospechosos se conducirán en esta forma : hablen de modo que si alguna persona tomase la contraria, no queden confundidos: mas si se les pidiese razon de su doctrina, no procuren darla, sino respondan : *¡ Ó attitudo divitiarum sapientiæ et scientiæ Dei !*, ó si esto no les ocurre, digan, que así propiamente habló S. Agustin, y ello basta.

Tendrán todos una lista de los elogios dados de los concilios á S. Agustin, para hacer ver quan grande ha sido su autoridad para con ellos, y la veneracion que le han profesado : por lo tanto es menester sumision á sus palabras, y no tomarse la libertad de interpretarlas. La mayor parte de los sospechosos es enemiga de nuestra doctrina, porque la cree nueva, viendola nuevamente comparecer : así, pues, es necesario persuadirles, que nuestra doctrina es muy antigua.

5. *Modo de portarse con los simples.*

Hay almas buenas y sencillas, las quales desean-
do su salvacion y no estando fundadas en doctri-
na, se hallan bien dispuestas á recibir la nuestra.
Sin embargo es necesario tratar con ellas baxo las
mismas precauciones que con los sospechosos. Bién
que pueden manifestarse algo mas con ellas, miran-
dolas atentamente quando las hablan á fin de des-
cubrir la impresion que causen nuestros discursos.

Si en ellas se observa algun amor á la novedad,
será propuesta la doctrina como *nueva*, al menos
en la iglesia moderna, y entre los doctores esco-
lásticos, y aun en los concilios celebrados despues
de S. Agustin.

Las mugeres casadas y doncellas son aptas á re-
cibir esta doctrina. Por lo tanto los discipulos de
S. Agustin cuidarán de insinuarse con ellas, usan-
do de aquellos medios que les parezcan mas oportu-
nos, mayormente el de una devocion extraordi-
naria. Ellas aman la variedad y la vanidad, y con
esto están dispuestas á aceptar nuestros sentimien-
tos. No solo procurarán observar exáctamente lo
dicho, si tambien cuidarán mucho de ver la im-
presion que les causa nuestra doctrina, para ade-
lantarla mas y mas asi privada como publicamente.

En imprimiendose algun libro que apoye nues-

tra doctrina ; y sea capaz de hacer impresion , rogamos á los *ricos* provean de un gran número de exemplares *hermosamente* encuadernados para regalarlos á quien convenga , ó prestarlos para que los lean.

Si en el lugar donde sale el libro no hubiese ricos capaces de tales gastos, se dispondrá una *bolsa comun* de la qual se hablará despues, y tambien de las contribuciones.

6. *Modo de portarse con los neutrales..*

Los discipulos unidos podrán conversar con aquellos que conocerán no ser del nuestro , ni del partido contrario en el modo mismo que, con los simples y sospechosos , gobernandose segun su prudencia.

Además, dispondrán que por las casas de gente principal corran libros manuscritos, ó impresos, ó embiarlos á manera de libros de consecuencia á las personas distinguidas de los lugares : con esto su curiosidad les inspirará su lectura , ya que no se pueda instruirlas á viva voz. Á los tales especialmente conviene hacer misterio de los principales articulos de nuestra doctrina para fomentar su curiosidad de penetrarlos.

Quando los del partido contrario atacarán á los

nuestros en la doctrina , ó en la persona ; recurrirán luego al expediente de las apologias. Estas producirán el gran interés ó de oprimir á nuestros adversarios , ó de ~~de~~ exaltar nuestra opinion sobre su ruina, ó de dexarlos inhabiles para volver á tomar la pluma. Con aquellos á quienes vieren inclinados á la doctrina de S. Agustin podrán descubrirse mas claramente contra los molinistas, tratandoles de Pelagianos y semi-Pelagianos, y haciendoles igualmente conocer que si Dios á los réprobos no da la gracia suficiente , lo hace por exercitar su justicia.

7. *Modo de portarse con los fervorosos y devotos.*

Les persuadirán de que la mas propia devoción es la que se tiene á S. Agustin , y que son necesarias muchas condiciones para constituir las acciones desagradables á los ojos de Dios, y que pasen á ser pecados (f).

(f) En este lugar del manuscrito (advirté el italiano que traduzco) hay una pequeña emendacion , motivo porque no puede distintamente leerse la palabra *desagradable*; pero es facil conocer que así debe leerse , *son necesarias muchas condiciones para que nuestras acciones sean gratas á Dios, y que la ingratitud á la gracia es la causa principal de ser pecados las mejores obras.* Esta interpretacion el más conforme á lo que sigue en el texto.

Que la gracia es la causa principal de que las mejores acciones sean pecados, y que el orgullo corrompe frecuentemente las buenas obras.

Que la soberbia es mas culpable creyendo nosotros que tenemos *alguna parte* en las obras pias, las quales obra Dios en nosotros, y nosotros en ellas *no tenemos* algun mérito.

Que la mayor gloria y la virtud mas heroica del hombre es depender de la gracia, la qual en nosotros lo hace *todo* y nosotros nada.

8. *Modo de portarse con los que no son devotos.*

Dirán á los indevotos, á los libertinos, y á los inclinados al libertinage, que Dios desde la eternidad ya decretó nuestra salvacion... Que no podemos hacer cambiar este decreto.... Que las prácticas regulares y sus mortificaciones son superfluas y de nada sirven, porque si estamos en gracia, la gracia hace el mérito (si realmente se dá) y no nuestras buenas obras; y si no estamos en gracia, no solamente son *inútiles* las buenas obras, si que son *otros tantos* pecados mortales.

Dirán que si el Concilio de Trento definió todo lo contrario, tambien *no fue* canónico, y si compuesto de regulares violentos, ó darán qualquiera otra respuesta. Que todos los literatos y grandes

talentos son Jansenistas. Todas estas cosas les dirán , ocultandolas á los incapaces de oirlas.

Que Dios no ha muerto por los réprobos, ni les da *alguna* gracia suficiente, porque sabe que abusarán de ella.

Ademas no hay alguna gracia sin que sea eficaz ó victoriosa : la gracia es eficaz *sin* nuestra cooperacion : quando se ha recibido la gracia , ella misma es la señal de predestinacion , y motivo de sumo gozo : y por último no conocemos la gracia recibida sino mediante ciertas señales que no siempre comprendemos.

9. *Modo de portarse con los Prelados , Sacerdotes y otros Ecclesiasticos seculares.*

Los discípulos unidos cuidarán mucho de tratar á nuestros Prelados con gran sumision , y con cordialidad y respeto á los Presbiteros , para de esta suerte darles á conocer que somos mejores que los regulares , y respetamos mejor la dignidad Sacerdotal. Hagan conocer á los Presbiteros que los desprecian los regulares. Que la direccion de las almas, y el ministerio de la palabra de Dios pertenece á solos ellos, y no á otro alguno, y que los regulares por usurpacion adquirieron su derecho de predicar y confesar.

Les harán conocer que los regulares no son comprendidos en la eclesiastica gerarquía. Su oficio es orar y llorar en la soledad, pero no predicar: Que son vanos, ambiciosos, mundanos y vengativos. Que siendo los regulares muy adictos á su propio interés, aunque se propongan por delante la gloria de Dios, la hacen consistir en cosas abominables, procurando además tener en abatimiento y oprobio del pueblo á los Presbiteros.

Animarán á los Presbiteros á predicar, y les solicitarán sermones: quanto sea posible les congregarán, paraque todos unidos hagan cuerpo en caridad *contra* los regulares.

Se esforzarán sobre todo de ganar al partido de la doctrina de S. Agustin á los escritores mas hábiles, y á los mejores predicadores:

10. *Como se han de gobernar entre si los unidos.*

Los discipulos unidos de tal suerte se han de estrechar en liga espiritual, que ninguna cosa sea capáz de separarlos, persuadidos de que toda su fuerza contra sus enemigos pende de su union mas estrecha.

Todos aquellos que profesáren la sobre dicha doctrina podrán llamarse discipulos de S. Agustin.

Serán discípulos unidos *solos* aquellos á quienes se les comunicarán las presentes instrucciones. De los tales se procurará que haya un número señalado en cada ciudad y en las principales poblaciones del reyno.

Suplicamos al que recibiese estas instrucciones *no las comunique* sino á los que verá firmes en el amor de la doctrina y en el odio contra sus adversarios.

Eligirá un corto número entre los tales y congregándoles con *pretexto* de visita, ó de otro motibo pasagero, les comunicará de quando en quando aquello que conozca *conveniente* al establecimiento, progreso, y mayor adelantamiento de la doctrina.

Los mas capaces y religiosos entre los discípulos unidos podrán hacer *publica* profesion de la doctrina y guerra *abierta* contra los adversarios.

Los principales se llamarán discípulos secretos, como tenia los suyos el hijo de Dios: pero se contendrán en su zelo y obrarán como si fuesen neutrales, y aun del partido contrario, si fuese necesario: de esta suerte descubrirán facilmente, al menos en la campaña, la disposicion de los animos acerca de nuestra doctrina.

Cuidarán de hacer una bolsa comun, para

D

tener de donde sacar para los gastos oportunos, para la impresion de libros, de papeles volantes, y pagar las pensiones á los que de otra suerte no podamos ganar al partido, ó á los que ya ganados tendrán á bien de servir al comun esparciendo *secretamente* la doctrina, los quales serán exáctamente pagados, si la comun bolsa lo permite.

Guardese un *inviolable secreto* sobre las instrucciones presentes, sobre las resoluciones y las otras cosas que se dispondrán en los sobredichos congresos ocultos.

En caso de mostrarse contrarios á la doctrina algunos Señores Obispos, ó Presbiteros, ó Magnates, estarse *quedados* y no mover ruido: sin embargo obrese *secretamente*, y vease de disponer poco á poco los ánimos.

Los discipulos unidos podrán jugar y vivir juntos en lugares apartados de los otros, para de esta suerte estrecharse mas en la union reciproca: exceptuense los discipulos secretos que no podrán hacer otro tanto con los declarados sino muy rara vez y muy en oculto.

Si alguna persona de menor autoridad que los Obispos se opusiese á la doctrina, se verá de atraerla dulcemente: pero si despues de esto permaneciese obstinada, *inquierase* sobre su vi-

da, y se le amenace que *perderá* sus bienes y la reputacion. Mas antes de venir al efecto, guardese mucha circunspeccion, y nada se haga sin el parecer de todos los unidos.

Los eclesiasticos que no tengan de que vivir comodamente en sus provincias, acudan á los discipulos declarados de esta ciudad de Paris, que proveerán lo necesario á su subsistencia.

II. *Para su conducta particular.*

Habiendo de vivir en el mundo y conversar con todos, comparecerán siempre bien vestidos, y cuidarán que las gentes vean en ellos mucha cultura en suspalabras y en el aire exterior.

Mantendrán siempre grande y santa libertad de espiritu, sin apasionarse de cosa alguna. Sin embargo, aunque las mortificaciones, y otras obras penales no sean necesarias para dar gusto á Dios, alguna vez exercitarán en ellas á algunos que ó quieran ganar al partido, ó confirmarles en el exemplo de la buena vida.

Si Dios les hace la gracia, *exâctamente* observarán esta instrucciones; pero sin persuadirse de ser obligados á culpa la mas leve.

Si por desgracia estas instrucciones cayesen en poder de algun *enemigo*, todos los discipulos

las negarán de voz y de escrito, si así conviene al bien general de los unidos.

Fin de la dicha instruccion.

Se ruega á los Señores (g) á quienes se embiasen las gazetas, que las sellén al volverlas, y doblen de manera que pueda abrirlas sin rasgarlas quien las recibe.

Tened la bondad de avisaros el uno al otro con dos lineas.

Todo lo dicho lleva la pastoral del Ilustrisimo Charancy, Arzobispo de Montpellier del qual hablaré despues.

Pruebase la verdad de las referidas Constituciones como propias de los Jansenistas.

El Ilustrisimo Señor Obispo, ó Arzobispo de Montpellier expidió una carta Pastoral de proposito para prevenir á sus ovejas del contagio con que las amenazaba el Jansenismo, y en ella inserta dichas Constituciones. La Pastoral fué impresa en Montpellier año 1740., y traducida al italiano se publicó segunda vez muy luego. En

(g) Esto que se sigue se halla escrito en un billete diferente del manuscrito, al qual estaba unido.

la Pastoral asegura aquél Obispo, que en el año 1719. una religiosa convertida del Jansenismo habia entregado ya copia de las Constituciones al Arzobispo de Ruan el Señor Aubigné. El Ilustrísimo Obispo de Sisteron Laffiteau (h) sabia de ellas por haberselas embiado el Señor Duque de Orleans paraque le informase sobre ellas; y quando estas pruebas no bastáran, Su Ilustrísima las habia recogido de entre los papeles hallados al

(h) Este Ilustrísimo Obispo en el lib. 5. de su historia de la Bula *Unigenitus* habla de esta manera : » Algunos dias despues » (del 10. de Febrero de 1719.) se hizo un otro descubrimiento , » el que paró en manifestar claramente la conspiracion del partido . » Se llegó á saber algunos años antes , que los principales cabe- » cillas , quando formaron su faccion , habían establecido reglas » para su conducta. El Ilustrísimo Señor de Aubigné Arzobispo de » Rouan , habiendo logrado una copia exácta , la embió al Du- » que Régente , quien me mandó que la examinase y diese mi » parecer. Esta copia se la embió al dicho Ilustrísimo Sr. Arzo- » bispo una *religiosa* , bien arrepenrida de sus errores , á la qual » la habia embiado con una carta el P. Quesnel á los últimos del » año 1699. Era , hablando con propiedad , una copia de las Cons- » tituciones , cuya estrecha observancia habia de unir en un cuer- » po á todos los partidarios del Quesnelismo , paraque de este » modo tuviesen una sola alma. Contenían diez ó doce artículos , » los quales con una carta circular iban dirigidos á aquellos suge- » tos , que en cada Provincia eran mirados como superiores locales , » obligandoles con ellas á instruir á los nuevos secuaces. Tenian » unida una breve instruccion relativa á los principales puntos del » dogma , y enseñaban el modo de tratar con los *indiferentes* , con » los *simples* , con los *devotos* , con los *libertinos* , con los *Sacerdotes* » y con los *Prelados* y otros eclesiásticos seculares. En quanto á » los *Religiosos* contenían una órden expresa á todo el partido pa- » ra que no tuviesen alguna correspondencia con ellos , y los mi- » rasen como *usurpadores* , á quienes se debían despojar de todos sus » bienes .

cura de Lansarques en su Diócesis, muerto día 27 de Agosto de 1736. y las publicaba como verdicas. *Bien sabeis* (dice la pastoral) (i) *quien era el Señor Bonnery, Cura Parroco de la Parroquia de Lansarques en la nuestra diócesis. Era uno de los Cabos principales de la cábala jansenistica por este contorno; en su casa se tenían las juntas del partido; de allí se despachaban las Gazetas Eclesiasticas y los otros escritos de la conjura, y estaba el mismo iniciado en todos los misterios de la secta, especialmente encargado de las colectas establecidas de los hermanos para los comunes gastos de la faccion. Tengo de todo pruebas juridicas. El Sr. Bonnery fue canonizado de los jansenistas en sus gazetas eclesiasticas, segun acostumbran, y leereis su elogio en la gazeta del 10. de Noviembre de 1736. El dia antes de morir firmó su apelacion al futuro Concilio contra la Bula Unigenitus.*

Publicada la Pastoral en francés y en italiano, tres veces impresa, corrió la voz de ser apócrifa y fingida de algun Molinista. Salió contra la calumnia el docto señor Abate Poli, y como el dice: *Ut dere-tanti momenti certior fierem, curavi veritatem investigandam atque hauriendam ex ipso*

(i) El que hace esta edicion tiene á la vista esta *Pastoral*, y quanto contiene la de Cádiz.

fonte. Con efecto escribió á Montpellier, y le fue enviada una copia impresa en francés, certificada del mismo Señor Obispo, el qual dice así: *Nos Episcopus Montispesulani testamur hanc epistolam á nobis fuisse scriptam, et typis mandatam. Datum Monspelli die 8. Aprilis 1742. = Georgius Lazarus Episcopus Montispesulani.* Refiere todo el hecho el Señor Poli en su opúsculo *De sufficientia attritionis* pag. 220. edicion de Padua, año 1743.

En el año de 1750. se reimprimió la Pastoral italiana en Roma con todas las necesarias licencias, y tambien corrió la sospecha, arriba dicha. Hicieronse venir de Montpellier algunos exemplares de la francesa, legalizados de dos Vicarios Generales del Ilustrísimo Señor Charancy, ya difunto. Una de las copias fue presentada al tribunal del Santo Oficio. Esta es la certificacion de los dos Vicarios Generales: «Nosotros los infrascriptos Vicarios Generales del Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Don Jorge Lázaro Berger de Charancy, Obispo difunto de Montpellier, «hacemos fe y certificamos:.... 1º que esta carta impresa, que tiene por titulo: *Carta Pastoral del Ilustrísimo Obispo de Montpellier*, ocasionada de un eserito hallado en su diócesis, «verdaderamente fue expedida y publicada del sobredicho Ilustrísimo y Reverendísimo Jorge Lá-

n zaro Berger de Charancy, Obispo de Montpellier
 α dia 24. de Setiembre año de 1740, inclusas en ella
 α las *Constituciones jansenianas*.... 2º Que las *Cons-*
 α *tituciones jansenianas* inclusas en la Pastoral
 α fueron fielmente copiadas del manuscrito halla-
 n do entre los del Sr. Bonnery, Parroco del lugar,
 α llamado Lansarques en esta nuestra diócesis, y
 n apelante de la Constitucion *Unigenitus*, el qual
 n manuscrito fue llevado á la Ciudad de Mompe-
 α ller, alli fue reconocido como escrito de pro-
 n pia mano del mencionado Parraco, y por al-
 α gun tiempo públicamente habido del Señor
 n Gros Notario Regio y Apostólico, paraque fuese
 n reconocido y certificado de quien lo quisiera
 n hacer. = Datis en Montpellier año del Señor 1750.
 α dia 17. de Agosto. = De San Bónet Vicario Ge-
 α neral. = Le Noir Vicario General."

Esta certificacion se halla confirmada y auto-
 rizada del sucesor Obispo de Montpellier en ésta
 forma: α Francisco Reginaldo, por la gracia de
 n Dios y de la Silla Apostólica, Obispo de Monpe-
 α ller &c. &c. Certificamos y hacemos fe que los
 n Señores Le Noir, y San Bónet, los quales certi-
 n fican y hacen fe de lo sobredicho, son á la ver-
 n dad ellos mismos, y lo que son. Paraque su cer-
 n tificacion y testimonio haga fe indubitable en
 α juicio y fuera de él, damos el presente, y man-

« dado se selle con nuestro sello, y refrendado
 « de nuestro Secretario. = Datis en Montpellier y
 « en nuestro palacio episcopal año del Señor 1750.
 « día 18. de Agosto. † Francisco Reginaldo Obis-
 « po de Montpellier. = † Por mandato del Ilus-
 « trisimo y Reverendisimo Señor Obispo: Canut,
 « Secretario.

Hemos expuesto lo que basta para la autenti-
 cidad de dichas Constituciones. ¿Que diremos de
 su antigüedad? Gobernados de las leyes de buena
 crítica parece que debieran ser formadas mucho an-
 tes del año 1660. que las imprimió Miraudé, y las
 divulgó por la Francia. Porque en las dichas Cons-
 tituciones nada se habla de las Bulas Pontificias *in*
eminenti de Urbano VIII. ni de las condenatoria
 de Inocencio X. año 1653. Estas bulas, especialmen-
 te la de Inocencio, causó en el partido jansenista
 gran conmocion, gran perturbacion, y gran in-
 dignacion, como lo demuestran el diario de *Sanc-*
to Amore, y la historia eclesiastica de aquellos
 tiempos. Ciertamente no hubieran omitido las in-
 vectivas y calumnias contra dichas bulas, para
 sosegar á los jansenistas de menor orden, y forta-
 lecerles en la obstinacion. Quando el partido no
 usó de tales medios en sus referidas Constituciones
 es prueba que fueron muy anteriores. No se pue-
 de señalar la data fixa, porque como siempre los

jansenistas procedieron á manera de franc-maçonnes, no es muy facil acotár los años ni fixar las épocas. Basta saber que las dichas Constituciones son suyas. Es muy regular que con el tiempo las aumentasen mucho, ó hiciesen otras nuevas. Lo cierto es en la historia jansenistica que siempre fueron unos, y siempre uniformes en sus detestables máximas.

*El P. Fr. Josef Brotons y Pericas,
Procurador General de Menores des-
calzos de Roma.*

Episcopal de Barcelona



13030000005093

Bibl

1

Anexo 4

Fragmento de investigación del Medievo

Music fragments and manuscripts in the Low Countries

Ed. Eugen Schreurs, Henri Vanhulst.

Alamire, Leuven, Peeters, 1997

A NEWLY DISCOVERED
MEDIEVAL INSTRUMENT

Hans C.M. van der Meer
Lecturer in Musicology

People who know the few specimens of music preserved through the ages also will be familiar with the *Istanpitte* in the manuscript London BM 10066, a medieval Italian. Up to the present we have known only one. A newly discovered manuscript tells us more about it. During a stay on the Spanish island La Palma I happened to go to the village of Puntagorda, one of the capital Santa Cruz de la Palma. There I met a man which I knew very well: it was the *Istanpitte*. It was a small melodic variants and added graces. I happened to hear this melody at that very moment and I was. The old man was once a book-binder by profession. In earlier days he had performed at local dances. He was some kind of recorder. In response to my interest in this music, he explained that he had inherited the melody copied it from an old manuscript. We were in the workshop. He showed me a paper manuscript, dated 18th century. It was other pieces known from LO: two or three. The first was 'Lamento di Tristano'. The music was written on a provided with a tenor clef and bar-lines. Some fragments of a second manuscript were found. It was about ten to fifteen separate parchment leaves in wrappers. The music was written down in square shaped notes on red six-line staves. Asking him if any parts of the manuscript had gone, he said that the binding. I did not have enough time to take away the manuscripts and, the workshop being dark and the study seemed impossible anyway. He was pleased to give me a page from the parchment. He was in Havana-cigars.² Back in the Netherlands I contacted Prof. Dr. J. van der Meer (Utrecht) with my discovery and he introduced

¹ This unique Ms. has been in the British Museum since 1880.

² It must be pointed out that the old man does not live in the Netherlands. Attempts to trace his current residence were unsuccessful. The provenance of LP cannot be verified, which diminishes its value.

For about a year the page, which we now shall give the name of LP, was the subject of several scientific examinations. An analysis of the parchment, carried out by the 'Archivberatungsstelle Abtei Braunweiler' in Pulheim (Germany) using what is known as the 'Kohlstoff-14-Methode', has proved that the parchment is 650 to 700 years old. Moreover, the analysis has shown that the parchment was used several times, after being scraped and washed. No metal object was used to write on it and therefore experts assume that it must have been written in any case before the middle of the 19th century. An examination of the ink, carried out by the 'Centraal Laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap' in Amsterdam by means of Röntgen fluorescence, showed that the red ink contains no mercury, lead, iron or other metals. This means that well-known medieval red pigments like cinnabar, red-lead or metal-oxides were certainly not applied, but it is possible that an organic pigment has been used. Ambiguities are caused by the fact that the staves have been regenerated and that underneath the lines older ones were found.³ The black ink is ordinary carbon ink, which was already in use during the Middle Ages and therefore cannot give any indication about the dating of the manuscript.

In addition to these analyses, several palaeographers, musicologists and art-historians examined LP and their opinions are divergent. Some experts are convinced of the authenticity of LP, whereas others think it is a copy, written on authentic parchment but not before the 19th century.

LP consists of a single sheet, 199 by 124 mm, which originally formed part of a series of sheets bound together at some time. The present page shows several fresh cuts: at the top of the page a slip was cut off, above-right a pointed piece (at *aperto*), bottom-right a vertical slip and another pointed little piece, having taken the last note of what is left of *quinta pars*. These cuts probably derive from the hand of the bookbinder. The other sheets showed similar damage. At the right side, as far as it is still extant, a dog-ear can be seen, indicating that the sheet once was bound at that side. In the middle, there is a vertical row of small holes, made by a needle or a bodkin. One side of the sheet was written on and there are eight staves in red ink of six lines each. The music is notated – as is usual in Italian manuscripts – on six-linestaves. As mentioned above, these lines were regenerated. Thus, the parchment already contained six-linestaves which had lost their colour and had been traced. The page also shows a fold (running through the seventh staff), which was there before the lines were traced. The clefs, notes and legends are written in black ink. At some places a *punctus divisionis* or a dividing-line is used. The letter 'r' and the little hand function as repeat-signs. The anonymous copyist wrote his notes very carefully, though he still erred sometimes.

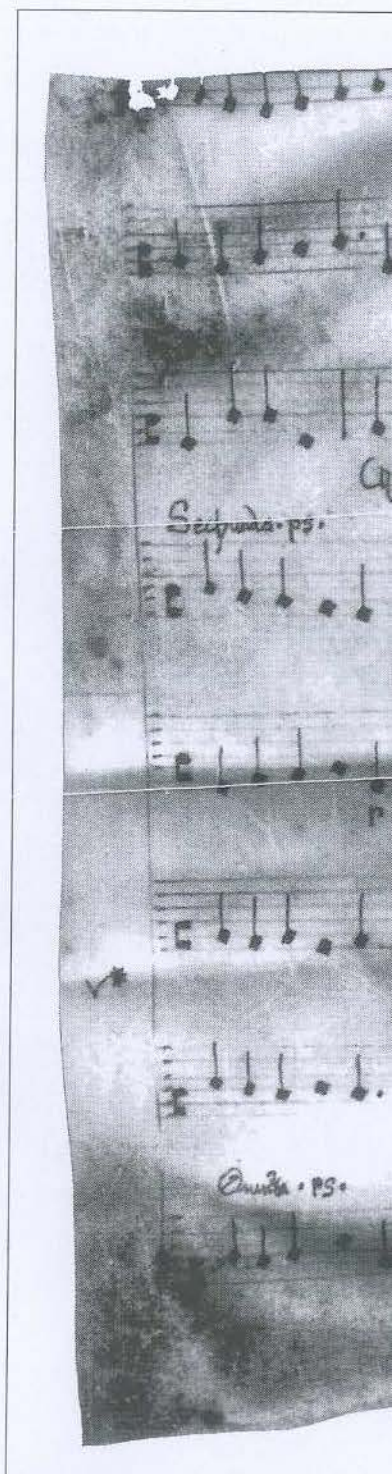
The piece given in LP is the *Secunda pars* of the *Massa*. There are, however, some discrepancies between the two versions. The difference between both manuscripts is that in LO there are four *partes* and in LP five *partes*.⁴ The *prima pars* in LP, whereas the *terça pars* in LO, differs in a few notes from the *quarta pars* in LO.⁵ At this point the notation is strikingly clear where the scribe has written c'-a'-g'-d' which he later modified to d'-a'-g'-d'. It might have been that the scribe had intended to write *quarta pars*. Subsequently, he started to write the 6th and 7th notes of the *terça pars* and finally a modification, a complete *pars* m...

Other discrepancies refer to staff 2, 6th to 10th note, where in this version is a copying error caused by the sound of the LP-version would be drawn to a rhythmic variant in *pars* – is followed by a minim and a *punctus divisionis*. Although the scribe would rather opt for the LP version, the smooth character of the piece. LO was wrong here. This potential error of the scribe having to turn the page resulting in losing his orientation for a moment. Finally, I would like to make remarks about the *chiusso*: the writer of our manuscript placed the eighth notes incorrectly at the right-hand side. At the left side were customary for the notator was perhaps unfamiliar with the notation. Prof. Gumbert of Leipzig has examined certain details of the notation. Because of the discrepancies between the two versions the most obvious – it neither seems that LP was the model for LO. Co...

⁴ The terms *prima pars* and *secunda pars*...

existed an unknown older source upon which both manuscripts are based. This would lead to the conclusion that the well-known repertoire of LO would be of earlier origin than we have been inclined to believe until now.⁷

Many questions remain unanswered. Even the authenticity of LP is not certified but let us hope that further research will lead to more clarity in the future.



⁷ I wish to thank the following experts for having examined the manuscript and/or for having given their opinions or advice: J.P. Gumbert (Leiden), J.A.K. Haas (Maastricht), T. Knell (South Hadley, USA), A. Korteweg (The Hague), I. van Leeuwen (The Hague), P.F.J. Obbema (Leiden), H.J. Porck (The Hague), J. Rimmer (Canterbury), E. Schreurs (Leuven), C.E. Schima (Amsterdam), A. Schijf (Maastricht), K. Vellekoop (Utrecht).

Handwritten musical score on the left page, featuring six staves of music. The notation includes various note values, rests, and clefs. Key annotations include:

- Alterello . prima . pars.** (Staff 2)
- Aperto :** (Staff 3)
- Chiuso :** (Staff 4)
- Secunda . pars.** (Staff 5)
- terza . pars.** (Staff 5)
- Quarta . pars.** (Staff 6)

The score concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

Handwritten musical score on the right page, continuing the piece with four staves of music. The notation includes various note values, rests, and clefs. Key annotations include:

- Quinto . prima .** (Staff 1)
- terza . pars.** (Staff 2)
- Quinta . pars.** (Staff 3)
- Alterello . prima .** (Staff 4)
- Chiuso . Secunda . pars.** (Staff 5)
- Alterello .** (Staff 6)
- terza . pars.** (Staff 7)

The score concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

Anexo 5

**Didácticas y
manuales antiguos**

Historical Treatises on singing (Primärquellen)

(wichtige Dokumente fett gedruckt/important documents in bold letters)

L'Affillard	"Principes très faciles pour bien apprendre la musique, qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le chant jusqu'au point de chanter toute sorte de musique proprement" Paris 1705
Agricola, J.F.	<u>Anleitung zur Singekunst</u>, Berlin 1757. Reprint zusammen mit dem Ital. Original von P.F. Tosi. (Bologna 1723) Celle 1966, Nachdruck 1994. Reprint, Kassel etc. (Bärenreiter) 2002 English Edition Julianne Baird, (SCB GS 27)
Aprile, G.	<u>The modern Italian method of singing</u> , London (ca. 1795)
Bacilly, Bègne de	<u>Remarques curieuses sur l'art de bien chanter</u> , Paris, 1668, 2/1679 ; Reprint : Genève (Minkoff) 1974 ; engl. Übersetzung von A.B. Caswell, Brooklyn/New York 1968.
Bacilly, Bègne de	<u>L'art de bien chanter, augmenté d'un discours qui sert réponse à la critique de ce traité</u>, Paris, 1679 ; Reprint : Genève (Minkoff) 1972/1993.
Bacon. R.M.	<u>Elements of Vocal Science. Being a Philosophical Enquiry into some of the principles of Singing</u> , London 1824; Neuausgabe hrsg. v. George Foreman, Champaign, Ill. 1966.
Bayly, A.	<u>A practical treatise on singing and playing with just expression and real elegance</u> , London 1771
Benelli, A.	<u>Regole per il canto figurato</u> , Dresden 1814.
Bérard, Jean-Antoine	<u>L'art du chant dédié à Madame de Pompadour</u>, Paris 1755. Reprint : Genf 1972.
Bernhard, Christoph	<u>Von der Singe-Kunst oder Manier</u> (um 1657), Neuausgabe von Joseph Müller-Blattau in: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Leipzig 1926, 2/1963, 3/1999. Taschenbuchausgabe dtv/Bärenreiter, Kassel etc. MAB F 720
Beyer, Johann Samuel	<u>Anweisung zur Singe-Kunst</u> , Freyberg, 1703.
Blanchet, Joseph	<u>L'Art ou les principes philosophiques du chant</u> , Paris 1756
Bovicelli, Giovanni Battista	<u>Regole, Passaggi di Musica, madrigali et motetti passeggiati</u> , Venedig 1594. Reprint, Kassel, 1957, N. Bridgman.
Caccini, Giulio	<u>Le Nuove Musiche</u>, Florenz 1601; Reprint: Rom 1930; Reprint: New York 1964 (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile 1/29) ; Edition and Übersetzung des Vorwortes : H. Wiley Hitchcock, Le Nuove musiche (Recent Research of Music of the Baroque Era 9), 1970; deutsche Übersetzung bei Hugo Goldschmidt, Die italienische Gesangsmethode des 17. Jhd., Breslau 1890. ins Deutsche von Schmitz, F. <u>Giulio Caccini. "Nuove musiche"</u> (1602/1614). Texte und Musik, Pfaffenweiler 1995 (Musikwissenschaftliche Studien 17). <u>Euridice</u>, Florenz 16?? Vorwort (MAB L 23)
Carissimi, Giacomo	<u>The Carissimi Ars cantandi</u> Trans. By Walter Hewlett, in Bach Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute, 19, H.3 (1988), s. 39-58.

Casseri, Giulio	<u>De vocis auditusque organis historia anatomica</u> , Ferrera 1600.
Castil-Blaze	<u>De l'opéra en France</u> , Paris 1820
Corfe, Joseph	<u>A treatise on Singing</u> , London-Bath 1799.
Corri, Domenico	<u>A select collection of the most admired songs, duetts etc (Vorwort)</u> Reprint Bologna 1992 (MAB S 1893/94/95) Reprint New York, etc. (Garland) 1993-1995 (UB kk VIII 733)
Crüger, Johann	<u>Musicae Practicae Praecepta brevia et exercitia Pro Tyronibus varia: Der rechte Weg zur Singekunst</u> , Berlin 1660 Reprint in "Deutsche Gesangstraktate des 17. Jhdts." Kassel etc. (Bärenreiter) 2006
Dodart, Denis	<u>Mémoire sur les causes de la voix de l'homme, et de ses différents tons</u> , in : <u>Mémoires de L'Académie Royale des Sciences, Année 1700</u> , s. 244-293 ; als separate Veröffentlichung : Paris 1703.
Dodart, Denis	<u>Supplément au Mémoire sur la voix et sur les tons</u> , in : <u>Histoire et mémoires de l'academie Royale des Sciences, Année 1706</u> (s.136ff, 388ff.) Année 1707 s. (66ff.)
Durante, Ottavio	<u>Arie devote</u> , le quale in se contengono la Maniera di cantar con gratia l'imitation delle parole, et il Modo di sonar passaggi et altri affetti, In Roma appr. Simone 1608 (Vorwort)
Ferrein, Antoine	<u>De la formation de la voix d'homme</u> in <u>Histoire et Mémoires de l'Académie Royale des Sciences, Année 1741</u> , s. 409-432 (satirischer Bericht darüber bei Denis Diderot, <u>Les Bijoux indiscrets</u> , Paris 1748).
Finck, Hermann	<u>Practica musica...exempla variorum signorum, proportionum et canonum, iudicium de tonis, ac quaedam de arte suaviter et artificiose cantandi continens</u> , Wittenberg 1556; erw. 2/1556; Reprint 1969. <u>Hermann Finck und die Kunst des Singens</u> , (Übersetzungen des 5. Buches von Fincks „De eleganter et suaviter cantandi“, in Monatshefte für Musikgeschichte 11 (1879). 129 ff. von R. Schlecht
Friderici, Daniel	<u>Musica figuralis oder Neue Unterweisung der Singekunst</u> , Rostock 1638 Reprint in: "Deutsche Gesangstraktate des 17. Jhdts." Kassel etc. (Bärenreiter) 2006
Fuhrmann, Martin Heinrich	<u>Musica vocalis in nuce, das ist Richtige und völlige Unterweisung zur Singe-Kunst</u> , Berlin 1715.
Gagliano, Marco di	<u>La Dafne</u> , Firenze 1608 (Vorwort) (MAB L 2347)
Garcia, Manuel	<u>Traité complet de l'art du chant</u>, Paris 1840/1847 ; französischer und deutscher Text, Mainz o.J.
Goldschmidt, Hugo	<u>Hermann Finck über die Kunst des Singens</u> , in Monatshefte für Musikgeschichte 11 (1879), s. 129-133, 135-141, 151-166.
Haberl, Franz Xaver	Die „Ars cantandi“ von Giacomo Carissimi 8 (1893), s. 83-97.
Herbst, Johann Andreas	<u>Musica Moderna Prattica overo Maniera del Buon Canto</u> , Frankfurt 1653 Reprint in "Deutsche Gesangstraktate des 17. Jhdts." Kassel etc. (Bärenreiter) 2006
Hiller, Johann Adam	<u>Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange</u>, Leipzig 1774, 2/ 1798. Engl. Translation and commentary by S.J. Beiken, Diss. Stanford University 1980.

Hiller, Johann Adam	<u>Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange</u> , Leipzig 1780; Reprint: Leipzig 1976
Lasser, Johann Baptist	<u>Vollständige Anleitung zur Singekunst</u> , sowohl für den Sopran als auch für den Alt, München, 1798.
Liskowius, C.F.S.	<u>Theorie der Stimme</u> , Leipzig, 1814.
Loulié, Etienne	" <u>Éléments ou principes de musique</u> , mis dans un nouvel ordre" Paris, 1696
Maffei, Giovanni Camillo	<u>Delle lettere del Signor Gio. Camillo Maffei da Solofra libri due: Dove...v'è un discorso della voce e del modo d'apparare di cantar di garganta, senza maestro....</u> , in:..., Napoli 1562. Engl. Übersetzung Carol MacClintock in "Readings in the History of Music in Performance, IU Press, Bloomington 1979. S. 37-61.
Mancini, Giambattista	<u>Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato</u> , Wien 1774; überarbeitete und erweiterte dritte Auflage, Milano 1777; <u>Riflessioni pratiche sul canto figurato</u> , Bologna 1970 (Biblioteca Musica Bononiensis 2/41). Teilwiedergabe bei A. Della Corte, <u>Canto e bel canto</u> , Torino 1933; Übersetzung ins Englische von Edward Forman, <u>Practical Reflections on Figured Singing</u> , Champaign, Ill. 1967 (Masterworks on Singing 7).
Mancini, Giambattista	<u>Lettera---diretta all'illustrissimo Signor Conte N.N.</u> Wien 1796 (gerichtet an Vincenzo Manfredini)
Manfredini, Vincenzo	<u>Regole armoniche o sieno Precetti ragionati per apprendere I principi della musica, il portamento della mano e l'accompagnamento del basso sopra gli strumenti da tasto....</u> Venezia 1775; Wien 1797, Reprint, New York 1966.
Marcello, Benedetto	Il Teatro alla Moda, Venezia 1720 Neuausgabe Roma 2001 (UB kk VI 14088) Dt. Übersetzung von S. Radermacher: Das neumodische Theater, Heidelberg 2001 (UB AP III 4923) Das Theater nach der Mode, München 1917 (MAB Ob 249)
Marpurg, Friedrich Wilhelm	Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst besonders, Berlin 1763; Reprint: Leipzig 1975
Marx, Adolph Bernhard	<u>Die Kunst des Gesanges</u> , Theoretisch-praktisch, Berlin 1826.
Mengozzi, B. u.a.	<u>Méthode de chant du Conservatoire</u> , Paris, 1802/1803 ; deutsch als : <u>Sing-Schule des Conservatoriums der Musik in Paris</u> , Wien o.J. (ca. 1809).
Mersenne, Marin	<u>Harmonie Universelle</u> , Paris 1636 (Livre 6, <i>De l'art du bien chanter</i>)
Millet, Jean	<u>La belle méthode, ou l'art de bien chanter</u> , Lyon, 1666. s. auch Cohen, Albert, « L'art de bien chanter (1666) of Jean Millet, in MQ 55 (1969), s. 170-179.
Montclair, Michel Pignolet de	<u>Principes de Musique</u> , Paris 1736, Reprint Genève (Minkoff) 1972
Ornithoparchus, Andreas	<u>Musicae activae micrologus</u> , Leipzig 1517 (spätere Editionen als: <u>De arte cantandi micrologus</u>) engl. Übersetzung von John Dowland, London 1609.
Porpora, Nicolò	<u>Das berühmte Notenblatt des Porpora</u> , Die Fundamentalübungen der Belcanto-Schule, in: Musica 23 (1969), s. 453-455.
Praetorius, Michael	<u>Syntagma Musicum</u> , 1618, Tom. III, Kap.9
Prelleur, Peter	<u>The Modern Musick-Master or the Universal Musician, An Introduction to Singing</u> , 1731. Reprint. Bärenreiter.
Quitschreiber, Georg	<u>De canendi elegantia octodecim praecepta</u> , Jena 1598. s. Thurston Dart. <u>How they sang in Jena 1598</u> , MT 108 (1967), s. 316-317.
Raparlier	<u>Principes de musique, les agréments du chant et un essai sur la prononciation</u> , Lille 1772

Ridgway, James	<u>Memories of Mrs Billington from her birth</u> , London 1792
Rousseau, Jean	<u>Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique</u> , Paris, 1678 : Reprint Genève (Minkoff) 1976.
Severi, Francesco	<u>Salmi passaggiati</u> , Roma 1615 (Vorwort) Neuausgabe Madison/Wisc (A-R Editions) 1981 (MAB W 235)
Tosi, Pier Francesco	<u>Opinioni de cantori antichi e moderni osieno osservazioni sopra il canto figurato</u> , Bologna 1723; Reprint; New York, 1968; niederländische Übersetzung: A.J., <u>Korte Anmerkingen over de Zangkunst</u> , Leiden, 1731; Engl. Übersetzung von J.E. Galliard als <u>Observations on the florid song; or Sentiments on the ancient and modern singers</u> , London, 1742; Reprint Genève (Minkoff) 19?? deutsche Übersetzung und Kommentar; J.F. Agricola; <u>Anleitung zur Singekunst</u> , Berlin 1757; Reprint des italienischen Originals und der deutschen Übersetzung: Celle, 1966. Reprint mit Musikbeispielen in mod. Schlüsseln, Kassel etc. Bärenreiter 2002.
Vogler, Georg Joseph	<u>Stimmbildungskunst</u> , Mannheim 1776, Reprint 1970.
Vogler, Georg Joseph	<u>Von der Singstimme</u> , in Betrachtungen der Mannheimer Tonschule 2, 1779, S. 1-17.
Walder, J.J.	<u>Anleitung zur Singekunst</u> , Zürich 1788.
Wolf, Georg Friedrich	<u>Unterricht in der Singekunst</u> , Halle, 1784.
Zabern, Conrad von	<u>De modo bene cantandi choralem cantum</u> , Mainz 1474; hrsg. Von K-W. Gümpel: <u>Die Musiktraktate Conrads von Zabern</u> , Mainz 1956. Teilweise ins Englische übersetzt in: Joseph Dyer, <u>Singing with Proper Refinement</u> , EM 6/2 (1978), s. 207-227.
Zacconi, Lodovico	<u>Pratica di musica</u> , Venezia 1592; Faksimile: Bologna 1967 (Biblioteca Musica Bononiensis 2/1). Übersetzung ins Deutsche von Friedrich Chrysander: <u>L. Zacconi als Lehrer des Kunstgesangs</u> , in Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft 7(1891), s. 337-396; 9 (1893), s. 249-310; 10 (1894), s. 531-567.
Zarlino, Gioseffo	<u>Institutioni harmoniche</u> , Venedig 1558; Reprint: New York 1965 / Farnborough 1966.

Anexo 6

**Cartas, informes,
proyectos,
procedimientos, etc..**

E/II-28. Ay mi Dios. Cantada a 2 voces con 2 vls. y bc. Maestro Joaquín García.

E/II-34. Moradores del orbe, venid, a dúo y bc. Maestro Joaquín García.

E/XVI-4. Santa Ana es causa de María. Cantada a solo con 2 vls. b y bc. Maestro Joaquín García.

E/XVI-6. A oír prodigios de Ana. A 4 v, con 2 vls. b y bc. Maestro Joaquín García.

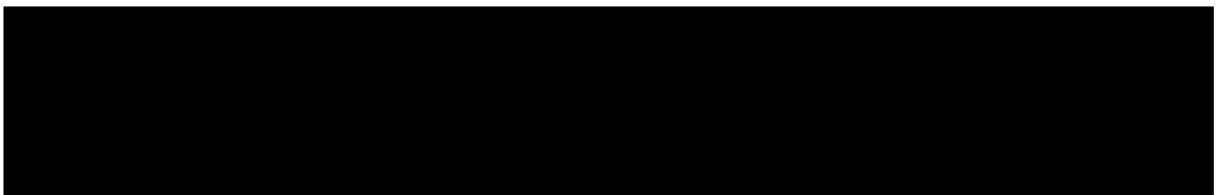
SEGUNDO: El solicitante declara que el material indicado será utilizado para los fines expuestos, y en todo caso reconoce el derecho de propiedad de dichas partituras por parte del Cabildo Catedral de Canarias.

TERCERO: En caso que el solicitante haga uso de este material para otros fines ,así como para su utilización en la grabación de discos, CD, vídeos o cualquier otro soporte de comunicación, lo pondrá en conocimiento del CABILDO, y será debidamente notificado por escrito, cediendo como mínimo una copia de la reproducción y una copia de la transcripción de dichas piezas para ser custodiada en dicho Archivo Catedral, como depósito, no siendo objeto de investigación por parte de otras personas sin el correspondiente permiso.

CUARTO: Serán por cuenta del solicitante los gastos que originen los envíos y reproducción del material solicitado , así como los tributos en general que lo graven.

QUINTO: En caso de reproducir alguna de estas partituras en cualquier soporte, se ha de cumplimentar un contrato para la utilización de dicho material. En todo caso se atiene a las a las normas que al efecto contempla la S.G.A.E. [Sociedad General de Autores Españoles] para este tipo de material.

SEXTO: El Cabildo Catedral reconoce y agradece la colaboración de D. Álvaro Artiles Hernández en el estudio y difusión del patrimonio documental de su capilla de Música.



En las Palmas de Gran Canaria a 18 de Julio de 2008

Reunidos, de una parte el Cabildo Catedral de Canarias domiciliado en la Plaza de Santa Ana, número 13, representados por D. José Lavandera López en su condición de Canónigo Archivero de la Catedral de Canarias. Y de otra parte D. Álvaro Artiles Hernández, con DNI. 78.477.303 y con domicilio en la C/. Waltergasse 9. Basel CH-4056. Suiza, y reconociéndose la mutua capacidad jurídica que tienen para formalizar esta acta, estipulan:

PRIMERO: El Cabildo Catedral cede al solicitante D. Álvaro Artiles Hernández el material digitalizado que a continuación se reseña, para ser transcrito e interpretado. (Se advierte que las firmas que se emplean son las indicadas por D. Lola de la Torre en su catálogo de las obras de la Capilla de Música de la Catedral de Canarias):

E/I-12. Llega, llega al panal. Cantada a sólo con dos violines y bc (bajo continuo). Maestro Joaquín García.

E/I-17. Hoy amor fabrica. A dúo y bc. Maestro Joaquín García.

E/I-30. Ydra de siete cuellos. Cantada a sólo, con dos violinjes y bc. Maestro Joaquín García.

EII-5. Ahora bien si es tan alto. Tonada, a solo y bc. Maestro Joaquín García.

E/II-12. Cómo se llena en gozo. Cantada a solo con corneta, bajoncillo y bc. Maestro Joaquín García.

E/II-16. Venid labradores. Cantada a dúo y bc. Maestro Joaquín García.

E/II-17. De punta en blanco. A solo con dos vls y bc. Maestro Joaquín García.

E/II-24. Si oy el amor. Cantada a solo con 2 vls. y bc. Maestro Joaquín García.

Canaria a 25 de JUNIO de 2008.

Reunidos de una parte el Cabildo Catedral de Canarias (en adelante; Cabildo Catedral), domiciliado en la Plaza de Santa Ana, número 13, representado por el Iltrmo. Sr. Deán D. Nicolás Moche López, y por otra parte por, y reconociendo la mutua capacidad jurídica que tienen para formalizar esta acta estipulan:

PRIMERO: El Cabildo Catedral cede al solicitante D....., el material digitalizado que a continuación se reseña para (se especifican los objetivos a que va destinado el material):

- E/I-12 Llega, llega al panal. Cantada a solo con dos violines y bc (bajo continuo)
- E/I-17 Hoy el amor fabrica. A dúo y bc.
- E/I-30 Ydra de siete cuellos. Cantada, a solo, con dos violines y bc.
- E/II-5 Ahora bien si es tan alto. Tonada, a solo y bc.
- E/II-12 Cómo se llena en Gozo. Cantada a solo, con corneta, bajoncillo y bc.
- E/II-16 Venid labradores. Cantada a dúo y bc.
- E/II-17 De punta en blanco. A solo con 2 vls y bc.
- E/II-24 Si hoy el amor. Cantada, a solo con 2 vls y bc.
- E/II-28 Ay mi Dios. Cantada a 2 voces con 2 vls y bc.
- E/II-34 Moradores del orbe, venid, a dúo y bc.
- E/XVI-4 Sta Ana es causa de Maria. Cantada a solo con 2 vls, b. y bc.
- E/XVI-6 A oír prodigios de Ana, a 4 v, con 2 vls, b y bc.

SEGUNDO: El solicitante declara que el material indicado será utilizado para los fines que se especifican, y en todo caso reconoce el derecho de propiedad de dichas partituras por parte del Cabildo Catedral, y los derechos de autor a los que hubiere lugar. Además se obliga a entregar una copia de la transcripción musical al Cabildo Catedral. Dicha transcripción no será usada por cualquier otro investigador sin permiso expreso del autor.

TERCERO: En caso de que el solicitante haga uso de este material para otros fines, así como para su utilización en la grabación de vídeos o cualquier otro soporte de comunicación, lo pondrá en conocimiento del Cabildo Catedral, y será debidamente notificado por escrito, cediendo como mínimo una copia de lo reproducido para su custodia en el Archivo de Música catedralicio, como depósito, quedando su uso restringido al correspondiente permiso del autor.

CUARTO: Serán por cuenta del solicitante los gastos que originen los envíos y reproducción del material solicitado, así como los tributos en general que lo graven.

QUINTO: En caso de reproducir alguna de estas partituras en cualquier soporte, se ha de cumplimentar un contrato para la utilización de dicho material. En todo caso se atienen a las normas que al efecto contempla la SGAE. (Sociedad General de Autores Españoles) para este tipo de Material.

SEXTO: El Cabildo Catedral reconoce y agradece su colaboración para el conocimiento y difusión de los fondos de su Capilla Musical, y la entrega de (a convenir el número de ejemplares de cada CD o DWD).

Y en prueba de plena conformidad, firman el presente documento por triplicado, en el lugar y fecha que arriba encabeza.

Por el Cabildo:

Por el solicitante:

Fdo. D. Nicolás Monche López.

Fdo:.....

CABILDO CATEDRAL DE CANARIAS.

Plaza de Santa Ana, 13.

35001. Las Palmas de Gran Canaria.

SOLICITUD DE AUTORIZACIÓN PARA LA REPRODUCCIÓN DE IMÁGENES.

Nombre del solicitante.....
NIF o pasaporte.....Domicilio fiscal.....
Población y CP..... Tel. fax, e-mail.....
Persona que le atiende.....
Motivo de la solicitud.....
Título.....Varios.....
Tipo de soporte.....

Condiciones para la autorización:

- 1.- El Cabildo Catedral de Canarias (en adelante Cabildo Catedral), se reserva el derecho de propiedad sobre la imagen.
- 2.- En todos los casos se declararán los derechos de reproducción a favor del Cabildo Catedral, imprimiendo: *Copyright © Cabildo Catedral de Canarias. Derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial. Edición autorizada núm...*
- 3.- En el caso de ediciones en las que aparezcan reproducciones de diversos propietarios, en el pie de cada imagen del Cabildo Catedral constará este texto: *Derechos reservados. Cabildo Catedral de Canarias.*
- 4.- El texto que acompañará a las imágenes debe presentarse al Cabildo Catedral antes de su edición.
- 5.- La autorización tan sólo será válida para una sola edición. En caso de nuevas o sucesivas ediciones o reimpressiones será necesario obtener nueva autorización.
- 6.- En el caso de publicación deberán entregarse tres ejemplares al Cabildo Catedral.
- 7.- El material facilitado se empleará exclusivamente según los términos acordados, no permitiéndose la obtención de copias ni duplicados.
- 8.- Las reproducciones cedidas no serán transferidas a otras personas físicas o jurídicas, ni se podrán mostrar en internet sin expresa autorización escrita del Cabildo Catedral.
- 9.- En todo caso el Cabildo Catedral podrá pedir más información al solicitante, y en su caso, rechazar la solicitud.
- 10.- Si se incumple alguno de los términos de esta autorización el solicitante incurrirá en las responsabilidades legales a que hubiere lugar.

El abajo firmante D.....en representación propia o
de.....acepta en todos sus términos las anteriores cláusulas.

En..... a.....de.....de.....

Conforme solicitante.
Fdo.

Conforme Cabildo Catedral:
Fdo.

Excelentísimos Señores Dean:

Desde mi primera reunión en 2007 con Don José Lavandera, donde fui consciente del lamentable estado de los fondos de la música del archivo de La Catedral, intento colaborar con la recuperación del archivo ya sea a través de la transcripción e interpretación de dicha música en sala de conciertos de toda Europa como la digitalización y catalogación electrónica de todo el fondo.

Más de un año ha de mi escrito a vuestros Excelentísimos donde dejaba constancia de mi interés en la publicación del catálogo de Lola de La Torre en Internet, pidiéndoles permiso para tal empresa. Después de la última reunión de la Dean en julio de 2009 donde se trató dicho asunto, Don José Lavandera me comentó que debo esperar a septiembre de 2009 ya que el Archivo se está remodelando.

Desde mi humilde punto de vista de Ingeniero y Músico licenciado, especializado en música antigua en Barcelona y Suiza, recomiendo a vuestras Ilustrísimas que el candidato que deba acometer dicha empresa posea las siguientes cualidades y experiencias para llevar el archivo a su máximo esplendor:

1. Formación y experiencia en desarrollo de aplicaciones Web.
2. Especialización en música antigua.
3. Dominio de todas las fuentes de subvención Europea para recaudar fondos para tal empresa.
4. Asesoramiento de un Licenciado en Biblioteconomía y Documentación.
5. Asesoramiento de un musicólogo.
6. Vínculos con otros archivos. Una de las riquezas del archivo es la posibilidad de completar otras fuentes de otros archivos.
7. Amor a la música y al mensaje que encierran estos facsímiles.
8. Gratitud a la Catedral Santa Ana por ser custodio de tal tesoro durante tantos años.
9. Fe, Esperanza y Caridad.

Sin más, les ruego encarecidamente me contesten por escrito a mi dirección de Suiza:

Alvaro Antonio Artilés Hernández
Wintergasse 9
Basilea
4056 Suiza

Encomiendo mis servicios a vuestras Reverendísimas manos.

Agüimes a 21 de julio de 2009

Apreciados señores del Cabildo Catedralicio,

Actualmente realizo trabajos de investigación en torno al archivo de música de La Catedral Santa Ana. Entre mis proyectos destaca la creación de un portal en Internet que publique una versión corregida y actualizada de dicho catálogo.

Mi tarea, si recibo el permiso de publicación del Cabildo Catedralicio, consistiría.

I. Tareas a realizar en loladelatorre.org para 2009:

- a. Creación de una base de datos de investigadores y gestores del portal.

Lothar Siemens, Rafaél Cuellar, Rosario Alvarez, Roberto Diaz, Juan Diaz de Corcuera y más investigadores que tendrán la posibilidad de publicar sus trabajos de investigación en torno a la música de la Catedral, haciendo accesible a todo el público el tesoro de la catedral.

- b. Creación de un servicio de noticias (Conciertos, últimos resultados de investigaciones, Cds, cursos, etc..)
- c. Ubicar la web en un hosting definitivo. Administración y gestión del portal.
- d. Páginas de enlaces con instituciones y financiadores.
- e. Enlazar el catálogo con contenido:
 - i. Facsímiles si el Cabildo lo considera positivo
 - ii. Resultados de los investigadores.
 - iii. Música
 - iv. Vídeo (Conferencias, conciertos, etc...)(Todo este contenido debe ser aprobado por el Cabildo y la Catedral bajo contrato antes de ser publicado.)
- f. Localización del archivo y de las principales cedas que albergan los documentos.
- g. Músicos canarios que se dedican a la música antigua. Un espacio de encuentro donde puedan promocionarse y gestionar proyectos locales.

El portal loladelatorre.org es una puerta abierta hacia uno de nuestros patrimonios más valiosos y menos valorados. El catálogo es tan valioso por su riguroso inventario como por las propias obras, pues completan otros catálogos de España y las Américas.

Instituciones que avalan el proyecto actualmente (ver certificados digitales)

- 1) Schola Cantorum Basiliensis
- 2) Esmuc
- 3) Museo Canario (Lothar Siemens)
- 4) Cabildo de Gran Canaria.
- 5) Orquesta Filarmónica de Las Palmas de Gran Canaria
- 6) Europeana (Jon Purday)
- 7) Conservatorio de Badalona

Este proyecto acaba en 2010 con la celebración del tercer centenario del nacimiento de Joaquín García. He comenzado la web que por ahora estaría compuesto por el catálogo pero el objetivo es que se convierta en el portal de referencia de la música antigua en Canarias.

No es este un Proyecto dirigido a las élites de la música, que también, pero su verdadera razón de ser está encaminada a las personas con gran interés y pocos medios de accesibilidad, e incluso a aquellos que por desconocimiento no han encontrado su hueco en la música, en este tipo de música. En la música de Joaquín García podemos obtener respuestas a los orígenes de algunos aspectos de nuestro folclore. El canario de a pie puede añadir a su bagaje cultural e histórico a todo un Maestro del barroco español como fundador de una tradición musical que tardaría muchos años en encontrar sustituto.

Los músicos especializados canarios tendrán un gran apoyo personalizado en este portal. Europeana conecta todos los fondos documentales importantes de Europa y con la inclusión de loladelatorre.org se pondrá al archivo en un lugar privilegiado accesible a toda Europa.

Tan en boga está la utilización de nuevas tecnologías. Pues que mejor forma de utilizar la tecnología que para salvaguardar y difundir nuestro patrimonio. Canarias puede presumir de playas, de montañas, de clima y de albergar uno de los testimonios más importantes del barroco musical español. Mantenerlo vivo es el objeto principal de este proyecto.

Ruego al Cabildo Catedralicio me de el visto bueno para publicar el catálogo en el portal: loladelatorre.org. De esta manera se podrá hacer búsquedas en el catálogo a partir de una instrumentación concreta o una forma musical, o cualquiera que se considera el campote búsqueda.

Adjunto les envío los certificados de diferentes instituciones que avalan el proyecto.

Quedo a vuestra entera disposición,

Atentamente,

Alvaro Artiles

Anexo 7

Programas de concierto

Fundación Juan March

CICLO

**EL PATRIMONIO
MUSICAL ESPAÑOL**

**(En el 25 aniversario de la
Sociedad Española de Musicología)**

Mayo - Junio 2003

ÍNDICE

	Pág.
Presentación	3
Programa general	5
Introducción general por Rosario Álvarez.....	13
Notas al programa:	
Primer concierto, por Luis Robledo	21
Textos de las obras cantadas	29
Segundo concierto, por Lothar Siemens	34
Textos de las obras cantadas	39
Tercer concierto, por Celsa Alonso	42
Textos de las obras cantadas	47
Cuarto concierto, por Lourdes Bonnet y Rosario Álvarez	52
Participantes	59

En enero de 1983 programó la Fundación Juan March un triple homenaje titulado Musicología hispánica, tres maestros dedicado a Samuel Rubio, Miguel Querol y M. Santiago Kastner. Desaparecidos ya los tres, la deuda de gratitud que entonces les expresábamos no se agota con ellos, sino que tiene antecesores y, sobre todo, sucesores.

Entonces decíamos y ahora nos reafirmamos que "casi siempre, salvo para el oyente especializado, la penosa labor del musicólogo ha quedado oscurecida no ya por el nombre de los autores o de las obras que escuchamos gracias a ellos, sino por el de los mismos intérpretes que nos las hacen revivir. Hoy queremos invertir el orden y enfocar nuestra atención y la de nuestros oyentes en las figuras que descubrieron, catalogaron, editaron y, en muchos casos, salvaron las obras que constituyen nuestro patrimonio musical."

En lugar, sin embargo, de enfocar la luz sobre unos pocos musicólogos (y los hay bien señeros y merecedores de ello, como Robert Stevenson o José López Calo, por ejemplo, con muchos de los cuales esta Fundación tuvo relaciones muy estrechas en forma de ayudas y becas para realizar sus investigaciones) hemos preferido hacerlo esta vez sobre la Sociedad Española de Musicología, que celebra su XXV aniversario con unos resultados que quienes la fundaron en 1977, con Samuel Rubio a la cabeza, no se atrevían ni a soñar. Pero no es el pasado lo que deseamos agradecer, sino el futuro pujante que en forma de muy diversos proyectos tiene la SEdeM lo que la Fundación Juan March quiere estimular acogiendo entre sus ciclos uno organizado conjuntamente con ella. A través de Radio Clásica, muchos oyentes disfrutarán con excelente música española de los siglos XVII, XVIII y XIX, pero aprenderán también que en ese disfrute tienen un saldo deudor no sólo con autores, intérpretes y organizadores, sino con los musicólogos y sus pacientes trabajos.

Deseamos, en suma, muy larga vida a la SEdeM.

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

PROGRAMA GENERAL

PRIMER CONCIERTO

I

Blas de Castro y su tiempo

Anónimo (S. XVII)

Aprended flores de mí

Pedro Guerrero (c.1520- ?)

Oh, más dura que mármol a mis quejas

Juan Blas de Castro (1560-1631)

Tus imbidias me hablan

Sebastián Durón (1660-1716)

Volcanes de amor

Juan Blas de Castro

Para todos alegres para mí tristes

Mathias Ruiz (¿ -c.1708)

Pobre barquilla mía

Anónimo (S. XVII)

¡Ay, amargas soledades!

Juan Blas de Castro

Entre dos álamos verdes

PRIMER CONCIERTO

II

Juan Bautista Cabanilles (1644-1712)

Mortales que amáis

Juan Blas de Castro

A coronarse de flores

Mateo Romero "Capitán" (c.1575-1647)

¡Ay, que me muero de celos!

Juan Blas de Castro

Desiertos campos, árboles sombríos

Fray Manuel Correa (c.1600-1653)

Milagro Belinda fueras

Miguel de Arizo (c.1593-1648)

Filis del alma mía

Juan Blas de Castro

Si a la fiesta de San Juan

Intérpretes: NEOCANTES

(Ingartze Astuy, *soprano*

Miryam Vincent, *mezzosoprano*

César Carazo, *tenor*

Germán Torrellas, *bajo y viola da gamba*

Felipe Sánchez, *vihuela y guitarra*

Ramiro Morales, *guitarra y teorba*

Aurora Martínez, *violonchelo barroco*

Carlos Granados, *castañuelas*)

Director: Germán Torrellas

Las obras de Juan Blas de Castro han sido transcritas por Luis Robledo. Las restantes, por Miguel Querol. Todas han sido revisadas y adaptadas por Germán Torrellas.

Miércoles, 28 de Mayo de 2003. 19,30 horas.

SEGUNDO CONCIERTO

I

Villancicos, Cantadas y Tonadas del siglo XVIII hispano

Joan Baptista Cabanilles (1664-1712)

"El galán que ronda las calles", al Santísimo Sacramento

Estribillo / Coplas

Juan Oliver y Astorga (1733-1830)

Sonata para flauta travesera y bajo

Moderato / Andante / Minueto/

José Pradas (1689-1757)

Morir es probar dulzuras

Muy despacio/Airoso

Oigan al bobo

Estribillo / Coplas

SEGUNDO CONCIERTO

II

Roque Ceruti (1688-1760)

"Quién será este arroyo puro", a la Purísima Concepción
Recitativo / Aria viva / Recitativo / Aria alegre

Antonio Soler (1729-1783)

Sonata para clave en Re menor

Joaquín García (c.1710-1779)

"Atención, que hoy empieza...", al Santísimo Sacramento
Recitado / Area, Andante / Grave final

"Ah del rebaño...", tonada al Santísimo Sacramento

Estríbillo / Coplas

"Quién ha visto cosecha...", al Santísimo Sacramento

Estríbillo / Coplas

Intérpretes: ESTIL CONCERTANT

(Estrella Estévez, *soprano*)

Marisa Esparza, *flauta travesera barroca*

Eduard Martínez, *clavecín*)

Miércoles, 4 de Junio de 2003. 19,30 horas.

TERCER CONCIERTO

**La canción lírica española en la primera mitad
del siglo XIX**

I

Salvador Castro de Gistau (1770-?)

Como rosa entre espinas

Fernando Sor (1778-1839)

Las mujeres y las cuerdas

Mis descuidados ojos

(Voz y guitarra)

Andante largo nº 5 (Guitarra sola)

José Melchor Gomis (1791-1836)

Si la mar fuera tinta

Un navío, dos navíos

El dolor de los celos

(Voz y fortepiano)

La gitanilla zelosa

El chacho moreno

El corazón en venta

(Voz y guitarra)

La desvelada

El morenillo

(Voz, guitarra y fortepiano)

TERCER CONCIERTO

II

Fernando Ferandiere (1740-1816)

Todo aquel que no sepa

José Rodríguez de León (1784-1825)

Como los calesines

El que alguna fineza

Sin duda que la suerte

En amantes dolencias

Te has hecho vida mía

(Voz y guitarra)

Félix Máximo López (1742-1821)

Variaciones del fandango español al fortepiano

(Fortepiano)

Ramón Carnicer (1789-1855)

El caramba

El chairó

S. M.

El requiebro

Blas de la Serna (1751-1816)

El tripili trápala

(Voz, guitarra y fortepiano)

Intérpretes: PILAR JURADO, *soprano*
FELIPE SÁNCHEZ, *guitarra romántica*
TONY MILLÁN, *fortepiano*

Miércoles, 11 de Junio de 2003. 19,30 horas.

CUARTO CONCIERTO

**El piano romántico español en la segunda mitad
del siglo XIX**

I

Eduardo Ocón (1833-1901)

Estudio Rheinfahrt

Recuerdos de Andalucía, Op. 8

Gran Vals brillante

Manuel de Falla (1877-1947)

Canción

Vals-Capricho

Allegro de concierto

II

Teobaldo Power (1848-1884)

Scherzo de Concierto

Capricho romántico

Vals de bravura en La bemol mayor

Recuerdos del pasado

Grand Sonata

*Molto allegro con brio**Andante: Sostenuto**Scherzo: Vivace**Finale: Allegro di bravura**Intérprete: GUSTAVO DÍAZ JEREZ, piano*

Miércoles, 18 de Junio de 2003. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

La Sociedad Española de Musicología y nuestro patrimonio musical

Durante el curso 2002-2003 la **Sociedad Española de Musicología (SEdeM)** viene celebrando su XXV aniversario y lo ha querido hacer difundiendo la música española, cuyo conocimiento y recuperación es uno de sus principales objetivos. En efecto, como asociación científica, cultural y docente, la **SEdeM** tiene entre sus fines el estudio y la difusión de la Musicología y de la Música en general, con especial énfasis en el conocimiento, recuperación y divulgación del patrimonio musical español y sus ramificaciones históricas y geográficas. Por ello ha venido promoviendo toda clase de tareas musicológicas relacionadas con él, tales como la organización de congresos, simposios o jornadas de estudio, el fomento de la investigación musicológica y la ayuda, en la medida que se lo han permitido sus medios económicos, a la publicación de trabajos especializados, así como la realización de otras actividades que fueran convenientes o necesarias para mejorar la proyección del patrimonio musical español hacia la sociedad.

La **SEdeM** se fundó en 1977, gracias a la voluntad de una treintena de eminentes musicólogos que quisieron sumar sus esfuerzos en favor de la investigación y de la difusión de la música española. Su primer presidente fue el P. Samuel Rubio, catedrático de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, cuya labor ha sido continuada por otros destacados investigadores que han contribuido a la expansión y afianzamiento de la misma. En estos momentos cuenta con cerca de 800 socios, de los que un centenar son extranjeros. Para ellos se edita un Boletín, que es el órgano informativo y de comunicación entre todos sus miembros y la **Revista de Musicología**, que es el órgano científico de la Sociedad, de aparición semestral, con textos, ilustraciones y ejemplos musicales, y con secciones fijas dedicadas a artículos científicos, textos históricos, bibliografía y noticias. A lo largo de estos 25 años se han editado sus correspondientes 25 volúmenes en 50 tomos, donde se recogen unos 1.630 textos, entre artículos de investigación, reseñas y noticias musicológicas, de 634 autores diferentes. Además, la **SEdeM** edita una serie de publicaciones de gran interés musicológico que comprenden diversas temáticas: a) Catálogos y documentación (9 títulos editados), b) Estudios (8 títulos), c) Ediciones de música antigua (15 títulos), d) Cuadernos de música antigua (15 títulos) y e) Ediciones en facsímil (4 títulos). Todas ellas son valiosas aportaciones de nuestros socios más activos.

La **SEdeM** ha organizado a lo largo de estos 25 años de existencia 5 Congresos Nacionales de tema amplio (Zaragoza, 1978; El Escorial, 1983; Granada, 1990; Madrid, 1997; y Barcelona, 2000) con gran afluencia de participantes, además de haber sido la anfitriona del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Madrid 1992). Al mismo tiempo, ha organizado simposios y encuentros con temas más restringidos, donde se ha ocupado tanto de la música del pasado (*Alfonso X el Sabio y la Música, La música para teatro en España, La Música en la abadía de Silos*, etc.) como de la del presente (*Musicología y Música contemporánea*). De todos estos eventos se han publicado las Actas. Para fomentar la investigación, la **SEdeM** convoca anualmente un Premio de Investigación musical y de Estudios musicológicos que cuenta ya con XVIII ediciones.

Además de todo lo reseñado, la **SEdeM** ha iniciado recientemente una colección de CDs de música española inédita, **El patrimonio musical hispano**, en la que lleva editados 8 compactos, con obras de Compositores de las Comunidades de Madrid y Castilla-La Mancha, pretendiendo ampliar la serie a otras Comunidades. Cada disco va acompañado por un libreto con los datos históricos y analíticos pertinentes, elaborados por aquellos de nuestros socios especializados en sus temáticas. Con la serie discográfica queremos poner al alcance no solamente de los especialistas, sino también del melómano, repertorios inéditos de nuestros músicos españoles, y puesto que la finalidad de muchas investigaciones es la de dar a conocer la propia música, no sólo a través de la reconstrucción de la partitura -que es lo que el investigador ha venido haciendo normalmente-, sino de su interpretación, queremos sumarnos a los esfuerzos de tantos músicos y de algunos musicólogos que desde hace varios años vienen persiguiendo el mismo objetivo, y coordinar así alguno de estos proyectos. No queremos competir en el mercado con otros sellos más comerciales, porque nuestras ediciones responden a un proyecto meramente cultural e informativo, pero sí queremos llenar, en la medida de nuestras posibilidades, y aunque sea mínimamente, las numerosas lagunas que aún tenemos en nuestra historia de la música española y ofrecer audiciones válidas, realizadas con rigor, con instrumentos de época y criterios historicistas, de obras inéditas de compositores poco conocidos, que puedan servir para ilustrar de forma efectiva nuestra creación musical a través de los siglos, materia que, por otro lado, se viene impartiendo en Universidades y Conservatorios.

Pero no podemos contentarnos con grabar las obras de nuestros músicos, dejarlas enlatadas en un disco y despreocuparnos del porvenir de esta música. Debemos perseguir, además, como objetivo último, el que se oigan con cierta periodicidad en los repertorios habituales de concierto, pues la música española está insuficientemente programada en festi-

vales, temporadas de orquestas, ciclos de cámara, etc, exceptuando la de nuestros más emblemáticos autores como Falla, Albéniz, Granados, Turina, Joaquín Rodrigo, y unos pocos más, de tal manera que en el extranjero la música española se identifica sólo con la de estos autores. Y es que los gestores prefieren contentar a un público melómano amplio antes que dar una oferta más racional, imaginativa y llena de sustancia histórica.

Las obras del pasado se tocan muchas veces para conmemorar un aniversario, para ilustrar en su época un acontecimiento histórico, o para cualquier otro acto puntual, y luego todos nos olvidamos de ellas. Los intérpretes que han trabajado con denuedo para montar estos repertorios se vuelven a los tópicos de siempre, centroeuropeos por supuesto, desalentados ante la escasa demanda que tienen los programas con música española. Y es que cambiar los hábitos de escucha del público es difícil, dado que éste está más acostumbrado, por lo general, a disfrutar de los repertorios más difundidos por las multinacionales del disco y a evaluar el trabajo de los intérpretes y no el de los creadores. Nuestro deber no es sólo intentarlo, sino que debemos insistir en ello. No podemos dejar para las generaciones futuras aquello que nosotros tenemos que modificar.

Somos conscientes de que esta es una situación que parte ya del siglo XVIII, con el enorme peso que adquiere entonces la música y músicos italianos o a finales del siglo la centro-europea con Haydn a la cabeza, sin olvidarnos de la influencia francesa especialmente en el campo literario, como ya advirtiera con gran perspicacia el libretista Luciano F. Comella, quien en la introducción que escribe para el melólogo de Tomás de Iriarte "Guzmán el Bueno", en su representación madrileña de 1791, pone en boca de "La Tirana" lo siguiente: *Si no faltaron héroes españoles célebres por sus generosos hechos ni autores que supieran tratar esos asuntos con arte, aunque algunas personas de nuestro país **sólo aplauden lo extranjero.***

A lo largo del siglo XIX, y en medio de guerras, graves crisis políticas y económicas, músicos, compositores y pioneros de la Musicología asumen con coraje y entusiasmo el reto de elevar el nivel de la vida musical del país y promover la creación nacional, ante la pasividad de las instituciones públicas, esfuerzos a veces heroicos que muy a la larga se han visto coronados por el éxito. Pero a medida que en España se iban difundiendo e implantando los repertorios europeos románticos, las obras españolas iban ocupando un territorio cada vez más reducido, situación que en las primeras décadas del siglo XX fue advertida y denunciada insistentemente por varios críticos. Pensemos, por ejemplo, en los numerosos escritos de Julio Gómez en este sentido.

Sin embargo, y pese a que hemos tenido en el pasado inmediato mentes preclaras que han advertido y denunciado el desfase existente en el consumo de música española con relación a la de otros países, lo cierto es que hoy en día este estado de cosas ha cambiado muy poco. Es verdad que en el campo del órgano la situación es diferente, debido al interés que muchos organistas extranjeros y españoles han demostrado por los repertorios españoles de los siglos XVI, XVII y XVIII, repertorios escritos, por otra parte, para los órganos ibéricos de ese período que, como todos sabemos, presentan unas características propias, muy distintas de las de los órganos de otros países, y que son los instrumentos de los que pueden disponer los intérpretes de nuestro país, por lo general. Esto ha propiciado la vuelta al órgano mecánico y de estética barroca que inició Gabriel Blancafort a fines de los años 60, las campañas de restauración de instrumentos promovidas en varias comunidades autónomas a partir de los 70, la publicación de numerosas partituras organísticas, entre las que figuran las obras de Cabezón, Correa de Arauxo, Aguilera de Heredia, Jiménez, Bruna, Brocarte, Cabanilles, y un largo etcétera, así como la programación frecuente en los repertorios de concierto de estas obras concebidas para tales órganos. Es, por tanto, esta parcela la más beneficiada en las últimas décadas en el campo de la difusión, que también ha alcanzado, como es lógico, el mundo del disco. Y junto a la música para órgano figura también en un lugar destacado la de clavicémbalo del siglo XVIII, con Scarlatti y el P. Soler a la cabeza, debido al movimiento historicista que proveniente de países como Inglaterra, Alemania u Holanda, llegó a España hace ya tiempo, y que en los últimos años ha adquirido mucho auge a través de grupos vocales e instrumentales que actúan con criterios de época.

Otros campos que también han recibido una atención constante en las últimas décadas por parte de los intérpretes, si bien menos por parte de los gestores, han sido el de lírica medieval con ese monumento impresionante de las Cantigas de Alfonso X el Sabio y el de la polifonía del siglo XVI, en sus facetas de religiosa y profana, con ediciones de numerosas partituras, muchas de las cuales han sido llevadas al disco. Sin embargo, no ha ocurrido lo mismo con la producción de los siglos XVII y XVIII, aunque en los últimos años la música vocal de esta última centuria ha comenzado a despertar entre los intérpretes un interés creciente, de tal forma que ha ejercido una saludable presión sobre los programadores de ciclos de concierto de la mal llamada "música antigua", que han ido incluyendo obras de nuestros más eximios compositores de este período, como José de Nebra, José de Torres, Antonio Literes, Francisco Courcelle, etc. En cambio, nuestro siglo XIX ha sido hasta ahora, junto al ya citado XVII, uno de los menos favorecidos por parte de intérpretes y gestores, no así por los investigadores que han trabajado mucho en los últimos años para sacar a la

luz repertorios sinfónicos, zarzuelísticos, pianísticos, violinísticos, para voz con acompañamiento, etc. ¿Y qué decir de la producción sinfónica, camerística, de piano, vocal, de tantos compositores de la primera mitad del siglo XX, que para la mayoría de nosotros son únicamente una referencia en un diccionario?

Por tanto, aún queda mucho camino que recorrer, pues hay parcelas cronológicas de nuestra música verdaderamente desamparadas por parte de investigadores, intérpretes y gestores. Y no solamente cronológicas, sino también geográficas, ya que hay regiones cuya música es menos conocida por la ausencia de investigadores en la zona y por la falta de una política cultural activa, frente a otras en las que la actividad investigadora y difusora es muy grande, como es el caso de Madrid, Barcelona o Valencia, por ejemplo. De ahí que la labor de la **SEdeM** sea muy importante y de gran utilidad como coordinadora de un amplio proyecto que comprende todas las regiones, porque hay que tener en cuenta que el patrimonio musical de las autonomías españolas no se circunscribe a cada una de ellas, sino que se encuentra disperso por toda la geografía nacional, ante la lógica movilidad de los compositores; de esta manera, la música andaluza, catalana, vasca, castellana, gallega, canaria, etc. tiene importantísimos ecos y actores en otras comunidades españolas, y no solamente en el presente sino que así ha sido a lo largo de toda la historia, por lo que la **SEdeM** se ha convertido en foro de intercambio y enriquecimiento mutuo. Por eso, intentamos firmar una serie de convenios con las diferentes Autonomías y Nacionalidades, para que nos apoyen en esta labor de encuentro e intercambio que a todos nos beneficia. Sería muy hermoso que la **SEdeM** pudiera llevar a cabo diversos proyectos como ediciones de partituras o trabajos discográficos con nuestros socios de cada comunidad autónoma, subvencionados por las instituciones o empresas de cada una de ellas, de tal manera que pudiéramos ir rellenando las múltiples lagunas que aún nos quedan por conocer de nuestra historia de la música.

Sabemos que esto constituye una labor lenta de concienciación, pero confiamos en poder realizarla. Lo cierto es que nos produce una gran desazón el ver cómo se gastan frecuentemente los dineros para la Cultura en verdaderos fuegos artificiales que no dejan más huella que un vago recuerdo y cómo se invierte tan poco en investigar, conocer, difundir y prestigiar dentro y fuera de nuestras fronteras nuestro patrimonio cultural, en nuestro caso el patrimonio musical de los pueblos de España. Nos gustaría insistir en la necesidad de una seria reflexión sobre este punto, convencidos de que la más correcta política cultural no es la que gasta en oferta, sino la que gasta en un inteligente plan para crear demanda, dentro y fuera de España. Si esto se hiciera, bajo el convencimiento de que el pa-

rimonio musical que poseemos vale verdaderamente la pena (y dudamos que esto lo crean los que tienen que saberlo), empezaríamos a cambiar nuestra mentalidad para dejar de ser un país musicalmente colonizado, abandonaríamos nuestros atávicos complejos en este sentido y comenzaríamos a contar con fuerza, musicalmente hablando, más allá de nuestras fronteras. En este sentido tenemos que celebrar las puntuales ayudas que venimos recibiendo del INAEM y los convenios que firmamos con la Dirección General de Investigación de la Comunidad de Madrid y con la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha para la elaboración de los ocho discos de nuestra incipiente colección **El patrimonio musical hispano**.

Asimismo, nos congratulamos de que la Fundación Juan March a través de su director de los Servicios Culturales, nuestro consocio Antonio Gallego, nos haya ayudado a coproducir este ciclo de conciertos en conmemoración del XXV aniversario de la **SEdeM**, hecho que no debe extrañarnos dada la importante labor que esta institución viene realizando desde hace ya tantos años en el campo de la recuperación, conservación y difusión de la música española, a través de sus becas de investigación, de su rico archivo de partituras, de su fonoteca y de sus ciclos de conciertos. Desde estas líneas queremos agradecerle su valiosa colaboración.

Se compone este ciclo sobre "El patrimonio musical español" de cuatro conciertos dedicados a cuatro parcelas poco difundidas de nuestra historia musical: "Juan Blas de Castro y su tiempo", "Villancicos, Cantadas y Tonadas del siglo XVIII hispano", "La canción lírica española en la primera mitad del siglo XIX" y "El piano romántico español en la segunda mitad del siglo XIX". Dedicados los tres primeros a música vocal, campo este muy cultivado por nuestros creadores en todas las etapas de la historia, y el último al piano, lo cierto es que todos ellos fueron compuestos con criterios camerísticos, a pesar de los diferentes foros a los que iban dirigidos.

Para la real cámara de los monarcas Felipe III y Felipe IV compone Juan Blas de Castro sus tonos humanos a tres y cuatro voces con acompañamiento instrumental, repertorio al que se suman otros compositores, de reconocido prestigio alguno, como el maestro de capilla Mateo Romero, o menos trascendentes otros, como Miguel de Arizo, además de varios anónimos, que elaboran sus piezas sobre exquisitos poemas de nuestros más preclaros poetas del Siglo de Oro, entre los que se encuentran Lope de Vega y Góngora. Y este núcleo fundamental de piezas se abre a sus precedentes más inmediatos con el madrigal de Pedro Guerrero, y por supuesto a los continuadores del género, también en su vertiente religiosa, como Manuel Correa, Sebastián Durón y Juan Bautista Cabanilles, autor que

sirve de nexo con el programa del segundo concierto, que de los recintos privados de la realeza nos lleva al más democrático de los templos.

Comienza, pues, esta segunda audición con un villancico de Cabanilles, al que siguen otros villancicos, cantadas y tonadas de otros compositores levantinos (José Pradas y Joaquín García) y del italiano afincado en Perú, Roque Ceruti. Todos ellos nos muestran una de las facetas más atractivas de la música religiosa de su tiempo: la producción en lengua vulgar generada por la Iglesia para celebrar en los Maitines las festividades más importantes del año litúrgico, tales como Navidad o *Corpus Christi*. En esta centuria el viejo género español del villancico se contagia del italianismo de la cantata, desembocando a veces en las cantadas híbridas, aunque perduren los dos géneros en su forma pura, pero con especial incidencia en el trabajo para dos voces o voz solista con el acompañamiento del continuo. De esta forma, se "cameriza" dentro de la liturgia festiva lo que casi siempre había sido música para el total de la capilla, adquiriendo esta producción un tono más íntimo y recogido, en el que el puro goce estético superaba a la mera funcionalidad litúrgica de las piezas. Y entreveradas entre estas composiciones religiosas, podemos escuchar dos obras instrumentales que nos ilustran sobre la auténtica música de cámara del siglo XVIII: una sonata para clave del P. Soler y otra para violín o flauta travesera y bajo de Juan Oliver de Astorga. Son distintas maneras de concebir la música para un corto número de intérpretes.

Tras décadas de influencia italiana y sin que ésta desaparezca de la escena musical española, se abren camino con renovada pujanza los géneros típicamente españoles de música vocal, que muchos compositores cultivan en un afán de búsqueda de la propia identidad. Adquiere gran popularidad entonces la tonadilla escénica y los repertorios cancionetísticos afines a ella, sin que dejen de adaptarse otras formas venidas de fuera. De esta manera, en los salones de una burguesía que empieza a tener peso específico tras la guerra napoleónica, dignos sucesores de las "cámaras" regias y aristocráticas del siglo anterior, se ponen de moda seguidillas-boleras, tiranas y polos con acompañamiento de guitarra o de pianoforte, piezas que cultivarán diversos compositores como Fernando Sor, José Melchor Gomis, José Rodríguez de León o Ramón Carnicer, entre otros muchos autores. Es, pues, la vena más nacionalista la que se ha elegido para este programa camerístico, en el que lo popular se eleva al rango de lo culto por medio de los artificios compositivos.

Y en este breve recorrido no podía faltar el piano, omnipresente en cualquier velada, reunión, baile o espectáculo que se hiciera a lo largo del siglo XIX. Sus repertorios eran variadí-

simos, según las circunstancias, el talento del compositor y la habilidad de los intérpretes, pero normalmente oscilaban entre las piezas cortas de tipo salonístico y las de mayor elaboración, alcance intelectual y virtuosismo, propias del concierto. La producción de los tres autores incluidos en el programa, Ocón, el primer Falla y Power se encuentra a caballo entre esos dos mundos, en una época en la que el concierto, tal y como hoy lo concebimos, se abría camino lentamente entre una multitud de veladas privadas, de sociedades y de editoriales.

Esperamos que todos ustedes disfruten con estas músicas infrecuentes y que en un día no lejano nuestra música española esté en pie de igualdad con aquella europea, –que también tanto amamos–. En suma, que lo idóneo se convierta en lo habitual.

Rosario Álvarez Martínez

Presidenta de la Sociedad Española de Musicología

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Madrid, Junio de 1631:

"A los 12, ahorcaron a un moçuelo de 18 años, porque hurtó las cortinas de lienço que estavan en las ventanas de Palacio para la defensa del sol, y con él llevaron otros dos hombres cómplices del delito. Al uno 200 açotes y desterrado del Reyno, y al otro verguença pública y galeras. A los 23 (noche de San Juan), el Conde Duque hiço una gran fiesta a su costa a los Reyes y a los Infantes en la huerta del Conde de Monterrey, que tiene ventanas al Prado de San Gerónimo, tan grandiosa y lucida, de colación a prima noche y después de media noche cena esplendidissima. En lo qual, y en dos comedias y diversos coros de música de lo mejor de España, y en la disposición de las enrramadas y faroles, y en los presentes que hiço a las damas, gastó más de cinco mil ducados. Salieron de la fiesta a las cinco de la mañana".

Sin solución de continuidad presenta Gerónimo Gascón de Torquemada en su crónica de la corte de España estas dos noticias que nos ofrecen el cuadro de una sociedad llena de contrastes, con los perdedores y ganadores acostumbrados, ávidos unos de acceder a una mínima parte de las posesiones materiales de los poderosos, regalados y satisfechos otros. Es seguro que entre los "coros de música" ofrecidos por el conde-duque de Olivares a la familia real se hallaban los músicos de cámara del Rey, a la sazón Felipe IV, aunque quizá no estuviera presente uno de sus favoritos, Juan Blas de Castro (ca.1561-1631), quien, achacoso, había otorgado testamento el año anterior. Juan Blas fallecería poco más tarde, el 6 de agosto, tras más de media vida consagrada al entretenimiento de los monarcas españoles. Pero la diversión que reclamaba esa sociedad ensimismada no podía plegarse a los designios de la muerte, menos aún si dependía de la soberana voluntad, como muestra la impávida relación de Gascón de Torquemada sobre cierto suceso acaecido en ese agosto de 1631:

"A los 25, lunes día de San Luis Rey de Francia, hubo toros y cañas en la Plaça Mayor de Madrid. Y a las seis de la tarde se travó una pendencia en un terrado, con lo qual rechinaron unas tablas y corrió una voz falsa de que se hundía la Plaça, y de miedo se echava la jente de los tablados y de los balcones avajo, y como la jente caía una sobre otra ahogáronse y perniquebráronse muchos... De manera que sacaron setenta y dos hombres y mugeres ahogados, y pa-

saron de treientos los heridos, y hubo entre los muertos personas de ymportancia... Hurtaron muchos chapines con virillas de plata, muchas joyas a las difuntas, y arracadas de diamantes... La Reyna Nuestra Señora se quiso levantar y el Rey no lo consintió, antes Su Magestad dijo a voces desde su balcón *SOSEGAOS, QUE NO ES NADA*. Con lo qual se fueron sosegando, y haviendo sacado algunos de los muertos y heridos que por entonces pudieron, mandó Su Magestad que entrase el juego de cañas, el qual se jugó muy mal, como lo hacen siempre en Madrid. Los dos días siguientes murieron muchos de los que habían quedado estrujados, sin haver buuelto en sí; fue un día bien lastimoso" ¹.

Fiesta y tragedia codo con codo, la primera reclamaba siempre imperiosamente sus derechos en todos los estamentos sociales. De entre todas las formas de entretenimiento con que se contaba en nuestro Siglo de Oro ("Siglo de Hierro" lo ha llamado Henry Kamen), la música ocupaba un lugar principal. Desde la cúspide del entramado social, inalcanzable, pero, a la vez, espejo ideal para el resto de los mortales, Felipe III y Felipe IV sintieron una predilección especial no sólo por el disfrute de la música a manos de otros, sino por su práctica directa. Ambos tañían la vihuela de arco (*viola da gamba*) y el segundo, además, llegó a practicar la composición, como sabemos por varios testimonios contemporáneos. Por otra parte, la vida en palacio se hallaba circundada de eventos sonoros: músicas de ceremonia, más o menos circunstanciales, a cargo de los trompetas, atabaleros y ministriles (chirimías, cornetas, sacabuches, bajones) en publicaciones de paces, entradas de personalidades, comitivas, juegos de sortija, toros y cañas; música religiosa, a cargo de los cantores y ministriles de la capilla real; música para los *saraos* y *máscaras*, esto es, veladas donde se daban cita la danza y las semi-representaciones alegóricas; y, a partir de los años cincuenta de 1600, música propiamente teatral. Pero, además de todas las actividades anteriores, existía otro paisaje sonoro con diferentes connotaciones, más distendido, en un entorno más recogido como eran los aposentos privados de las personas reales. Esta música, "música de cámara" en sentido estricto, estaba a cargo de los denominados músicos de cámara.

Prácticamente la totalidad del programa que se escucha hoy pertenece a este género de cámara. Pero este concepto tiene en la época que nos ocupa resonancias distintas al que nos ha legado la tradición clásico-romántica. Por música de cámara se

¹ Las citas anteriores están tomadas de: Gerónimo Gascón de Torquemada, *Gaceta y nuevas de la Corte de España desde el año 1600 en adelante*, edición de Alfonso de Ceballos-Escalera y Gila, marqués de la Floresta, Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1991.

entendía, fundamentalmente, música *vocal* acompañada por uno o varios instrumentos. Durante los primeros años del reinado de Felipe IV, había diferentes grupos de músicos de cámara en el alcázar real: los del monarca, los de la reina Isabel de Borbón y los del cardenal-infante Fernando. El grupo principal era, obviamente, el del Rey, un grupo que oscilaba entre siete y nueve individuos, casi todos cantores y tañedores de guitarra, instrumento éste imprescindible en el género y frontero, ayer como hoy, entre el repertorio culto y el popular. Los más señalados eran, además, compositores. Juan Blas de Castro se contaba entre ellos: sus composiciones eran renombradas, cantaba, tañía la guitarra y, además, la tiorba (o *teorba*), instrumento poco frecuentado en la música española. Hay constancia documental de que otros instrumentistas participaban también en la actividad musical de cámara: los tañedores de tecla, de arpa y de *lira da gamba* adscritos, en principio, a la capilla real; pero la voz era el elemento nuclear de la institución.

El repertorio vocal de cámara en esta época cristaliza en el *tono*, tono que, al ser de tema secular o profano, va a denominarse *tono humano*, por oposición al de tema religioso, cultivado con profusión en la segunda mitad del siglo XVII, dedicado al Santísimo Sacramento, a la Natividad, a festividades marianas o a diferentes santos. En la primera mitad de este siglo, los tonos suelen componerse a tres o cuatro voces, dando por supuesto, aunque no esté escrito, su acompañamiento instrumental, siempre presente, como demuestran todas las relaciones de la época, e ineludible, por otra parte, en los frecuentes pasajes a solo incluidos en ellos, así como en los tonos a dos voces, como es el caso del anónimo **¡Ay, amargas soledades!** que escuchamos hoy. La composición típica del conjunto vocal destinado a su interpretación era la de dos voces de tiple, encomendadas por lo general a dos varones castrados, los famosos *capados*, o cantando en falsete, una voz de contralto (*contratenor*, solemos llamarla hoy) y un *bajete*, más o menos lo que entendemos por barítono. Por lo que sabemos, la norma era cantar cada parte un solo intérprete, aunque seguramente cada entorno imponía prácticas diversas.

Otra característica del tono (en general de toda la música vocal en lengua vulgar durante el siglo XVII y primeras décadas del siglo XVIII) es la omnipresencia del ritmo ternario, o, por mejor decir, de una de sus modalidades, la conocida como *proporción menor* o *proporcioncilla*, de aire vivo y con una presencia constante de la hemiolia en la que alternan compases con una distribución interna de 3+3 partes con otros de 2+2+2, un poco al modo de la guajira o de la siguiiya antigua, aunque de manera irregular. Este ritmo peculiar constituye, sin duda, una de las señas de identidad más perceptibles en la música ibérica que llamamos barroca.

Resulta interesante echar brevemente la mirada hacia atrás y situarnos en los años centrales del siglo XVI, en los que la tradición humanista había llegado a su apogeo y encontrado en el género del madrigal la plasmación más perfecta de un ideal sonoro en el que música y poesía se complementaban, esclareciendo aquélla los conceptos expresados por ésta e, incluso, haciéndolos "visibles" mediante recursos melódicos o rítmicos en relación de analogía con dichos conceptos. En España hubo notables compositores de madrigales, como Pedro Guerrero (ca.1520-¿?), de quien se ha señalado, con toda razón, el ensombrecimiento que su magnífica producción ha sufrido debido a la inmensa figura de su hermano menor, Francisco. **¡Oh, más dura que mármol a mis quejas!** comienza estableciendo una oposición de conceptos utilizando procedimientos musicales diferentes: homorritmia en las voces para subrayar la dureza del mármol, contrapunto imitativo para la movilidad del fuego y, en seguida, de nuevo homorritmia para la frialdad de la nieve. Éstos pasajes homorrítmicos tienen en el madrigal de Guerrero un fuerte carácter declamatorio. Encontramos también un sutil pictorialismo musical, lo que solemos llamar *madrigalismos*, en los valores breves para el correr de las lágrimas.

La alternancia de pasajes homorrítmicos y en contrapunto imitativo, así como el empleo de ciertos madrigalismos, seguirá siendo el principio básico de articulación del discurso sonoro en los tonos del siglo XVII, pero dentro de una organización rítmica diferente, más ágil, en general, y, por así decirlo, menos *grave* que en el madrigal anterior. Además, van apareciendo innovaciones en las simultaneidades sonoras de tipo acórdico, siendo la más característica el empleo de la séptima sin preparar, de lo que resultan lo que podríamos considerar ya acordes de séptima como elementos autónomos.

El desarrollo del tono corre parejo, por otra parte, al del romancero nuevo, surgido en torno a 1580 y que tuvo una rápida difusión entre todas las capas de la sociedad, a la que contribuyó en gran medida el hecho de que fueran regularmente cantados desde su origen. En torno a 1600, la popularidad de los romances nuevos los convirtió en el metro favorito para ser puestos en música en ámbitos cultos, a varias voces. De hecho, en algunos tonos puede percibirse lo que parecen ser diseños melódicos de origen popular o semi-popular. La mayor parte de las composiciones del presente concierto son romances, o romancillos, provistos de un estribillo, como es frecuente en la época.

Entre las figuras que contribuyeron a la difusión del romance nuevo, merecen un lugar señalado Lope de Vega y Juan Blas de Castro, en el ámbito literario y musical, respectivamente. Lope y Juan Blas se conocieron en Alba de Tormes, estando

ambos al servicio del duque de Alba. Allí sellarían una amistad duradera y allí comenzó una colaboración en su quehacer artístico de la que el literato nos ha dejado varios testimonios y de la que sólo conservamos un ejemplo cierto, **Entre dos ála-mos verdes**, una composición de delicado lirismo que evoca la fragilidad del encuentro amoroso. La *suavidad* fue una de las cualidades que algunos contemporáneos señalaron como característica del estilo de Juan Blas, suavidad que bien se aviene con el motivo predominante en el romancero nuevo, el del amor pastoril y bucólico con resonancias clásicas trasladado a ámbitos más familiares, como el del Tajo en **Tus imbidias me hablan**, y casi siempre teñido de una melancólica resignación ante el rechazo de la amada, tal como en **Para todos alegres, para mí tristes**.

La corte atrajo a Lope de Vega y a Juan Blas. Éste último aparece en Madrid ya en 1596 capitaneando el grupo de músicos de cámara al servicio del futuro Felipe III, quien, nada más subir al trono, asentaría dicho grupo como institución fija dentro de la servidumbre del monarca. A lo largo de este reinado, Juan Blas alcanzó el apogeo de su fama, componiendo, cantando, tañendo la guitarra y la tiorba. Ya entrado en años, mantuvo su prestigio durante la primera etapa del reinado de Felipe IV. Y es en esta etapa cuando se produjo un hecho transcendental para nuestro conocimiento de la obra de Juan Blas: la llegada a la corte de Madrid en 1624 del príncipe Wolfgang Wilhelm de Neoburgo, melómano de calidad a quien el copista de la capilla real, Claudio de la Sablonara, decidió regalar un volumen compilado por él de *los mejores tonos que se cantan en esta corte*, en el que se conservan dieciocho de los veinte tonos que nos han llegado del compositor. El llamado "Cancionero de la Sablonara" o "Cancionero de Munich" (por la ciudad donde se conserva actualmente) es, quizá, la fuente más importante de las que guardan el repertorio a que nos estamos refiriendo. Es posible que en la fiesta ofrecida por el conde-duque de Olivares a la familia real en junio de 1631 sonaran dos tonos del anciano músico de cámara contenidos en este cancionero: **A coronarse de flores**, cuya letra gira en torno a la mañana de San Juan y en el que Juan Blas subraya de manera sencilla pero muy efectiva los opuestos *Si durmiendo el sol*, con acordes estáticos en valores largos, y *amanece Menga*, con un diseño ascendente de ritmo punteado en la primera voz, y **Si a la fiesta de San Juan**. A pesar del predominio del romance, no es ésta la única forma poética utilizada por los compositores de tonos. Juan Blas eligió el soneto **Desiertos campos, árboles sombríos**, elección inusual, para disponer un discurso sonoro de marcada orientación declamatoria, todo él en ritmo binario, disposición inusual también dentro del género tono.

Otro de los compositores representado en el Cancionero de la Sablonara es Miguel de Arizo (o Arizcum) (ca.1593-1648),

muy vinculado a la música de cámara que se hacía en el entorno de la reina Isabel de Borbón, por cuanto era el encargado de enseñar música a las damas de ésta. De Arizo sólo se han conservado tres composiciones, las tres en lengua vulgar. **Filis del alma mía** es un breve tono sobre otra forma poética distinta del romance, la llamada *canción*, compuesta por una sucesión de versos heptasílabos y endecasílabos, en compás binario, esencialmente homorrítmica y declamatoria, en la que, al igual que en **A coronarse de flores** de Juan Blas, se exalta la luminosidad de la amada como un segundo sol.

Pero el compositor mejor representado en el Cancionero de la Sablonara (aunque por un estrecho margen con respecto a Juan Blas) es Mateo Romero (ca.1575-1647), conocido como *Maestro Capitán* o, simplemente, *Capitán*. Oriundo de Flandes, pero formado íntegramente en la corte madrileña, Romero fue nombrado maestro de la capilla real nada más acceder al trono Felipe III, en 1598, y fue maestro de música y de viola da gamba del futuro Felipe IV. Éste lo estimó sobremanera y lo nombró maestro de los músicos de cámara en una fecha indeterminada, pero que podemos suponer entre la compilación de Sablonara y 1628, reemplazando, de este modo, a Juan Blas. Hombre de raro ingenio y difícil carácter, Mateo Romero será una referencia constante a lo largo del siglo XVII para los músicos españoles. **¡Ay, que me muero de celos!** es una buena muestra del talento de Romero. La exclamación del comienzo es presentada con gran eficacia en las tres voces que exponen los dos primeros versos, tras lo cual la segunda voz canta a solo los versos *Háganme, si muriere, la mortaja azul* con una melodía de resonancias populares con la que juega a lo largo de la composición de modo muy expresivo, en contrapunto imitativo y en homorrítmia.

El Cancionero de la Sablonara o de Munich no es la única fuente que nos ha transmitido el repertorio de los tonos de cámara. El anónimo **Aprended flores de mí**, por ejemplo, procede de un manuscrito de la Universidad de Coimbra. Es éste un tono muy elaborado contrapuntísticamente que aborda uno de los temas recurrentes en la cultura del Barroco, la fugacidad de las cosas terrenas. Otra fuente es el llamado Cancionero de Turín, donde se encuentra el único ejemplo que escuchamos hoy de tono a dos voces, **¡Ay amargas soledades!**, también anónimo, breve y de sencilla textura.

Al tiempo que fallecía Juan Blas de Castro, una generación más joven se consolidaba en el panorama musical ibérico. Quizá, la fuente más representativa de la producción vocal secular de dicha generación es el *Libro de tonos humanos*, acabado de compilar en 1656 y conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Este manuscrito presenta la novedad significativa de contar ya con una línea melódica, independiente

de las voces, para el bajo continuo. Uno de los autores mejor representados en esta colección es el carmelita fray Manuel Correa (ca.1600-1653), nacido en Lisboa pero afincado en España, primeramente en Sigüenza, ocupando el magisterio de capilla de la catedral, y más tarde en la Seo de Zaragoza, en el mismo cometido, ciudad en la que falleció. En **Milagro Belinda fueras** Correa dispone la copla homorítmicamente y hace cantar el estribillo a una voz solista en primer lugar, para repetirlo con las cuatro voces en un juego de texturas variado, evocando el ondular del viento mediante la repetición en ritmo punteado de el aire.

Las tres composiciones que completan el programa de hoy tienen en común dos rasgos fundamentales: que fueron creadas por autores que alcanzan ya el siglo XVIII y que no pertenecen al repertorio secular o profano, sino al religioso, aunque están en lengua vulgar, es decir, pertenecen a un género de música que alcanzó en la segunda mitad del siglo XVII y durante buena parte del XVIII un auge sin precedentes, y que representa como pocos el esfuerzo de adoctrinamiento y mantenimiento del *statu quo* ideo-religioso que llevó a cabo la contrarreforma española a través de la instrumentalización de las artes. No es casual que los tres ejemplos que escuchamos aquí estén dedicados al Santísimo Sacramento, elemento nuclear de la ortodoxia tridentina y post-tridentina, pues son los más abundantes en el género y época antedichos.

Si hubiera que señalar un compositor representativo de la renovación operada en la música española en torno a 1700, la elección recaería sin duda sobre Sebastián Durón (1660-1716), por su asunción del estilo moderno italiano, que ya se expandía por toda Europa, en todos los géneros que cultivó, religiosos y seculares (muy señaladamente, el teatral). La influencia ejercida por Durón en la música hispana queda atestiguada por la difusión de su obra, no sólo en la Península Ibérica, sino en la América colonial. No obstante, Durón se halla firmemente anclado a la tradición hispánica, como muestra **Volcanes de amor**, donde recrea un tema recurrente en la literatura eucarística de la época, la oposición entre el fuego del amor divino y el bálsamo que a su quemazón aplica el llanto del alma arrepentida. Este juego entre contrarios, tan caro, por otra parte, a la cultura del Barroco, es subrayado por Durón mediante el diálogo contrapunteado entre las voces que repiten las palabras *fuego* y *agua* en el estribillo, especialmente en el pasaje donde opone las dos voces superiores a las dos inferiores, estribillo que se *apaga*, como la voz del alma, en un descenso armónico a través del círculo de quintas, simultáneo al movimiento sucesivo desde la voz de mayor cuerpo, el tenor, a la más "delgada", el tiple primero, que lleva la indicación *falsete*. Magnífico es también el final de la copla, con la progresión ascendente sobre la que el tiple primero exclama en notas teni-

das su dolor por no contar con lágrimas suficientes para hacer frente al impulso del Eros cristianizado.

De Mathías Ruiz (†ca.1708) apenas si tenemos datos. Sólo sabemos que estuvo activo en Madrid y que a fines del siglo XVII era maestro de capilla de la Encarnación. En **Pobre barquilla mía** Ruiz disfraza de barquerillo con un elaborado contrapunto al amor divino, al que el alma, barquilla a la deriva en rigurosa homorritmia, suplica la lleve a buen puerto.

Juan Cabanilles (1644-1712) pasó lo más significativo de su actividad profesional como organista principal de la catedral de Valencia, y, de hecho, es mucho más conocido por sus obras para tecla, pero ha dejado un número apreciable de composiciones vocales, entre las que destaca **Mortales que amáis**, un tono a la Pasión de gran aliento y fuerte expresividad lograda mediante un entramado polifónico rico en ideas, eficaz en el tratamiento del texto, y del que resulta un colorido armónico de singular belleza. La composición de Cabanilles es un buen ejemplo del grado de evolución al que había llegado el tradicional tono tras cien años de existencia.

Luis Robledo

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

Aprended flores de mí. *Anónimo* (CUC)

Atribuido a Luis de Góngora

Salió Flora a coger flores / una mañana de abril,
 porque, quien es flor, no suele, / menos que en abril, salir.
 Y triste dixo a las flores: / Aprended flores de mí,
 pues que en espacio de un día / breves nascéis y morís.

Oh, más dura que mármol a mis quejas.

Pedro Guerrero (CMM)

Garcilaso de la Vega

Oh, más dura que mármol a mis quejas
 y al encendido fuego en que me quemo
 más helada que nieve, Galatea;
 estoy muriendo y aún la vida temo.
 Témodla con razón pues tú me dejas,
 que no hay, sin ti, el vivir para qué sea.
 Vergüenza é que me vea / ninguno en tal estado,
 de ti desamparado. / Y de mí mismo yo me corro agora.
 De un alma que desdeña ser señora,
 salid sin duelo, lágrimas corriendo.

Tus imbidias me hablan. *J. Blas de Castro* (CM)

Atribuido a Lope de Vega

Tus imbidias me hablan, / zagala hermosa,
 mientras más me dicen / más me enamoran.
 Zagala del Tajo, / cuya ausencia lloran,
 como a ninfa suya / estas fuentes solas.
 Después que a sus montes / fuiste a ser pastora
 por desdichas mías / que no guardas pocas.
 Después que les dieron / tus ojos y boca
 oro a sus arenas, / perlas a sus ondas.
 Como en las mujeres, / aunque no son todas,
 siempre las ausencias / fueron peligrosas.

Volcanes de amor. *Sebastián Durón* (EE)

Anónimo

¡Volcanes de amor, que me abraso, que me quemo,
 agua, fuego, que llegan las llamas al cielo.
 Socorro, clemencia, Jesús qué rigor,
 ay Dios qué crueldad, piedad, favor!
 Que el incendio arde y mi voz se apaga.
 Amoroso dulce dueño. / Nieve escondida entre llamas.
 Amor simulacro al aire. / Sol que enciendes y no abrasas.
 Suspende el arpón, mitiga las llamas,
 que para tanto fuego no hay en mis ojos agua.

Para todos alegres. J. Blas de Castro (TC)**Anónimo**

Para todos alegres, / para mí tristes,
 bien conozco mis ojos, / que dais en libres.
 Cuando no me veís, / alegres estáis,
 y si me miráis / os entristecéis.
 Mudanças hazéis / que otro son os toca,
 zelos me provoca, / celos me disteis.
 Bien conozco mis ojos / que dais en libres.
 Con nuevo cuidado / estáis, ojos míos.
 Nuevos desvaríos / de mi bien pasado.
 El tiempo ha trocado / de vuestra mudança
 la alegre esperança que un tiempo me distes.
 Bien parece mis ojos / que dais en libres.

Pobre barquilla mía. *Mathías Ruiz* (BC)**Lope de Vega**

Barquerillo nuevo / que la barca engolfas,
 ola, ola, ola, / viuda, triste y sola, / ola, barquero, ola;
 oye mis ansias, / mira mis congoxas,
 mar humano surcas / que divides ondas;
 remos son mis penas, / norte son tus glorias.
 Ola, barquero, ola.
 Las advertencias tuyas / me rinden y enamoran;
 más, si han de ser las barcas / en todo tan preciosas.
 Pobre barquilla mía / entre peñascos rota,
 con velas desvelada / y entre las olas sola.

¡Ay amargas soledades! *Anónimo* (CT)**Lope de Vega**

¡Ay amargas soledades / de mi bellísima Filis,
 destierro bien empleado / del agravio que le hize!
 ¡Ay horas tristes, / quán diferente soy del que me vistes!
 Enbexéscanse mis años / en estos montes que vives
 que quien sufre como piedra
 bien es que en piedra habite.
 Con cuanta razón os lloro, / pensamientos juveniles
 que al principio de mis años / cerca del fin me pusistes.
 ¡Ay horas tristes / quán diferente soy del que me vistes!

Entre dos álamos verdes. *Juan Blas de Castro* (CM)**Lope de Vega**

Entre dos álamos verdes, / que forman juntos un arco,
 por no despertar las aves / pasava callando el Tajo.
 Juntaréis vuestras ramas, / álamos altos,
 en menguando las aguas / del claro Tajo;
 pero si ay desdichas / que vencen los años,
 crecerán con los tiempos / penas y agravios.
 Aunque las corrientes, / mientras que duran,
 las soberbias puentes / no están siguras,
 a pesar de su furia / podréis juntaros

en menguando las aguas / del claro Tajo.
 Juntar los troncos querían / los enamorados brazos;
 pero el imbidioso río / no dexa llegar los ramos.
 Juntaréis vuestras ramas...

Mortales que amáis. *Juan Cabanilles* (BC)

Anónimo

Mortales que amáis / a un Dios inmortal,
 llorad su pasión / si hay en vuestros ojos / pasión de llorar.
 El sol está triste, / su aurora en afán,
 en golfos de penas / toda se ve un mar.
 ¡Ay! Que se anega, / socorro, piedad.
 Que el llanto es crecido, / copioso el raudal,
 y repite con ansias: No, no hay dolor igual
 a vuestra querida / que falta la vida / si vos le faltáis.
 No puede más / que gemir, sentir y penar.
 ¡Oh recompensa infinita! / Que fenezca lo inmortal
 y deuda del primer hombre, / hoy la paga el nuevo Adán.
 Su amor que lo quiere / obra esta fineza:
 tú tener la culpa / y el pagar la pena.

A coronarse de flores. *Blas de Castro* (CM)

Anónimo

A coronarse de flores / salieron el alba y Menga
 la mañana de San Juan / por el prado de su aldea.
 Si durmiendo el sol / amanece Menga,
 quien tiene enemigos / no es bien que se duerma.
 Cuando enlazado dormía / de la luz el rubio dueño,
 entre los brazos del sueño, / a pesar del alva fría.
 Cuando a los campos se ofresca / entre el dorado arevol.
 no hace falta el mismo sol / para que el sol amanesca
 de Menga el hermoso día / la negra noche destierra.

¡Ay, que me muero de celos! *Mateo Romero (Maestro Capitán)* (CM)

Luis de Góngora

¡Ay, que me muero de zelos / de aquel andaluz!
 Háganme, si muriere, / la mortaja azul.
 Sólo a darme guerra / passó, madre mía,
 del Andalucía / mi morena sierra.
 Fué de Ingalaterra / su fingida fe,
 pero nunca fue / fe que es tan común.
 Háganme, si muriere, / la mortaja azul.
 Mi amor pagó en yelos, / mi fe, con mudanças,
 verdes esperanças / en azules zelos.
 Si vuelve a los cielos / a pedir favor,
 de su azul color / nace mi inquietud.
 Háganme, si muriere, / la mortaja azul.

Desiertos campos, árboles sombríos.*Juan Blas de Castro (CM)***Anónimo**

Desiertos campos, árboles sombríos,
 medroso lóbrego y cerrado
 al miedo tristemente coronado
 de oscuras sombras y peñascos fríos.
 ¿Qué os espantáis, si alguna vez acaso
 mi osada lengua la ocasión infama
 que entre vosotras sin piedad me deja?
 Si ofendo el dulce fuego en que me abraso,
 soy como leña verde que en la llama
 a un mismo tiempo se consume y queja.

Milagro Belinda fueras. Padre Correa (TH)**Lope de Vega**

Milagro, Belinda, fueras / del Tajo y del Manzanares,
 si lo que tienes de hermosa / lo tuvieras de mudable.
 Fuego huela en el monte, / guárdense, guarden,
 porque viene Belinda / nevando el ayre.
 Milagro Belinda dicen / que es de tus divinas partes
 verte adorada de todos / y no obligada de nadie.

Filis del alma mía. Miguel de Arizo (CM)**Atribuído a Lope de Vega**

Filis del alma mía, / ¿cómo podré vivir sin tu presencia,
 o adónde el claro día / tendrá contra la noche resistencia,
 si estaba en tu belleza / hecho en tu luz el sol naturaleza?
 El aire acrecentando, / en suspiros y quejas detenido,
 a Filis voy buscando; / a Filis, la que adoro y he perdido;
 mas ¡ay!, que en las estrellas
 efectos miro de que vive en ellas.
 Todo sin ti me cansa, / todo sin ti me ofende y causa pena;
 lo mismo con que amansa
 el dolor, a dolores me condena,
 efectos de una suerte / que tiene sus mejoras en la muerte.

Si a la fiesta de San Juan. Juan Blas de Castro (CM)**Atribuído a Lope de Vega**

Si a la fiesta de San Juan / no sale alegre Belisa,
 bien se luce en la tristeza / de los toros de la villa.
 De no verte, mueran, / hermosa niña,
 los que de mirarte / también morían.
 Tus divinos ojos, / hermosa serrana,
 abrasan, si miran, / si se esconden, matan;
 si tus soles faltan, / perderán las vidas
 los que de mirarte / también morían.
 Esta sombra, niña, / que oscurece el valle,
 nació de tus ojos, / que a verte no sale;
 de no verte, aguardan / las mismas desdichas
 los que de mirarte / también morían.

* * ***Fuentes:**

BC: Barcelona, Biblioteca de Catalunya.

CM: Cancionero de Munich o Cancionero de Claudio de la Sablonara, ca. 1625. Munich, Bayerische Staatsbibliothek.

CMM: Cancionero Musical procedente de la Casa de los Duques de Medinaceli. Biblioteca de Bartolomé March.

CT: Cancionero de Turín. Turín, Biblioteca Nazionale.

CUC: Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade.

EE: El Escorial, Archivo de Música del Monasterio.

TC: "Tonos castellanos", procedente de la Casa de los Duques de Medinaceli. Biblioteca de Bartolomé March.

TH: Libro de Tonos Humanos, 1655-1656. Madrid, Biblioteca Nacional.

SEGUNDO CONCIERTO

El siglo XVII europeo llama la atención de los historiadores musicales por la irrupción en él de la melodía acompañada, más que por la nueva dimensión que adquiere la polifonía al complicarse en estilos coreados que magnifican la música hasta extremos nunca antes oídos. En España, es esto último lo más llamativo. Se cultivó también la melodía acompañada, obviamente, pero no llegó a cautivar de manera notoria, acaso porque era algo que en la Península Ibérica tenía raíces más antiguas: desde mediados del siglo XVI, la canción solística con acompañamiento fue cosa corriente durante el auge de la vihuela, por ejemplo. No era, pues, nada nuevo en el siglo XVII, aunque sí distinto. Los solos con bajo continuo en tiempos de los Felipes III y IV, tanto los "humanos" o profanos como los "divinos" que se cantaban en las iglesias a guisa de coplas en los villancicos, rehuían toda referencia a lo popular y se ajustaban todavía a patrones modales lejanos a la tonalidad y a sus típicas tensiones.

Poco a poco asistiremos en el siglo XVIII a un enriquecimiento en el cultivo de la voz solista, sin duda bajo la influencia de las prácticas operísticas italianas (que en ese siglo llegaron pronto a España), y además en diálogo con instrumentos también solistas: violines, oboes, flautas... En la centuria anterior, estos instrumentos, o más bien sus antecesores, imitaban las voces humanas. Los compositores españoles los usan siempre como enriquecimiento tímbrico, como suplencia vocal. Pero en el XVIII vamos a asistir al desarrollo en nuestro país de una retórica en ellos ajena a lo vocal, informada también por lo que se venía cultivando desde antes en Italia y Centroeuropa, que tímidamente va ganando terreno en la Península de la mano de los maestros de capilla hispanos.

La Iglesia española no era muy proclive a estas innovaciones. Nunca lo fue, lo que constituyó siempre un freno importante para el vuelo de la imaginación creativa de los músicos. Se admitieron los violines en las capillas catedralicias desde el siglo XVII, es cierto. Pero si observamos la manera de tratar su música veremos que operaban como meras voces humanas, con muy poco ornamento adicional. La innovación vino a través de la Corte, a la que se incorporaron notables músicos foráneos, y especialmente a través de la establecida en Cataluña por el pretendiente Carlos III de Austria durante la Guerra de Sucesión contra el joven Felipe V de Borbón. La presencia en Barcelona de italianos de la talla de Caldara enfrentó a los maestros catalanes, y por ende a los levantinos, con las últimas innovaciones lingüístico-musicales de Italia, de las que no dejará de sentirse inmediatamente una profunda huella en nuestras

composiciones catedralicias, extendiéndose pronto un nuevo estilo por toda España.

Esa retórica instrumental nueva, que con tanto ardor quiso combatir el Padre Feijoo en el momento de su implantación como cosa inapropiada para los templos, estaba ya plenamente asumida en las iglesias hispanas al comenzar el tercio central del siglo XVIII. Algunos ejemplos de esa nueva mentalidad retórica la podremos percibir en las obras del valenciano Joaquín García que cierran el programa de este concierto, en comparación con las de sus predecesores levantinos Cabanilles y Pradas.

Joan Baptista Cabanilles (Algemesí, 1664 - Valencia, 1712), llamado también "el Bach español" por la gran calidad de su cuantiosa obra para órgano, comenzó su importante andadura como organista al ser nombrado en 1655 ayudante del de la catedral de Valencia Andrés Peris, al tiempo que realizaba sus estudios eclesiásticos. Al alcanzar el grado de presbítero en 1666 accede al cargo de organista principal de la catedral, por haber fallecido Peris ese mismo año. Asumió entonces todas las funciones del órgano, sin ayudante alguno, y aún las de maestro de los infantillos desde 1675. Sólo en 1704 se le puso un ayudante para aliviar sus trabajos, que desempeñó en la seo valenciana hasta el año de su fallecimiento.

Como compositor, Juan Cabanilles es un inigualable epígono del estilo musical cultivado en España durante el siglo XVII, llevado por él al summum de sus posibilidades. Excusamos tratar aquí sobre la importante producción organística de este maestro, pues lo singular de su presencia en este programa es la ejecución de una de las pocas obras vocales que de él se conservan: el delicado villancico de Corpus *El galán que ronda las calles*. Obra originalmente escrita para dos partes vocales y bajo continuo, se suple aquí con la flauta, como ocurría a veces en su época, la parte de una de las voces.

José Pradas (Villahermosa del Río, Castellón, 1689-1757) se formó como infante en la seo valenciana y fue discípulo de Cabanilles, así como de los maestros Ortells y Ollanarte. Desempeñó su primer magisterio de capilla en la iglesia de Algemesí a partir de 1712. Desde 1717 hasta 1728 ocupó igual cargo en la catedral de Castellón, y en este último año se le ofreció sin oposición el magisterio de la seo valenciana, en el que estuvo hasta su jubilación en 1757, retirándose entonces en su pueblo natal, donde falleció dicho año.

Pradas fue un prolífico compositor eclesiástico, cuyas obras vocales con y sin instrumentos representan un punto de inflexión que mira ya hacia los nuevos caminos de la música dieciochesca. Aparte de su producción latina, no sólo compone en

castellano villancicos y tonadas, sino también las novedosas cantadas de importación italiana, consistentes en un recitativo y un aria da capo. Pero además, sus obras para voz sola adquieren una nueva expresión que ya nada tiene que ver con el viejo estilo practicado en el siglo anterior. Nos enfrentamos aquí a dos obras suyas de diferente ambientación: una religiosa, *Morir es probar dulzuras*, articulada en una introducción lenta y un aria más movida, y otra profana, el "solo humano" *Oigan al bobo*, que se articula en un estribillo introductorio que luego se alterna con coplas, al estilo de los viejos villancicos, que seguirán aún vigentes también a lo largo de toda esta centuria.

Riguroso contemporáneo de Pradas fue **Roque Ceruti** (Milán, 1688 - Lima, Perú, 1760), un exponente de la música colonial española en el virreinato del Perú. Se trasladó a Lima muy joven, en 1708, en el séquito del nuevo virrey catalán Oms y Santa Pau, de cuya banda de ministriles fue director hasta 1710 en que éste falleció. En esos dos años compuso y dirigió algunas obras lírico-teatrales para la corte de Oms y continuó su labor como maestro de capilla del palacio virreinal con el sucesor de éste. Entre 1721 y 1728 fue maestro de capilla de la catedral de Trujillo, siendo llamado a la de Lima este último año para ocupar dicho cargo por deceso del maestro Torrejón de Velasco. Allí se casó en 1735 y continuó desempeñando su cargo hasta que murió. Admirado por sus contemporáneos peruanos como compositor, fue objeto de amplios elogios a su fallecimiento.

Autor de numerosas cantadas para voz sola en castellano, se ofrece aquí la titulada *Quién será este arroyo puro*, dedicada a la fiesta de la Purísima Concepción de María, que observa la particularidad de su articulación en dos arias de distinto aire precedidas por sendos recitativos. Originalmente es para voz sola con dos violines y bajo continuo, donde el primer violín muestra una retórica autónoma, mientras que el segundo, de ejecución más simple y convencional, se limita a completar con el bajo las armonías. El cémbalo asume en esta versión que hoy se ofrece todo este acompañamiento, mientras que la parte violinística principal ha sido fielmente suplida con la flauta travesera.

Un estadio más avanzado del nuevo estilo aparece manifestado en la amplísima producción del valenciano **Joaquín García** (Anna, c.1710 - Las Palmas de Gran Canaria, 1779). Iniciado en la música probablemente en la colegial de Játiva, cercana a su pueblo natal, no fue ajeno a las corrientes italianizantes que cultivaron los grandes músicos levantinos que le precedieron, pero tampoco al casticismo españolista, que supo llevar también a su obra religiosa. Contratado en Madrid para trasladarse a Canarias en 1734, se hizo cargo de la capilla musical de la catedral de Las Palmas, donde su nuevo lengua-

je musical causó el asombro general y el rechazo de los viejos cantores e instrumentistas. No obstante, se impuso e implantó el nuevo estilo sin ceder un ápice. Se casó con una dama notable de la población y permaneció en Gran Canaria hasta el fin de sus días, dejando al fallecer casi seiscientas obras musicales compuestas, todas ellas de gran calidad.

En García se conjugan la soltura italianizante con la gracia españolista. Es autor no sólo de villancicos al estilo tradicional, sino también de deliciosas tonadas a voz sola y a dúo, así como de cantadas articuladas en recitativos, arias y finales graves. Se ofrecen al final de este programa tres obras cuyas bien distintas: la tonada *Ah del rebaño*, para voz sola con violín (aquí flauta) y bajo continuo, la cantada *Atención que hoy empieza*, para voz sola, violonchelo obligado y bajo continuo (ambas partes asumidas hoy por el cémbalo), y el villancico de Corpus *¿Quién ha visto cosecha...?*, para voz de tiple, un instrumento tiple (violín, oboe o flauta) y bajo continuo.

Este repertorio cantado aparece contrastado con dos obras puramente instrumentales y algo más tardías del siglo XVIII español, que nos muestran bien a las claras cómo la música profana instrumental iba más allá de lo que se hacía en la iglesia, y cómo los maestros españoles estaban interesados por los progresos del arte musical europeo sin renunciar a un lenguaje propio, que en el caso del Padre Soler es muy patente.

Juan Oliver y Astorga (Yecla, Murcia, 1733 - Madrid, 1830). Compositor muy longevo, fue uno de los primeros violinistas españoles que probó fortuna fuera de España, pues se le localiza ya en 1765 como virtuoso de violín que ofrece un concierto en Frankfurt. Se trasladó muy poco después a Londres, donde estuvo varios años y donde publicó varios cuadernos de obras instrumentales: sonatas para violín y para flauta, dúos de flautas con bajo continuo, tríos de cuerda, etc. En 1776 recaló por Madrid y fue contratado como violinista de la Capilla Real, donde permaneció hasta su muy tardía jubilación. En la década de los noventa era llamado regularmente a la cámara de Carlos IV para participar en sus sesiones de música de cámara, donde también acudían Brunetti, Boccherini, etc. De Oliver se ofrece aquí su sonata en tres movimientos para flauta travesera (o eventualmente violín) incluida en su Op. 1 editada en Londres en 1767, en la que se aprecia la búsqueda formal que imbuía a los cultivadores de la música instrumental en aquel entonces para articular sus obras (formas internas pre-sonata y articulación general en movimientos contrastantes, todavía sin renunciar al movimiento de carácter proveniente del mundo de la danza que es el minué).

El P. **Antonio Soler** (Olot, Gerona, 1729 - El Escorial, Madrid, 1783). Se formó musicalmente en la escolanía del

Monasterio de Montserrat, pasando en 1750 a desempeñar el magisterio de capilla de la catedral de Lérida. En 1752 se trasladó al Escorial, donde profesó como monje, desempeñando diferentes funciones musicales en el monasterio, especialmente la de organista. Su talento creador, seguidor de las pautas del clavecinista de la corte española Domenico Scarlatti (fallecido en Madrid en 1758), le granjeó gran fama, siendo maestro particular de música y tecla del infante don Gabriel. Fue autor asimismo de una ingente obra vocal. Pero son sus numerosas sonatas para tecla, las que le han inmortalizado, pues rezuman una gracia y un españolismo verdaderamente singular. Cabe resaltar que los clavecinistas españoles de aquella época articulaban sus obras mayoritariamente en un solo movimiento, mientras que los instrumentistas de arco o de viento seguían modelos italianos y centroeuropeos que apuntaban a organizaciones más complejas, como es el caso de Oliver.

Lothar Siemens Hernández

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

J. B. Cabanilles

El galán que ronda las calles

El galán que ronda las calles, / que enamorado está.
Que si no se retira, / él enfermará, / él peligrará.
Le matará el amor, / el amor le matará.

Valentón que vais embozado,
si pensáis que no os han visto
advertid que ya os conozco.
¿Quién sois vos, Cuerpo de Cristo?
Con la fe os he descubierto / y no quiero más testigos,
que sé que, por defenderos, / hecho habeis un voto a Cristo.
Alto sois en el pensar, / pues con ser quien sois, divino,
con decir un no se qué / os pasais a ser divino

J. Pradas

Morir es probar dulzuras

Morir es probar dulzuras, / dulzuras de amor,
no es golpe o rigor / vivir de espirar,
ni es muerte encontrar / más luz y esplendor.

Oh! Hermosa María / Oh! Aurora del día / que feliz fallece
cuando con más creces / se admira tu ardor.

Oigan al bobo

Oigan al bobo, / cómo babea
diciendo que llora / que gime y que pena,
y aún por eso, / por trago querría,
qué bobería, / a mi belleza,
fiado en que sabe / hacer de poeta
hacer cuatro coplas / a Gila o a Menga.

Con su amor y mi desdicha / quiere que viva contenta,
que bobería / y no considera
que no puede estar pagada / quien no vive satisfecha.

Quién será este arroyo puro

De aquel inmenso mar interminable,
bello arroyuelo puro se deslizo,
y en el ruido de perlos que autoriza,
hasta el terso murmureo es inefable
mas que mucho, si al impetu luciente
en su cristal la gracia es la corriente.

Quién será este arroyo puro, / que con peregrinos modos
hoy que nace como todos / trae origen tan celestial.

Quién será el que del oscuro / valle riega la ribera
y pasando por su esfera / no toca tierra letal.

Mas quién, sino el espejo de belleza
que solo en sí retrata la pureza;
pues para hacer feliz su jerarquía
aun las aguas apelan de Marías
y es que ellas de su instante puro, y raro,
con lengua de cristal hablan más claro.

Corra pues aun en cauce de humano
puro arroyo que es tan soberano
para hacernos patente el favor.
Si su espejo en su luz reflectido
hoy se advierte que se ha concebido
sin la mancha de mísero horror

Atención que hoy empieza

Atención, que hoy empieza
en la conquista amor de corazones
a vibrar sus rayos, sus harpones
y quién podrá resistirse a una fineza.
Ríndase, pues, a tan dulce guerra
cuanto en su ámbito encierra cielo y tierra.

En blando rumor / que alegre el confín,
resuene el clarín, / repita el tambor.
Que hoy triunfa el amor, / sin fin hasta el fin
Que inmenso favor, / que hoy triunfa el amor sin fin.

Más ay!, valor divino, ay! fineza suprema,
quién al paso que estimarla / supiera agradecerla.

Ah del rebaño...

¡Ah del rebaño , / ¡Ala! Digo, ¡Ala! Digo,
pastor soberano / ¡qué amante, qué fino!,
cuida de tus ovejas / con dulces caricias
con tiernos cariños.

A tu rebaño llega, / pastor amante
la ovejilla que quiere / que Dios la guarde:
cuenta con ella / que ha de ser la alegría / de tus ovejas.

Pues de pasto del alma / haces alarde
en tu gracia perenne / la fe se abrase:
ay, que se quema / en la hoguera divina / de aquella oblea.

Como simple ovejuela / quiere anegarse
en el río celeste / de tus disfraces:
ansiosa llega / a beber en la fuente / de tus finezas.

Quién ha visto cosecha

¿Quién ha visto cosecha / de tanto colmo?
Pues ha dado una espiga: / pan para todos.
Oh campo hermoso, / cifre sagrada de inmensos gozos,

en donde cada grano / vale un tesoro.

¿Quién ha visto cosecha de tanto colmo?

Este campo es de un dueño / que, misterioso,
sembró Dios humanado / para su logro.

Labrador es su Padre, / con que es muy propio
que en el pan manifieste / lo poderoso.

TERCER CONCIERTO

No es habitual en los recitales líricos escuchar canciones españolas del siglo XIX (salvo en contadas propinas), a pesar de que el género se va abriendo paso tímidamente en las grabaciones discográficas y las salas de concierto, gracias al esfuerzo de musicólogos e intérpretes. Por eso un recital dedicado a la canción española de la primera mitad del siglo XIX es extraordinario y revelador de los intereses musicológicos que inspiran este ciclo de la Fundación Juan March, organizado para conmemorar el XXV aniversario de la Sociedad Española de Musicología.

El siglo de Campoamor, Larra, Espronceda o Bécquer no fue en absoluto un vasto páramo musical en el que los compositores se limitaron a mimetizar la lírica italiana. Muy al contrario, la investigación musicológica ha confirmado que mucho y bueno hicieron nuestros músicos, tanto en lo que se refiere a la construcción deliberada de una música nacional como a la asimilación de las estéticas y modas venidas del extranjero, respondiendo a la demanda del público. En este sentido, la canción destaca por su gran poder de convocatoria, su potencial nacionalista, su perfecta adaptación a lo que hoy entendemos por "sociabilidad burguesa" y su meritoria versatilidad estilística, si bien este programa explota la veta *castiza* del género.

En los primeros años del siglo, la canción española acusa una importante influencia de la ópera franco-italiana del siglo XVIII, pero también una inequívoca afinidad con la tonadilla y el sainete, ambivalencia que se expresa en el género de la *seguidilla-bolera* o *bolero*, para voz y guitarra inicialmente, si bien poco a poco el pianoforte fue ganando terreno.

Las seguidillas-boleras son canciones de ritmo ternario, con una estructura musical fija claramente articulada y un aire peculiar (aire de *bolero*), basadas en una única estrofa de seguidilla (cuarteta y terceto en versos de arte menor, de origen castellano). Este género está representado en el programa por las obras de Fernando Ferandiere, José Rodríguez de León, Salvador Castro de Gistau y Fernando Sor.

Debemos a Brian Jeffery la recuperación (Tecla: 1976, reedición de 1983) de buen número de seguidillas del guitarrista y compositor Fernando Sor. Mientras *Las mujeres y cuerdas*, escrita antes de su exilio por afrancesado, solo se conservó en copia manuscrita, *Mis descuidados ojos* fue publicada en París como *Bolero de Société* en 1814 y es una obra excepcional pues tiene tres estrofas completas, así como un notable desarrollo armónico. También el *Andante Largo* para guitarra de Sor lle-

gó a la imprenta en Francia antes que en España, formando parte de *Six petites pièces*, Op. 5 (París: Benoist): pertenece a la primera etapa creativa del autor, anterior al exilio, y es una obra breve de inspiración rococó.

Las boleras de Fernando Ferandiere y José Rodríguez de León incluidas en el programa fueron editadas por Javier Suárez Pajares (ICCMU, 1995), quien recuperó así los primeros ejemplos impresos del género: la de Ferandiere como epílogo de su *Arte de tocar la guitarra española por música* (1799) y las de León (violín de la Real Capilla) impresas por el editor pionero Vicente Garviso (ca. 1801). Son todas para voz y guitarra, al igual que *Como rosa entre espinas* editada por Salvador Castro, guitarrista español que vivió en París el exilio y publicó un importante periódico, *Journal de Musique étrangère pour la guitare ou lyre* incluyendo varias colecciones de seguidillas "*ou chansons nationales espagnoles*" (recuperadas en edición fac-símil, en 1981, por Archivum Musicum).

Hay indicios para pensar que *Como rosa entre espinas* (ca. 1815) fue escrita por el gran cantante y compositor Manuel García: es una bolera que obedece a un estilo sofisticado y virtuoso, al igual que las obras de José León, estilo radicalmente distinto al de los polos y canciones andaluzas del compositor sevillano, más desgarradas.

En todas estas boleras, las sutilezas de las metáforas e ingredientes picarescos de los poemas (en la más pura tradición de la poesía del siglo de oro) se apoyan en una refinada combinación de parámetros musicales que el público entendía como *castizos* (más evidentes en las de Sor) con un melodismo de inspiración operística que exige gran agilidad al intérprete (particularmente las de José León y García), con extensos, ágiles y complicados melismas, apoyaturas adornadas (*Te has hecho vida mía*) y síncopas rotas en valores breves (*Sin duda que la suerte*, *Como rosa entre espinas*). Obedecen, por tanto, a una excepcional combinación de elegancia, populismo y virtuosismo, espontaneidad y artificio.

Los picarescos mordentes (*Como rosa entre espinas*), tetracordos fríos (*Las mujeres y cuerdas*) y cadencias andaluzas –las dos son a veces solo evocadas sutilmente, como en la bolera de Ferandiere–, segundas aumentadas (*Como los calesines*), diseños de tresillos encadenados en sentido descendente y floreos (*Sin duda que la suerte*), los ritmos de seguidilla y castizos tresillos en el acompañamiento (*Mis descuidados ojos*) conjugan un lenguaje rico y exigente en piezas breves de una sola estrofa, una auténtica delicia.

Estas boleras lograron articular un sentido de *nacionalidad musical* en su peculiar evocación del mundo popular, como

había ocurrido en la tonadilla y en el repertorio para guitarra y para pianoforte desde el siglo anterior, en obras basadas en *aires nacionales*, como las *Variaciones del fandango español* de Félix Máximo López (1742-1821), organista de la Capilla Real de Madrid.

En el discurrir de la canción española no menos importante fue la veta andaluza, que se canalizó a través de tiranas y polos, dos aires de danza meridionales afines al fandango y la caña. La tirana está representada en las obras *Si la mar fuera de tinta* y *Un navío, dos navíos*, de José Melchor Gomis, y en la celeberrima *Tirana del Trípoli*, procedente del teatro tonadillero, sobre cuya autoría hay distintas versiones. Suele atribuirse a Laserna, pues se incluía en *Los Maestros de la Raboso* y *El triunfo de las mujeres*, aunque parece que fue escrita por Pablo Esteve, en 1785, para *Los Hidalgos*. Bernabé Carrafa publicó una versión (anónima) de esta pieza, con acompañamiento de piano y guitarra (ca. 1835).

La estrofa de la tirana es distinta a la de seguidilla, ya que se usa para las coplas la cuarteta octosilábica (siguiendo la tradición del romancero), mientras el estribillo puede -y suele- modificar el metro de la estrofa, con amplia libertad, siendo frecuentes las interjecciones y versos tópicos. Musicalmente no existe una estructura fija, aunque invariablemente son composiciones estróficas (copla y refrán) y la música se repite tantas veces como coplas se canten, a diferencia de la seguidilla de una sola estrofa.

Una característica singular de la tirana es la sincopación y desplazamientos métricos expresivos en la línea vocal (*El Trípoli*). El metro es habitualmente ternario (con la excepción de las de Gomis) y la melodía puede prodigarse en vocalizaciones ornamentales, abundantes floreos y picarescos tresillos (rasgo común a las boleras), siendo frecuente el uso de escalas andaluzas transportadas a todos los tonos.

Las tiranas de Gomis tuvieron gran éxito, publicándose en vida del autor en Madrid, Londres y París. Se caracterizan por una exquisita combinación de casticismo y *bel canto*: melismas interesantes y giros andalucistas en la línea vocal, cromatismos expresivos en el piano (*Si la mar fuera de tinta*), y en ocasiones una estructura armónica similar a la del fandango con expresivas vocalizaciones (*Un navío, dos navíos*).

De la tirana deriva lo que se comercializó en la España de Fernando VII como "*canción andaluza*", género en auge a medida que avanza el siglo, debido al desarrollo de una corriente de andalucismo que se vivió en la poesía, litografía, pintura, el teatro (cuadros y comedias de costumbres) y la zarzuela durante el periodo isabelino. La canción *andaluza* perdió en

ornamentación melódica y complejidad técnica lo que ganó en *casticismo*: su mayor mérito fue consolidar unos estereotipos sonoros asimilados a lo andaluz y, por extensión, a lo español.

El género está representado en el programa por *El dolor de los celos*, *La gitanilla celosa*, *El chacho moreno*, *El corazón en venta*, *El morenillo* y *La desvelada de Gomis*, *El Chairó* y *El Caramba* de Ramón Carnicer y la anónima *El requiebro*. Con la excepción de *La gitanilla celosa* y *La desvelada*, estas canciones –al igual que las tiranas anteriores– han sido editadas por quien suscribe estas notas, en sendas colecciones (ICCMU, 1996 y 2001).

De espíritu castizo y extravertido, destaca la presencia de elementos modales en la línea vocal: sutiles y breves evocaciones andalucistas (*La gitanilla celosa*, *El morenillo*, *El dolor de los celos*), segundas aumentadas (*El chacho moreno*), escalas modales basadas en la gamma andaluza (*El requiebro*), a veces contrastadas con centros tonales (en modo mayor) como en las coplas de *El Chairó*, y estructuras derivadas del fandango (*El corazón en venta*). Asimismo encontramos castizos melismas, abundantes floreos y diseños en tresillos encadenados (*El chacho*), o bien vocalizaciones más teatrales (*El morenillo*) y castizos acompañamientos (*El requiebro*). La influencia de la tirana en el metro se evidencia en *La desvelada* y *La gitanilla celosa*, la primera de gran refinamiento melódico y la segunda con un expresivo contraste modal.

Las canciones andaluzas se volvieron permeables a otros aires *nacionales* como la jota o la seguidilla, generándose una característica confusión entre canciones *españolas* y *andaluzas*, que, en última instancia solo se distinguen en razón de su temática. Así, *El corazón en venta* evidencia la influencia de la jota en el refrán, al inicio de la canción, con un acompañamiento que recrea el ritmo de seguidilla, mientras las coplas finalizan en una cadencia andaluza, con delicados diseños vocales (mordentes y *acciacaturas*), resolviendo la tensión en modo mayor, en clara referencia al fandango.

Para aumentar el atractivo pintoresco, se podían incluir vocablos en *caló* o algo de *argot* gitano, como en el refrán de *El chairó* de Carnicer (*chinorrí y jonjabar*), una canción decididamente teatral, bajo la influencia de la ópera cómica, creada por el autor para intermediar una tonadilla, anterior a 1820. Más operística y menos castiza es *El Caramba* (1824), como evidencian los mordentes, grupetos, el empleo expresivo de la 7ª disminuida en la voz y una armonización por terceras en el acompañamiento.

La canción contribuyó a la configuración de un lenguaje *nacional* que fue aprovechado por la zarzuela. Más allá de cual-

quier esencialismo o sentimiento de "pureza" nacional, lo que importa no es si estas canciones eran *genuinamente* españolas, sino lo que fueron capaces de construir. La incomprensión y el prejuicio *esencialista* condenaron a la canción lírica a la marginación durante décadas. Hoy, superados tales prejuicios, la musicología y los músicos profesionales tienen una deuda pendiente que subsanar, y no hay otra forma de hacerlo más que a través de la investigación, edición y organización de conciertos como el de hoy.

Celsa Alonso González

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

Salvador Castro de Gistau

Como rosa entre espinas

Como rosa entre espinas / es la belleza,
que es preciso punzarse / para cogerla.
Pero gozada / su fragancia se pierde / y es despreciada.

Fernando Sor

Las mujeres y las cuerdas

La mujeres y las cuerdas / de la guitarra,
es menester talento / para templarlas.
Flojas no suenan, / y suelen saltar muchas / si las aprietan.

Mis descuidados ojos

Mis descuidados ojos / vieron tu cara.
¡Oh qué cara me ha sido / esa mirada!
Me cautivaste, / y encontrar no he podido / quien me rescate.

José Melchor Gomis

Si la mar fuera de tinta

Si la mar fuera de tinta / y los cielos de papel
no podría yo explicarte / mi finísimo querer.
Eres lumnia y eres manta
y eres lumnia camela camelara.
Al mirar esos ojuelos / y esa cara de afligió
cual se derrite la nieve / toítico me derrito.
Eres lumnia...

Un navío, dos navíos

Un navío, dos navíos / tres navíos por la mar
si hubiera cuatro navíos / habría más que contar.
Ay li li li li li / que me muero por ti.
Al mirar esa zandunga / ese cuerpo tan cristiano
oiticas mis potencies / están tocando a rebato.
Ay li li...
Cada vez que yo te veo / esa planta zandunguera,
a mi mismo yo me digo: / cuerpo mío, ten paciencia.
Ay li li...
Si te veo, me atribulo, / y si en la calle te encuentro,
hace movimiento el alma / por separarse del cuerpo.
Ay li li...

El dolor de los celos

Trujome la muerte / madre un disfavor
porque siempre celos / engendran dolor.

De favorecida / vine a desdeñada
cuanto fui encumbrada / tanto fui abatida,
viéndome perdida / creció mi temor
porque siempre celos / engendran dolor.

Fue sordo a mi llanto / y a mis tristes quejas,
cerró las orejas / cual sierpe al encanto,
creció mi mal tanto / cuanto al disfavor
porque siempre celos / engendran dolor.

La gitanilla zelosa

De mi gitano / estoy zelosa
que otra donosa / le cautivó.

No ya me mira / con tiernos ojos
fieros enojos / ¡ay! me dejó

De mi gitano / estoy zelosa...

Perdí la gracia / con que camela:
no se desvela / ya por mi amor.
Sólo me queda / saber su engaño,
para mi daño / pena mayor.

De mi gitano / estoy zelosa...

Sin tu sandunga, / tu gallardía,
tu bazarria / y mucha sal.

Tu gitanilla / sola y cuitada,
desconsolada / perecerá.

De mi gitano / estoy zelosa...

El chacho moreno

Tengo yo un chacho moreno
que me camela con gracia,
más salado que mil sales, / más dulce que la miel blanca.

¡Ay! moreno, ¡ay! mi alma / ¡ay! camélame con gracia.

Mira chacho que no quiero / que a picospardos te vayas
porque tu chacha te quiere
con más zandunga y más gracia.

¡Ay! moreno, ¡ay! mi alma / ¡ay! camélame con gracia

El corazón en venta

Quién me compra que lo vendo
quién me compra un corazón.

Un corazón se vende / puro, sencillo y blando,
amor amor ansiando / y nada más que amor.

Un comprador pretende / cual lo es ardoroso,
hay alguien que piadoso / ser quiera el comprador.

Quién me compra que lo vendo
quién me compra un corazón.

Cansado de reposo, / de soledad cansado
vegeta fastidiado / en mísero estupor.

Vivir quiere anheloso, / su libertad detesta,
y esclavo ser protesta / de quien le jure amor.

Quién me compra que lo vendo
quién me compra un corazón.

La desvelada

Pensamientos me quitan / el sueño, madre,
desvelada me dejan / vuelan y se van.

Tristes pensamientos / de alegres memorias
con oscuras glorias / y claros tormentos
vienen por momentos / a verme, madre,
desvelada me dejan / vuelan y se van.

Cada cual procura / que mi lecho sea
campo a la pelea / y paz mal segura,
sueños sin ventura / me asustan madre
desvelada me dejan / vuelan y se van.

El morenillo

Por buscarte morenillo, / esta tarde me perdí,
mas qué extraño que me pierda / si estoy perdida por ti.

¡Ay! Jaleo de mi vida, / ven, jaléame con sal
que matarme tus ojuelos / saben con sólo mirar.

Un moreno me hace falta / para alivio de mi mal,
y si con esto no curo / ¿qué cosa me curará?.

Por todito el mundo entero
no se encuentra un garbo igual,
¡ay! moreno tú me curas / con tu salero y tu sal.

Fernando Ferandiere

Todo aquel que no sepa

Todo aquel que no sepa / qué cosa es amar
prueba de que no tiene / sensibilidad.
Pues a tenerla / es preciso conozca / de Amor la fuerza.

José Rodríguez de León

Como los calesines

Como los calesines / son los amantes,
que son de todo el mundo / sin ser de nadie.
Y con imperio / todo el mundo los una / por su dinero.

El que alguna fineza

El que alguna fineza / de mí consiga,

no ha de esperar por eso / que la repita.
Pues no permito / tratar lo voluntario / como preciso.

Sin duda que la suerte

Sin duda que la suerte / ya se ha mudado
pues que cesan las penas / de un desdichado.
Mas tus favores / son causa de que vuelvan / a sus verdores.

En amantes dolencias

En amantes dolencias / suelen los celos
ser a veces sangrías / hechas a tiempo.
Pero con tiento, / no por muchas sangrías
muera el enfermo.

Te has hecho vida mía

Te has hecho, vida mía, / tan miserable,
que niegas que te quiero / por no pagarme.
Bien que lo niegas / porque tienes gran miedo / de que te venza.

Ramón Carnicer

El caramba

Malhaya la hora, ay! / en que me dormí,
pues pasó mi chungo, ay, caramba! / y yo no le ví.

Dices que me quieres ay! / y eso no es verdad,
porque tú con otra, ay, caramba! / tienes amistad.

Dices que me quieres, ay! / con el corazón,
también me la pegas, caramba! / cuando hay ocasión.

Mañana te embarcas, ay! / y tú lo verás
que a vuelta de viaje, ay, caramba! / con otra vendrás.

El chairó

Cuando un viejo a una muchacha / se propone cortejar
es el fin de la aventura / muy fácil de adivinar.

¡Tengo chairó mío / lástima de ti!

Tú no me jonjabas / pobre chinorrí,
límpiame la baba, / límpiatela así.

La mujer es pajarito / muy difícil de guardar,
abre a lo mejor la jaula / y si quiere echa a volar.

¡Tengo chairó mío / lástima de ti!...

No te olvides chairó mío / de estudiar esta lección,
mira que sale a la frente / el mal de la obstinación.

¡Tengo chairó mío / lástima de ti!...

S.M.

El requiebro

Qué quieres que te diga / gitana encantadora,
si no alivias las penas / de quien fino te adora.

Sí, mi gitana, sí, / sí que te quiero a ti,
salero resaláo / sí que me has hechizáo.

Qué quieres que te diga / gitana retrechera,
si por darme jachares / tú te vas con cualquiera.

Sí, mi gitana, sí...

Qué quieres que te diga / gitana remonona,
si todo amarteláo / me tiene tu persona.

Sí, mi gitana, sí...

Blas de la Serna

El trípili trápala

Una vieja en la cazuela / dió un suspiro tan atroz
que apagó las candilejas / y mató al apuntador.

Trípili trípili trápala / esta tirana se canta y se baila.
Anda chiquita, anda salada, / ¡que me robaste el alma!

A una niña muy bonita / un estudiante encontró,
él la pidió una cosita / y la niña se la dió.

Trípili trípili trápala...

Las muchachas de Madrid / mueren por los estudiantes
y les dan lo que les pidan / aunque dicen son tunantes.

Trípili trípili trápala...

CUARTO CONCIERTO

El piano romántico español

El Romanticismo en España comienza tardíamente respecto a los referentes europeos. El absolutismo de Fernando VII hizo que numerosos liberales españoles se vieran obligados a exiliarse, regresando gran parte de ellos a partir de 1833 con la Regencia de María Cristina. La reina había apoyado la construcción del Teatro Real y la fundación del Real Conservatorio en 1830 como principal centro de enseñanza musical del país, claros ejemplos de un cambio de mentalidad hacia el arte musical; por una parte la liberalización de dicho arte, y por otra la formación de profesionales por y para el mundo burgués.

El primer profesor de piano del Real Conservatorio, Pedro Albéniz, publica en 1840 su *Método completo de piano*, que sigue la tendencia europea y se basa concretamente en el de Henri Herz, compositor que es considerado el "padre" de la escuela francesa de piano. La gran cantidad de publicaciones similares en España como en toda Europa que se prolongaría hasta ya entrado el siglo XX, no viene sino a constatar la creciente importancia de un instrumento que gracias a las innovaciones industriales consigue abaratar sus costes de producción, siendo de este modo asequible al mundo burgués. Esta "fiebre del piano" se extenderá por toda España a lo largo de la centuria, propiciada por la popularización de las veladas musicales, sucesoras de las tertulias dieciochescas, que se celebraban en los salones burgueses tanto privados como de asociaciones y editoriales. En ellas el piano constituía su principal foco de atención y para él se crea una constelación de piezas de muy desigual valor. El denominado "piano de salón" abarca una gran diversidad de géneros. Si por un lado en los salones familiares se interpretaban piezas relativamente sencillas junto a aires de danzas como valeses, polkas, mazurkas, gavotas o galops principalmente, a los salones "artísticos" como el del Ateneo de Madrid estarían dedicadas las obras de mayor lucimiento y envergadura como aquellas que llevan la denominación "de concierto" o "de bravura". Apartado especial merecen las composiciones denominadas "estudios", que como su nombre indica tenían una finalidad eminentemente pedagógica, ya que servían para trabajar dificultades técnicas concretas, sin dejar de ser páginas musicales de coherencia artística.

Merece la pena destacar aquí las vías de divulgación de estas composiciones pianísticas. Las destinadas a una interpretación por parte de aficionados se difundían con frecuencia en revistas de variado contenido, como las de moda dirigidas al público femenino, y por supuesto en las propiamente musica-

les, como *La Iberia Musical* o *La Gaceta Musical*. Todas estas publicaciones, con una frecuencia de publicación mensual o quincenal, solían incluir pequeñas composiciones de tipo bailable, de carácter o incluso de mayor trascendencia artística. Junto a este método de amplia divulgación, numerosas editoriales publicaban composiciones sueltas de cualquier género, contando con frecuencia con un breve catálogo en la misma edición, lo cual facilitaba también la difusión de la música impresa.

De este multiestelar universo del piano romántico español, en el que desarrollaron su trabajo tantos músicos, se han escogido para este programa tres compositores nacidos en la periferia pero con carreras internacionales: el malagueño Eduardo Ocón, el tinerfeño Teobaldo Power y el eximio gaditano Manuel de Falla en una de sus facetas menos conocida: la de su creación pianística de juventud.

Eduardo Ocón Rivas (1833-1901) nació en Benamocarra (Málaga) y se inició como seise de la catedral, centrando sus estudios musicales en el órgano y en el piano, que estudiaría con Joaquín T. Murguía. Desempeñó durante largos años una plaza de segundo organista en la catedral malagueña, al mismo tiempo que escribía obras religiosas. En 1867 decide emprender viaje a distintas ciudades europeas, dando a conocer sus obras en París, donde frecuentaba los círculos de Auber y Gounod y donde logró que le publicaran algunas de sus partituras profanas. También visitó Colonia y Bruselas para entrevistarse con Fétis que entonces dirigía el Conservatorio. Tres años más tarde regresa a Málaga, momento en el que se le ofrece la dirección de la Sociedad Filarmónica, cargo que aceptaría sólo contemplando la posibilidad de crear un conservatorio asociado a ella. Rápidamente se puso en marcha la maquinaria pedagógica, tomando como modelo de enseñanza el del conservatorio parisino, y pese a estar alejado del centralismo madrileño, la institución malagueña tuvo una gran aceptación, contando entre sus docentes a personalidades de la talla de Isaac Albéniz o Teobaldo Power.

La producción pianística de Ocón, sin ser lo más representativo de su obra, cuenta con bellos ejemplos, donde se entremezclan sutilmente evocaciones chopinianas con giros españoles, pues el nacionalismo irá paulatinamente entroncándose no sólo en la literatura pianística, sino en gran parte de la producción musical desde mediados de siglo. Ya desde esas fechas muchos músicos dirigen sus esfuerzos a la búsqueda de identidad propia, frente a las distintas identidades que desde el extranjero llenaban el ambiente musical español. En este sentido se desarrollará el llamado andalucismo como seña de identidad hispánica que cuenta entre sus adeptos con Ocón, quien publicaría en 1874 en Breitkopf und Härtel sus "Cantos espa-

ñoles", colección de melodías populares que contribuyó al desarrollo del nacionalismo español.

De su faceta pedagógica destaca el "estudio fantástico para piano" *Rheinfahrt* (viaje por el Rhin), compuesto tras su regreso de Europa. Como su título indica, el movimiento ondulante que producen los arpeggios evoca el vaivén de la barcaza que transcurre por un tranquilo río, que tras cruzar algunas corrientes, se sosiega marcando el final del paseo. Por su parte el *Gran Vals brillante*, se presenta como una de tantas composiciones que ejemplifican el piano de salón virtuoso, aunque quizás no concertístico. Tras una pequeña introducción, el vals es atacado con brillantez y, como era habitual, sus distintas secciones se van repitiendo con el fin de permitir el lucimiento del intérprete, así como presentar la vertiente más práctica de la misma obra. También por la misma época en que escribe *Rheinfahrt* compone una de sus obras más difundidas, *Recuerdos de Andalucía Op. 8* (Bolero de concierto), donde se pone de manifiesto su tendencia nacionalista. Aquí, el típico ritmo ternario del bolero actúa de auténtica columna vertebral discurriendo ininterrumpidamente durante toda la composición, y sobre la que se desarrolla un melodismo de corte andalucista. El bolero propiamente dicho se inicia en la cálida región central del piano, pero rápidamente ampliará su ámbito hacia registros más extremos, explorando distintos recursos tímbricos del instrumento.

Las composiciones de **Manuel de Falla** (Cádiz 1876-Alta Gracia, Córdoba, Argentina, 1946) incluidas en el programa ejemplifican el paso del piano de salón al virtuoso de concierto. En su Cádiz natal comenzó su formación de la mano de su madre, aunque pronto pasaría a otros maestros. Un aliciente fundamental en su formación fueron las tertulias organizadas por D. Salvador Viniegra, comerciante gaditano y músico aficionado. Sería en un concierto organizado por éste donde Falla estrenaría su primera composición pianística en 1899, *Nocturno*. En 1896 Falla se establece en Madrid, aunque desde algunos años antes viajaba frecuentemente aquí para recibir lecciones de José Tragó. Será ya a partir de 1900 cuando comience su carrera concertística y en sus repertorios empiece a incluir composiciones propias. Tal es el caso de la *Canción* fechada en ese mismo año. Se trata de una pequeña obra de corte intimista, muy dentro del estilo de salón, sin grandes dificultades técnicas, pero que requiere de una gran dosis de sensibilidad y gracia para su ejecución. Está concebida al estilo de los "Lieder ohne Worte" de Mendelssohn, con una sencilla melodía cuyo acompañamiento se irá enriqueciendo en sus distintas repeticiones. Apenas unos meses más tarde estrenará el autor en la Real Academia de Santa Cecilia de Cádiz su *Vals-Capricho*: de un modo libre, casi caprichoso, el vals surge una y otra vez del entramado compositivo, viéndose aquí la clara diferencia con

el Gran Vals brillante de Ocón, más danzable y salonístico, mientras que el de Falla es más de concierto, pese a ser una obra del período juvenil, aquel que Gerardo Diego denominara "Premanuel-Antefalla" y que se extenderá hasta 1904-05 con el estreno de *La vida breve*.

Ya plenamente establecido en Madrid y con sus estudios terminados, Falla se presenta a distintos concursos. El primero de ellos será el convocado en 1903 por el Real Conservatorio Superior de Música, donde presenta el *Allegro de Concierto*. A pesar de ser una obra de gran brillantez y de que indudablemente contó con una buena interpretación, el premio fue otorgado a la homónima composición de Enrique Granados. Esta composición de Falla de gran formato, en la vertiente más técnica del piano de salón, requiere dado su gran virtuosismo del concurso de un intérprete profesional para su adecuada ejecución. No en vano Falla la incluyó en un concierto que interpretó en el Ateneo de Madrid en 1905, junto a obras de Beethoven, Chopin y Liszt.

Al igual que Ocón, Falla no podría mantenerse al margen del mundo nacionalista, al que se acercó guiado por Pedrell en torno a 1902-03, incorporando no sólo giros españolistas en numerosas composiciones instrumentales, sino llegando a sus espléndidas "Siete canciones populares españolas" de 1914. Pedrell también había orientado en el sentido de beber de las fuentes naturales la inspiración musical tanto a Albéniz como a Granados, y si bien estos contaron con una producción pianística más amplia, Falla coronaría con su posterior evolución este espléndido triunvirato del nacionalismo español.

Lourdes Bonnet Fernández-Trujillo

Aunque nacido en Santa Cruz de Tenerife, **Teobaldo Power y Lugo-Viña** (1848-1884) realizó toda su carrera fuera de su tierra, exceptuando los dos años que tuvo que permanecer en la isla por motivos de salud. Niño prodigio del piano, despertó desde muy pronto la admiración de todos sus coterráneos por sus cualidades excepcionales ante el teclado, y por su facilidad para la composición cuando apenas tenía 10 años. Educado por su padre, Bartolomé Power, que era miembro de la Orquesta de Cuerda que creara en 1828 el francés Carlos Guigou, el niño Teobaldo vivió en un ambiente musical propicio para el despertar de su talento. En 1858 se traslada con sus padres a Barcelona donde va a estudiar con Gabriel Balart y más tarde en el Conservatorio de París con el pianista Marmontel y el compositor Ambroise Thomas. Tras finalizar sus estudios en 1866 con premios y distinciones, comienza una vida errática tratando de abrirse camino en el difícil mundo del concierto. Se di-

rige primero a La Habana, luego de nuevo a París, donde es nombrado director de una compañía de ópera, pero la guerra franco-prusiana le hace regresar a España y entonces se establece en Madrid, ciudad que con varias interrupciones, viajes y estancias en otros lugares (Barcelona, Tenerife, Málaga, Madeira, Lisboa, de nuevo París) va a convertirse en su residencia más estable hasta su temprana muerte a los 36 años. Ya aquí se relaciona con otros artistas y músicos que trataban de superar los trastornos provocados por la revolución del 68, y que se esforzaban por hacer que la música española ocupara un lugar significativo en el panorama europeo a través de un lenguaje propio de tipo nacionalista. Pero, a pesar de que en 1864 se había fundado la Sociedad de Cuartetos y en 1866 la Sociedad de Conciertos con el fin de potenciar la música instrumental, lo cierto es que el teatro lírico era el que arrastraba más público, y en este panorama la vida de un pianista-compositor no era nada sencilla. Tocaba en los café-conciertos (El Prado y el Imperial), además de dar algunos conciertos esporádicos en teatros o en el Conservatorio. Fueron años difíciles, en los que su salud comenzó a quebrantarse, por lo que tuvo que hacer un alto en el camino, y regresar a Tenerife en 1879 a reponer las fuerzas perdidas. Tras una corta estancia vuelve a marchar a la Península (Lisboa, Málaga), de donde regresa a la isla ante una grave recaída. Su permanencia ahora aquí será de dos años, tiempo que aprovecha para reflexionar sobre la técnica pianística y redactar su tratado didáctico *El Arte del piano*, escribir algunos artículos periodísticos, y componer la rapsodia *Cantos canarios* como homenaje a su tierra natal, obra que estrenará en 1880. De regreso a la Península, los acontecimientos de su vida se irán precipitando hasta llegar a su final. Realiza una gira de conciertos por Andalucía, da clases de piano en el Conservatorio de Málaga llamado por su amigo Eduardo Ocón, al que había conocido en París, pero poco después al quedar vacante una cátedra del Conservatorio madrileño, se presenta y gana la reñida oposición en 1882, al mismo tiempo que alcanza la plaza de segundo organista de la Capilla Real. El prestigio de Power crecía por momentos en el Madrid de aquel entonces, pues a ello contribuían sus conciertos, los estrenos de sus obras sinfónicas y las publicaciones de las pianísticas. Sin embargo, apenas pudo disfrutar de una vida más desahogada y libre de preocupaciones económicas, pues la tuberculosis que le venía rondando desde hacía tanto tiempo acabó con su vida en mayo de 1884.

Imbuido por el Romanticismo imperante, Power supo conciliar la práctica de su arte interpretativo con la elaboración de una notable producción propia, sinfónica y pianística, que se desarrolló bajo las pautas del entretenimiento mundano, de la exhibición virtuosística y del ejercicio didáctico. En su no muy extenso catálogo cuenta con una opereta, una sinfonía, dos conciertos para piano y una serie de piezas cortas orquestales.

La producción pianística, en cambio, es más numerosa y en ella se encuentran tanto la típica pieza brillante de salón como otra serie de obras de concierto, sin que falte la pieza más íntima y poética, la de carácter, los estudios de concierto, y las obras de tipo nacionalista inspiradas en su caso en el folklore canario (*Cantos canarios, Malagueñas, Tanganillo, etc.*)

El *Scherzo de concierto*, op. 10, es una partitura de gran formato, donde al igual que en el *Vals de Bravura* y la *Sonata* explota todos los recursos del piano grandioso y virtuosístico, con arpeggios que cruzan el teclado de un lado a otro, exposiciones melódicas en el registro sobreagudo, trinos medidos, grupos irregulares de figuras, rápidas figuraciones ornamentales, octavas quebradas, etc, todo ello sin perjuicio de la buena exposición melódica, del logrado trabajo temático y armónico, con zonas de marcado cromatismo, y de la excelente conducción de las progresiones y modulaciones. Se percibe en él la impronta de los *Scherzi* chopinianos, sobre todo en el lirismo que se desprende de sus melodías. Su forma de *Lied* ternario no es claramente apreciable por variar la reexposición y por añadirle una larga coda, con lo cual la obra queda articulada en cuatro partes (A-B-A¹C) marcadas por su ámbito tonal, fa # m-La M-fa #m-Fa # M. El trabajo temático es curioso, pues tras hacer oír una idea melódica en la dominante, introduce ya en la tónica un breve motivo de carácter rítmico, que contrasta con el tema propiamente dicho expuesto a continuación y conformado por un amplio arco melódico, tema de gran aliento, que será el que reexponga variado y con una tendencia hacia la agitación en la tercera sección. Pero Power no ha perdido de vista el pequeño motivo que antecede al tema. Lo vuelve a introducir inmediatamente antes de la segunda sección, esta vez en La M, a modo de recordatorio, e incluso vuelve a hacerlo al final de esa misma sección B, cantado por la mano izquierda bajo un largo trino medido de la derecha. Es éste el motivo que tiene reservado para la coda, el cual es expuesto aquí, en metro binario y en todo su esplendor y contundencia, tras su consecuente amplificación temática.

En contraste con ese pianismo de lucimiento del *Scherzo*, en el monotemático *Capricho romántico* en Sol b M es el sentimiento y la expresión poética lo que prima, transmitidos por una bella melodía que realzan ricas armonías. Es una obra póstuma, publicada por Zozaya.

El Vals de Brabura (sic), editado por Antonio Romero, lo dio a conocer Power en 1876 en un concierto en el Conservatorio de Madrid con el que obtuvo un gran éxito como creador y como intérprete. En él y como indica su título hace uso de todos los recursos del más exhibicionista virtuosismo, sin perder de vista la expresión tierna del tema. El vínculo con las piezas homónimas de Chopin es patente.

Recuerdos del pasado es una obra de carácter con título extramusical que forma parte de un cuaderno de piezas cortas publicado por Antonio Romero, del que tan sólo se han encontrado ocho. Esta pieza, subtitulada *Rêverie* y marcada con el op. 13, rezuma una nostalgia extrema, reflejada en la partitura por el *ben cantato e tristemente*.

La *Grand Sonate* en Do menor es una obra representativa del piano más internacional y constituye un raro ejemplo en la producción pianística española de la segunda mitad de siglo. Compuesta en los años setenta, publicada por el editor Romero y Andía y dedicada a su amigo, el también pianista y compositor Dámaso Zabalza, consta de los cuatro movimientos preceptivos de la forma académica. El *Allegro* toma la forma de sonata con sus dos temas contrastados en carácter y tonalidad: el primero tratado como un *perpetuum mobile* es todo un reto para los intérpretes, por su imparable movimiento de tresillos en la mano derecha, que crean una nube de sonido en torno al canto un tanto ansioso de la izquierda, ansiedad ya presentida en las sincopas de los cuatro primeros compases; el segundo, en cambio, es *cantabile*, evolucionando la melodía en el registro central, siempre llevada por la mano izquierda. Una pequeña coda con rápidas octavas da paso sin ningún tipo de preámbulo al corto desarrollo basado en materiales del primer tema y de la coda, tras el cual presenta la reexposición con su segundo tema en la dominante mayor. El segundo movimiento, *Andante*, es muy lírico y expresivo, con forma de *Lied* ternario, contrastando las tonalidades de La b M y Mi M en sus tres secciones. En él pretende imitar el sonido pastoso del expresivo *armonium* cuando indica que hay que hacer uso del pedal para "crear una sonoridad tenida y ligada", que envuelve las ricas armonías que nos recuerdan los *Adagios* beethovianos. El *Scherzino Vivace* que le sigue es como su nombre indica muy alegre y juguetón, con un *Trio* muy largo, sincopado y con tema de sabor español, que se contrapone al corto *Scherzo*, –de ahí el uso del diminutivo–, donde trabaja con acordes paralelos de sexta que en rapidísima ejecución recorren gran parte de los 38 compases de que consta. Por último, el movimiento *Finale* es un *Allegro di bravura* de grandes dificultades técnicas, cuya estructura se aparta de las formas académicas al uso. Es como una especie de *Lied durchkomponiert* de tres secciones, no bien equilibradas, que podríamos considerar como introducción, exposición monotemática y coda. De este corto movimiento de 2'38¹¹ la sección central es la más extensa con un tema *ostinato* en octavas y acordes martilleantes, repartidos entre ambas manos, mientras que en las dos secciones que la encuadran sus motivos no tienen entidad suficiente como para ser considerados temas. Sin embargo, son precisamente estas secciones con textura densa, rico cromatismo y forma de distribuir el material las más interesantes, por ir a la búsqueda de un piano orquestal a lo Schumann.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Neocantes

Es una formación vocal de cámara que nació con la intención de recrear el ambiente de interpretación y estudio de las capillas renacentistas y barrocas. Así, un grupo de jóvenes músicos comenzó por iniciativa de Germán Torrellas, hace más de veinte años, a desarrollar una intensa actividad musical, encaminada a ofrecer al público una visión, lo más auténtica posible, de la Música histórica española.

Todos los componentes del grupo tienen una sólida formación musical, encaminada sobre todo a la interpretación de la música antigua, habiendo acudido a los cursos más prestigiosos con los profesores y especialistas más destacados de España y el resto de Europa y siendo colaboradores de algunas de las formaciones más reputadas del panorama musical europeo.

Ha ofrecido conciertos en una treintena de países en Europa, América y Asia. Ha participado en gran número de ciclos y festivales especializados y de música de cámara; ha acompañado a Sus Majestades los Reyes de España en una gira por los países del Este; ha realizado numerosas grabaciones para Radio y Televisión en España y en los países que ha visitado. En los últimos años cabe destacar su participación en la mayoría de ciclos y festivales de Música Histórica, como: Ciclo de Cámara y Polifonía del Auditorio Nacional; Festival Internacional de Almagro; Festival de Música de Oratorio de Opole; Exposición Goya en Viena; Festival Internacional de Wroclaw; Festival de Música Española en Poznan; Conmemoración de la Presidencia Española en la C.E.E. (Ministerio de Asuntos Exteriores), realizando con este motivo una gira de conciertos por diversos países europeos; Semana de Música Antigua de la Comunidad de Madrid (años 1990, 1991); Semana de Música Religiosa de Cuenca (1991 y 1996); XI, XII, XIII y XIV Cursos de Música Barroca y Rococó de San Lorenzo de El Escorial; Conmemoración del 60 Aniversario del Instituto Iberoamericano de Berlín; I, III y IV Festivales de Música antigua de La Rioja, etc.

El grupo obtuvo el Premio Nacional del Disco por su grabación de la obra de Juan del Encina. Durante el mes de Octubre de 1995 realizó una gira de conciertos por China, Japón, Filipinas, Hong-Kong e Indonesia. Realiza un trabajo constante de investigación e interpretación del repertorio escénico es-

pañol del siglo XVIII. Con la Compañía Lírica Madrid Goyesco ha estrenado ya más de veinte tonadillas escénicas de los autores más representativos de este periodo. Durante el año 96 realizó una larga gira europea con el Instituto Cervantes y el Ministerio de Asuntos Exteriores, que incluyó ciudades de la importancia de Roma, Londres, París o Dublín entre otras. Participó asimismo en el ciclo del Románico Palentino y en Navidad ofreció una gira de doce conciertos en la Comunidad de Madrid.

El año 1998 participó en diferentes programaciones y festivales de música, como Música en Semana Santa en Extremadura con la institución Cultural el Brocense, en Granada con el Instituto de América, en la Universidad Complutense de Madrid, en el Palau de Valencia, en la catedral de Badajoz, en Baeza con la Universidad de Andalucía, gira de conciertos en Asturias, y una gira nacional con el programa "La Capilla de Felipe II Rex Hispaniae" en veinte capitales españolas. En la temporada 1999-2000 ha realizado gran número de conciertos que han incluido, entre otros, giras en Semana Santa en La Rioja, Santander y Castilla-La Mancha, y en Navidad en Castilla La Mancha, Madrid y Ourense. Ha publicado recientemente "Moros y cristianos", un trabajo discográfico sobre el repertorio más significativo del final de la Reconquista. Durante el mes de Octubre realizó una gira de conciertos en Estados Unidos y Canadá que incluyó localidades de la importancia de Washington, Boston, Ottawa, Montreal o Quebec. En el 2001 y 2002 ha realizado una gira española con el programa "Romances y letras" con música española del Siglo de Oro y ha participado en el congreso Internacional de Musicología en Cuenca.

De Estados Unidos a China, o de Filipinas a Dinamarca, la crítica ha elogiado unánimemente el trabajo de conjunto, la calidad de interpretación y la capacidad de comunicación de este grupo que ocupa un puesto de privilegio en el panorama de la Música Antigua Española.

SEGUNDO CONCIERTO

Estil Concertant

Engloba diversos proyectos de recuperación de música española del siglo XVIII y la música de cámara barroca europea, con interpretación e instrumentos de época, a través de la difusión en concierto y registro en CD, bajo la dirección artística de *Marisa Esparza*.

Han actuado entre otros en el III Festival de música Antigua y Barroca de Peñíscola, XVII Semana de Música Antigua de Mataró, Salón Alfons el Magnànim de Valencia, Salón de Honor de los Inválidos de París, XXXIX Semana de Música Religiosa de Cuenca, II Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, III Festival Internacional de Galicia y en el Palau de la Música de Valencia donde realizan sus estrenos de nuevos programas.

Su discografía contempla “Villancicos al Nacimiento” de compositores valencianos del siglo XVIII (sello Arsis), “Invitatorio Imperial y Lamentaciones” de José de Nebra y “Días de Gloria y Muerte” de José de Torres (sello Discan), además de las grabaciones para la Radio Nacional de España y Canal Sur Televisión.

Estrella Estévez

Nace en Ibiza, cursa estudios superiores de canto en el Conservatorio de Valencia con Carmen Martínez y posteriormente recibe clases de perfeccionamiento con Enedina Lloris.

Ha participado en las temporadas de ópera del Teatre Principal de València y del Liceu de Barcelona, al Festival Internacional de Granada y al de Música Religiosa de Cuenca. Ha actuado en concierto con las orquestas Ciudad de Granada, de Valencia, de Córdoba, Barroca de Xàtiva, Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, Sinfónica de Madrid, etc., bajo la batuta de Manuel Galduf, Leo Brower, Josep Pons, Antoni Ros-Marbà, García Navarro y otros.

Como intérprete de música de cámara, desde música antigua a contemporánea, colabora habitualmente con “Grup Instrumental de València”, “Armonico tributto Austria”, “Estil Concertant”, “Sacqueboutiers de Toulouse” y otros.

Su discografía incluye dos CDs de música barroca española con el grupo “Capella de ministrers” (EGT), Villancicos españoles del s. XVII con “Sacqueboutiers de Toulouse” (ARIANE),

y “Canción de arte”, canciones españolas de concierto de los años 20-30 (Arsis, GEASTER).

Marisa Esparza

Nace en Benifaió (Valencia) y obtiene el título superior de flauta en el Conservatorio de Valencia, trasladándose después al Conservatorio de la Haya donde se especializa en flauta travesera barroca con Wilbert Hazelzet. También ha recibido clases de Agostino Cirilo, Bartold Kuijken y Steven Preston. Es miembro fundador de la Capella de Ministrers, con la cual ha grabado siete CDs de música española, actuando por toda España y en diversos países de Europa y Sudamérica.

También ha colaborado con otras agrupaciones especializadas como el Quartet de Música Barroca i Rococó, La Stravaganza y l'Orquestra Barroca de Xàtiva. Ha sido invitada como profesora al III Curso de Música Antiga y Colonial a Minas Gerais, en Brasil, del I Curs Internacional de Música Antiga i Barroca de Peníscola y de los Cursos d'Interpretació Barroca de la Universitat de València. Realiza recitales con pianoforte y arpa barroca, actuando en diversas ciudades de España y Alemania.

Actualmente trabaja con su grupo ESTIL CONCERTANT con quien ha recuperado y editado los CDs de José de Nebra y de compositores valencianos del siglo XVIII, así como promocionando el programa “Música instrumental del XVIII español”.

Eduard Martínez

Nace en Vilafranca del Penedés. Premio extraordinario de grado profesional del Conservatorio de Música de Badalona. Premio de honor final de grado del Conservatorio Municipal de Música de Barcelona. Becado por el Ministerio de Cultura amplía sus estudios en el Conservatoire National de Région de Toulouse, con Jan Willem Jansen, obteniendo en 1991 la Medaille d'or y en 1993 el Prix de Perfectionnement por unanimidad del jurado.

Ha recibido clases de Jacques Ogg, Kenneth Gilbert, Rinaldo Alessandrini, Andreas Staier, Davitt Moroney, Pierre Hantaï y otros. Participa en las audiciones de la European Community Baroque Orchestra y es seleccionado para actuar en giras per España, Portugal, Italia, Gran Bretaña, Finlandia y Brasil.

Es miembro del Trío Unda Maris, con quien ha realizado diversos conciertos per España, así como Andorra y Italia, grabando para la Radio Nacional y Catalunya Música. Han graba-

do también un disco con obras de Antonio Cabezón. Colabora habitualmente con orquestas de cámara y sinfónicas, como la de Cadaqués, Sinfónica de Galicia, Ciudad de Granada, dirigidas por Víctor Pablo Pérez, Ignacio Yepes, Jordi Savall, Robert King, Roy Goodman, Monica Hugget, Josep Pons y Fabio Biondi, entre otros, participando en diversos festivales, y últimamente como solista.

TERCER CONCIERTO

Pilar Jurado

Estudia piano, canto, composición, musicología, pedagogía musical y dirección de orquesta en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fue premiada en el Concurso Internacional de Canto "Francisco Viñas" en 1986 y becada por el Ministerio de Asuntos Exteriores para ampliar su formación en Bélgica, Francia e Italia, donde fue alumna de composición de Franco Donatoni.

Ha dado recitales en las más importantes salas de concierto y festivales europeos (Concertgebouw de Amsterdam, Megaro Musikis de Atenas, Teatro Real de Madrid, Gran Teatro del Liceo de Barcelona, Teatro de la Maestranza de Sevilla, Théâtre Royal de Namur, Vlaanderen Festival, Bologna Festival, Festival de Laon (Francia), Aix-en-Provence, Roma, Bruselas, Hannover...), así como en Líbano, Siria y Jordania, actuando como solista junto a las principales orquestas europeas y los más prestigiosos grupos instrumentales bajo la dirección de Luca Pfaff, Christophe Coin, Jordi Savall, Giuseppe Sinopoli, J. Levine, A. Ros Marbá, E. García Asensio, José Ramón Encinar, Arturo Tamayo, Josep Pons, Rafael Frübeck de Burgos, Giannandrea Nosedà, Werner Herbers, Giuliano Carella y García Navarro, entre otros.

Desarrolla una intensa labor como intérprete de música contemporánea, habiendo estrenado obras de importantes compositores entre los que figuran Luis de Pablo, Jean-Claude Risset, Tomás Marco, Theo Loevendy, Cristóbal Halffter, Marlos Nobre, José Luis Turina, James MacMillan... y ha interpretado por primera vez en España obras de los nombres más ilustres del panorama internacional como P. Boulez, György Ligeti, G. Kurtág, G. Crumb...

Ha grabado para Yamaha, RNE, TVE, Canal +, Radio France, SGAE, Stradivarius, Channel Classics y Auvidis.

Como compositora ha sido galardonada con los siguientes premios: Premio Iberoamericano "Reina Sofía", "Cristóbal Halffter", "Flora Prieto", "Jacinto Guerrero", Segundo Premio SGAE 1994, Primer Premio SGAE 1997, Premio "Villa de Madrid" 2000. Sus obras han sido estrenadas en España, Inglaterra, Alemania, Austria, Holanda, Cuba, Rusia, EE.UU. y difundidas por la U.E.R. a toda Europa. Ha representado a la Sección Española de la SIMC en las Jornadas Mundiales de Música de Seúl (1997) y Manchester (1998). Ha recibido encargos de diferentes instituciones españolas: Ministerio de Cultura, Centro

para la Difusión de la Música Contemporánea, Congreso Mundial de Saxofonistas, Taller de Música contemporánea de la Universidad de Málaga, Universidad de Sevilla, Fundación Juan March, Fundación Sax-Ensemble, Festival Internacional de Guitarra "Andrés Segovia", Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, Festival de Otoño de Madrid...

En 1998 fue galardonada con el Premio "Ojo Crítico" de Música Clásica de RNE (Radio Nacional de España). En la actualidad es Presidenta de la Asociación Madrileña de Compositores y Directora del Festival Internacional de Música Contemporánea de Madrid.

Felipe Sánchez Mascuñano

Nacido en Ciudad Real, desde muy joven se dedica a la guitarra. Se especializa en música Antigua (vihuela, guitarra barroca, tiorba, laúd... etc.) con Hopkinson Smith y José Miguel Moreno. Se traslada a Barcelona donde es profesor de guitarra y música de cámara en la "Escola del Palau" y Aula de Música Set.

En 1992 participa en el Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología celebrado en Madrid con la ponencia "Luys Milan, convivencia de dos mundos musicales". Colabora en montajes teatrales con el Centro Dramático Nacional, el Centre Dramatic de la Generalitat de Catalunya, con Adolfo Marsillach (en gira por los mejores teatros de España), Xavier Albertí, etc.

Ha grabado más de 30 CD entre los que destacan como solista "Castrati en el romanticismo" –junto a Tui Shi Chiao–, "La música de Diego Pisador" –junto a Miryam Vincent–, además de fundar y dirigir el grupo AXIVIL CRIOLLO, que ha grabado con RTVE-Música "En un Salón de La Habana" .

Ha puesto música a varias exposiciones (Centenario del Marqués de Santillana en Santillana del Mar, Fotografía en Extremadura...) y ha grabado la música de los siglos XVI, XVII y XVIII para la Enciclopedia Multimedia Historia del Arte Español (Ed. Planeta). Es habitual su colaboración en trabajos cinematográficos como responsable de la música de época de diversas bandas sonoras. Destacan Baltasar el Castrado, Goya en Burdeos –Carlos Saura–Lázaro de Tormes–Fernán Gómez y García Sánchez–... Además de dirigir sus propios grupos –Axivil Criollo y Axivil Castizo– colabora con distintas formaciones camerísticas –Grupo de Eduardo Paniagua, Malandança, Mudéjar, Estil Concertant, Speculum, Ibérica de Danza, Ritirata, etc.

Tony Millán

Nacido en Madrid, inicia estudios de piano con C. R. Capote, y más tarde con R. Coll. Posteriormente, comienza estudios de clave con José Luis González Uriol. Entre 1984 y 1998, becado por el Ministerio de Cultura, estudia en el Real Conservatorio de La Haya (Holanda) con Jaques Ogg y Bob van Asperen (clave) y S. Hoogland (fortepiano). Más tarde, realiza estudios de especialización en bajo continuo y música de cámara en la Schola Cantorum de Basilea (Suiza) con J. B. Christensen.

Como solista o en diversas formaciones de cámara, ha dado conciertos en numerosos lugares de España, como el Festival de Música Antigua de Barcelona, el Festival de Música y Danza de Granada, el Festival Internacional de Santander, el Verano Musical de Segovia, el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, la Quincena Musical de San Sebastián, la Semana de Música Religiosa de Cuenca, Musikaste de Rentería y los Festivales de Sajazarra, Aracena y Ubeda, entre otros. Asimismo, ha actuado en el Festival de Música Antigua de Utrecht (Holanda), el Festival de Música Antigua de Stuttgart (Alemania) y en diversos escenarios de Holanda, Alemania, Francia, Italia, Portugal y Marruecos.

En el campo de la música del s.XX ha realizado los estrenos absolutos de obras de Gabriel Fernandez-Álviz, J. M. Sánchez Verdú y H. Cox, así como estrenos en España de varias obras del repertorio internacional. Tiene obras dedicadas de E. Rincón, J. M. Sánchez Verdú y H. Cox. Ha grabado el *"Concerto per il Cembalo"* de M. de Falla con solistas de la J.O.N.D.E., para el sello discográfico Audivis-Valois, y *"Sonatas para Fortepiano"* de Manuel Blasco de Nebra dentro de la colección "Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía" y, de próxima aparición, "Tercer libro de piezas de clavecín de J. Duphy" (Verso). También tiene grabaciones discográficas en colaboración con diversos grupos de música antigua, así como grabaciones para R.N.E., R.T.V.E. y K.R.O. (Holanda).

Ha sido profesor de clave en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en el Conservatorio Superior de Música de las Palmas de Gran Canaria, en el Curso Internacional de Música Histórica de Algeciras, en cursos de especialización en diversos conservatorios españoles y los cursos de música de Quintanar de la Orden (Toledo). Actualmente es profesor de clave en el conservatorio "Arturo Soria" de Madrid.

CUARTO CONCIERTO

Gustavo Díaz Jerez

Natural de Santa Cruz de Tenerife, fue discípulo de J. A. Rodríguez en el Conservatorio Superior de dicha ciudad y, posteriormente, de Salomon Mikowsky en la Manhattan School of Music, donde también estudió composición con Giampaolo Bracali y Ludmila Ulehla.

Es ganador de los concursos internacionales de “Palm Beach Invitational”, “Koussewitzky International Piano Competition”, “Manhattan School of Music Concerto Competition” (E.E.U.U.), “III Premio del Principado de Andorra”, “Ibla Piano Competition” (Italia), “Ciutat de Carlet” (España), “Infanta Cristina”, “Concurso Permanente de Juventudes Musicales de España”, “Juventudes Musicales de Sevilla-Expo’92”, “Juventudes Musicales de Granada”, “Fundación Guerrero” y galardonado en el “XIII Concurso Internacional de Santander Paloma O’Shea”, “Premio Jaen”, “Viña del Mar”, (Chile), “María Canals”, “Pilar Bayona”, entre otros. Ha sido reconocido, asimismo, con los galardones “Premio MontBlanc a la Cultura en Canarias 1991”, “Casino de Tenerife 1990,” y “Harold Bauer Award”, de la Manhattan School of Music.

Ha ofrecido recitales en Europa, Australia, E.E.U.U., Chile, Corea del Sur y China, en salas como el “Alice Tully Hall,” “Weill Hall en Carnegie Hall,” “Bruno Walter Auditorium” en Nueva York, el “Royal Festival Hall” en Londres, así como en los más importantes auditorios de España (Auditorio Nacional, Palau de la música Catalana, Teatro Real, Auditorio Alfredo Kraus, etc). Así mismo, ha actuado en los festivales “Festival Internacional de La roque de Antéron” (Francia), “Festival Internacional de Santander”, “Festival Internacional de Música de Canarias”, “Festival Internacional de Piano de Lucena” (Córdoba), “Festival de Torroella de Montgrí,” entre otros. Ha sido solista de las orquestas sinfónicas de Tenerife, Gran Canaria, Sevilla, Castilla y León, Sinfónica de Madrid, Galicia, Burdeos (Francia), Manhattan School of Music (E.E.U.U), Chile, Northern Sinfonia (Inglaterra) bajo la dirección de Victor Pablo Pérez, Stanislaw Skrowaczewski, Jean Bernard Pommier, Max Bragado, José Ramón Encinar, Adrian Leaper, Kristian Mandeal, Matthias Bamert, Gloria Isabel Ramos, Laurence L. Smith, entre otros. Así mismo, desde 1998 forma dúo con el violinista Patricio Gutiérrez, y, desde 2000, trío con el violonchelista Asier Polo y el violinista Catalin Bucataru.

Ha grabado la obra integral para piano y orquesta y piano solo del compositor catalán Carlos Surinach con la Orquesta

Sinfónica de Tenerife bajo la dirección de Víctor Pablo Pérez, así como un CD con obras del compositor canario Teobaldo Power.

Desde 1996 forma parte de la fundación americana “Clarisse B. Kampel Foundation”, dedicada al desarrollo profesional de jóvenes artistas. Es autor del programa informático *FractMus*, dedicado a la composición algorítmica y sus artículos sobre el tema han sido publicados en prestigiosas revistas como la estadounidense “Electronic Musician”.

Desde 2002 es catedrático del Centro Superior de Música del País Vasco.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Rosario Álvarez Martínez

Catedrática de Historia de la Música en la Universidad de La Laguna, presidenta de la Sociedad Española de Musicología y de la Asociación de Compositores Sinfónicos y Musicólogos de Tenerife, ha publicado numerosos trabajos de investigación en revistas especializadas de ámbito nacional e internacional. Esta labor investigadora la ha desarrollado en varios campos: organología e iconografía musical europea principalmente de la Edad Media, música de tecla en el siglo XVIII, órganos de Canarias y la música y músicos de Tenerife. Junto con Lothar Siemens dirige actualmente el proyecto musicológico RALS, encaminado a la recuperación y difusión del patrimonio musical de Canarias, proyecto que comprende la edición de libros de investigación, partituras, compactos, vídeos y CD-ROM, habiendo sido la directora de producción de, hasta ahora, 14 compact-disc de los 29 que se han editado.

NOTAS AL PROGRAMA PRIMER CONCIERTO

Luis Robledo

Nació en Madrid en 1952. Estudió paleografía musical con Miguel Querol y musicología con Samuel Rubio. Es profesor superior de musicología por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Actualmente es Catedrático de estética e historia de la música en este centro.

Es premio de investigación y estudios musicológicos en su X convocatoria (1987) por el trabajo *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989). Su labor investigadora está dirigida al estudio del pensamiento y la actividad musical en los siglos XVI y XVII. Entre sus publicaciones destacan: "Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III", *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987); "The enigmatic canons of Juan del Vado", *Early Music*, XV (1987); "La música en la corte madrileña de los Austrias. Antecedentes: las casas reales hasta 1556", *Revista de Musicología*, X (1987); "Questions of performance practice in Philip III's chapel", *Early Music*, XXII (1994). Es uno de los autores de la obra *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II* (Madrid: Fundación Caja Madrid/Alpuerto, 2000).

NOTAS AL PROGRAMA SEGUNDO CONCIERTO

Lothar Siemens Hernández

Musicólogo y compositor. Estudió Musicología, Etnología y Prehistoria en la Universidad de Hamburgo, doctorándose en la de La Laguna (Tenerife). Su labor musicológica, que es muy dilatada (cerca de 30 libros, más de 90 artículos científicos, reseñas, críticas, etc), se articula en dos campos diferentes: el de la Musicología histórica y el de la Etnomusicología. En el primero ha dedicado su atención, entre otros temas, al Barroco español, destacando sus aportaciones sobre Aguilera de Heredia, Sebastián y Diego Durón, Nassarre, la escuela de órgano de Zaragoza, Joaquín García, los diversos estudios sobre los violinistas del s.XVIII y, sobre todo, su *opera omnia* de Carlos Patiño. En el campo de la Etnomusicología ha trabajado sobre temas canarios, en los que se incluyen más de veinte títulos, sin contar con sus colaboraciones en los Romanceros de Gran Canaria, El Hierro y La Gomera. Asimismo, ha creado dos óperas, más de una docena de partituras corales, obras de cámara, canciones para voz y piano, etc. Ha sido presidente del Museo Canario de Las Palmas y actualmente lo es de la Fundación Universitaria.

NOTAS AL PROGRAMA TERCER CONCIERTO

Celsa Alonso González

(Gijón, 1964) es profesora de la Universidad de Oviedo desde 1991. Se doctoró en 1993 y desde entonces ha desarrollado sus investigaciones en torno a la música española del siglo XIX y el nacionalismo musical español. Coeditora del libro *Música española del siglo XIX* (Oviedo, 1995) y autora de la monografía *La canción lírica española en el siglo XIX* (ICCMU, 1998), ha publicado tres ediciones críticas con obras líricas españolas: *Manuel García. Canciones y Caprichos Líricos* (1994), *La canción andaluza* (1996) y *Cien Años de Canción Lírica en España (I): 1800-1868* (2001), y colaborado en la edición de varios CDs de música española. Actualmente es Profesora Titular de la Universidad de Oviedo (Departamento de Arte y Musicología).

NOTAS AL PROGRAMA CUARTO CONCIERTO

Lourdes Bonnet Fernández- Trujillo

Estudió piano en el Conservatorio Superior de Santa Cruz de Tenerife y musicología en la Universidad de Freiburg (RFA), recibiendo clases de H.H. Eggebrecht, Hermann Danuser y Konrad Küster, quien dirige actualmente la culminación su tesis doctoral. Compagina la producción musical de grabaciones (sellos RALS y SEdeM), con la revisión y digitalización de partituras y con el asesoramiento musicológico en distintos proyectos especializados en música renacentista y barroca principalmente. Asimismo desempeña el cargo de Secretaria de la Asociación de Compositores y Musicólogos de Tenerife (CO-SIMTE) y es crítico musical de "La Opinión" (Tenerife).

Rosario Álvarez

Véase la Introducción general.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955,
es una institución con finalidades culturales y científicas.*

*En el campo musical organiza regularmente
ciclos de conciertos monográficos,
recitales didácticos para jóvenes
(a los que asisten cada curso más de 25.000 escolares),
conciertos en homenaje a destacadas figuras,
aulas de reestrenos,
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical
se extiende a diversos lugares de España.
En su sede de Madrid
tiene abierta a los investigadores
una Biblioteca de Música Española Contemporánea.*

15 de diciembre 2003

Iglesia Matriz de Ntra. Sra. de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife. 20:30 horas

Villancicos, Cantadas y Tonadas de Joaquín García (ca.1710-1779)
para voces concertadas con instrumentos.

ESTIL CONCERTANT

Josep R. Gil-Tàrrega, *clave-dirección*
Estrella Estévez, *soprano*
Carmen Botella, *soprano*
David Sagastume, *alto*
Josep Pizarro, *tenor*
Marisa Esparza, *flauta travesera*

Fernanda Teixeira, *flauta travesera*
Albert Romaguera, *oboe*
Pere Saragossà, *oboe*
Pablo Zapico, *guitarra*
Elisa Joglar, *violonchelo*
Juan Ruiz, *contrabajo*

PRIMERA PARTE

"Qué quiere el amor de mí?..."	Villancico al Santísimo Sacramento a tres con flautas** Estribillo y Coplas
"Ay qué será la voz la voz que se oye..."	Villancico al Santísimo Sacramento** Estribillo y Coplas
"Quién ha visto cosecha"	Solo con flauta y oboe, al Santísimo Sacramento* Estribillo y Coplas
"Oy zelebra la tierra"	Cantada a dúo a Ntra. Sra. Sta. Anna con oboe y violón** Introducción, Aria en fuga, Final
"Dexame, que he de hacer..."	Cantada de Reyes a dúo con flautas y oboes** Recitado y Aria

SEGUNDA PARTE

"Si el amor Redemptor mío"	Villancico a cuatro con flautas al Santísimo Sacramento** Estribillo y Coplas
"Atención, que hoy empieza"	Cantada a solo con violón, al Santísimo Sacramento* Recitado, Area y Grave
"Dejádmele dar"	Villancico a solo con oboes, al Santísimo* Estribillo y Coplas
"Pasmo de las Maravillas"	Villancico a cuatro con flautas y oboes al Santísimo Sacramento** Estribillo y Coplas

* Transcripción **Lothar Siemens**

** Transcripción **Marisa Esparza**

Es el impulsor, fundador y director titular de la Orquesta de Cambra de l'Empordà y de la Orquesta Filharmònica de Catalunya.

PROGRAMA

Aria de la Suite nº3	Johann Sebastian Bach
Adagio en sol m.	Tomaso Albinoni
Canto espiritual	A. Alabert
Ave Maria	Franz Schubert
Ave Maria	Charles Gounod
"El cant dels ocells"	Canción popular

Orquestació de Carles Coll

Venid a Maria	Carles Coll
Canción de cuna para el niño Jesús	Jaume Cristau
Catedral Lucis	Marc Timón

Aeterna immensitas, Petrae saeculares, Sensus intimi, Lux aeterna

Solista: Frederic Descargues, violin

21 marzo, Viernes Santo, 12 h.

Templo de Santa María

Estil Concertant

Mariposas de sus rayos

Olga Pitarch, *soprano*

Marisa Esparza, *flauta*

Fernanda Teixeira, *flauta*

Lina Tur-Bonet, *violin*

Ruth Verona, *violonchelo*

Pablo Zapico, *guitarra y teoría*

Laura Puerto, *clave*



Agrupación creada por Marisa Esparza en 1998, interpreta en sus diferentes formaciones los autores más internacionales del barroco y el clásico europeo, incidiendo en los compositores españoles del siglo XVIII, con el carácter y los instrumentos de época. Está subvencionada por el Instituto Valenciano de la Música y el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y Musicales.

Han actuado entre otros en el III Festival de música Antigua y Barroca de Peñíscola, XVII Semana de Música Antigua de Mataró, Salón Alfons el Magnànim de Valencia, Salón de Honor de los Inválidos de París, XXXIX Semana de Música Religiosa de Cuenca, Semana de Música Sacra de Requena, II Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, III Festival Internacional de Galicia, Festival José de Nebra de Calatayud, VI Festival de Música Sacra de Tenerife, Mayo Musical de Huesca, a las Serenates al Claustre de la Universitat de València y al Palau de la Música de València, donde han realizado sus estrenos de programas de recuperación.

Han recuperado el "Invitorio" de José de Nebra, "Las tres noches de Tinieblas" de Antonio Soler, "Villancicos al Nacimiento" de Pascual Fuentes, José Pradas y Francisco Morera, "Tonadas y Cantadas" de Joaquín García, el "Requiem" de José de Torres, "Tonadillas escénicas" de Rosales, Misón y Laserna, la cantata "Il Sogno", las óperas "Una cosa rara", "La Festa del Villaggio" y el ballet "Dido Abandonada" de Vicente Martín y Soler, además de innumerable música de cámara española, colaborando con directores como Josep R. Gil-Tàrraga, Juan Luis Martínez y Hiro Kurosaki.

Su discografía contempla "Trios sonatas de Pla", "Todo ceda al amor" y "Villancicos al Nacimiento" de compositores valencianos del siglo XVIII para el sello Arsís, "Invitorio Imperial y Lamentaciones" de José de Nebra y "Días de Gloria y Muerte" de José de Torres para la Sociedad Española de Musicología, además de las grabaciones para la radio y televisión.

Estil Concertant es socio fundador de AEGIVE, la Asociación Española de Grupos Instrumentales y Vocales Especializados.

OLGA PITARCH, soprano

Realiza sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Valencia con A.L. Chova perfeccionándolos más tarde en la Musikhochschule de Viena. Ha obtenido los diplomas superiores de canto y piano, y ganado varios pre-

la más sólida asimilación de las innovaciones dieciochescas ocurridas en España. (...)

Se conservan 569 obras: es evidente que sus composiciones latinas polifónicas y policorales no alcanzan ni con mucho la complejidad y sabiduría contrapuntística de que hacía gala su antecesor, sin que por ello desmerezcan en absoluto; pero por lo que respecta a su repertorio en romance, produjo villancicos, tonadas y cantadas que bien pueden cifrarse entre lo mejor que se compuso en España durante su tiempo. (...)

Lothar Siemens Hernández, 1984.

Joaquín García

(Anna/Enguera ca. 1710 - Las Palmas de G. Canaria 1779)

CANTADAS DEL XVIII para voz solista con instrumentos.

Joaquín García (1710-1779)

Ay, qué prodigio

Villancico en Re m *

Dejádmele dar ...

Villancico en La m *

Juan/José Pla (s.XVIII)

Trio sonata en La m **

Joaquín García (1710-1779)

Quién ha visto cosecha

Villancico en Mi m *

Ah, del rebaño

Tonada en Sol m *

Tremendo sacramento

Cantada en Re M *

Juan Oliver y Astorga (1733-1830)

Sonata en Do M

Joaquín García (1710-1779)

Asombroso milagro

Cantada en Mi m *

Ya está puesta en el estrado...

Aria en Fa M **

* Transcripción Lothar Siemens ** Transcripción Marisa Esparza

Programa

«Ayl Qué prodigio»

Joaquin García
(1710-1779)

Ay, qué prodigio

Villancico al Santísimo
Sacramento 1763*

Estríbillo

Coplas

Respuesta

Dejámele dar ...

Villancico al Santísimo
Sacramento 1772

Estríbillo

Coplas

Juan/José Pla
(s. XVIII)

Sonata IV para flauta, violín y bajo

Andantino

Minueto

Joaquin García
(1710-1779)

Quién ha visto cosecha

Villancico al Santísimo
Sacramento 1758*

Estríbillo

Coplas

Ah, del rebaño

Tonada al Santísimo Sacramento
1735*

Estríbillo

Coplas

Tremendo sacramento

Cantada al Santísimo Sacramento
con violonchelo obligado 1740*

Recitado

Aria

Final

Juan Oliver y Astorga
(1733-1830)

Sonata n° 2 para dos flautas y bajo

Moderato

Adagio

Presto

Joaquín García
(1710-1779)

Asombroso milagro

Cantada al Santísimo Sacramento
1757*

Recitado

Aria

Ya está puesta en el estrado...

Cantada de Reyes 1742**

Aria

* Transcripción Lothar Siemens

** Transcripción Marisa Esparza

ESTIL CONCERTANT

Olga Pitarch, soprano

Marisa Esparza, traverso

Fernanda Teixeira, traverso

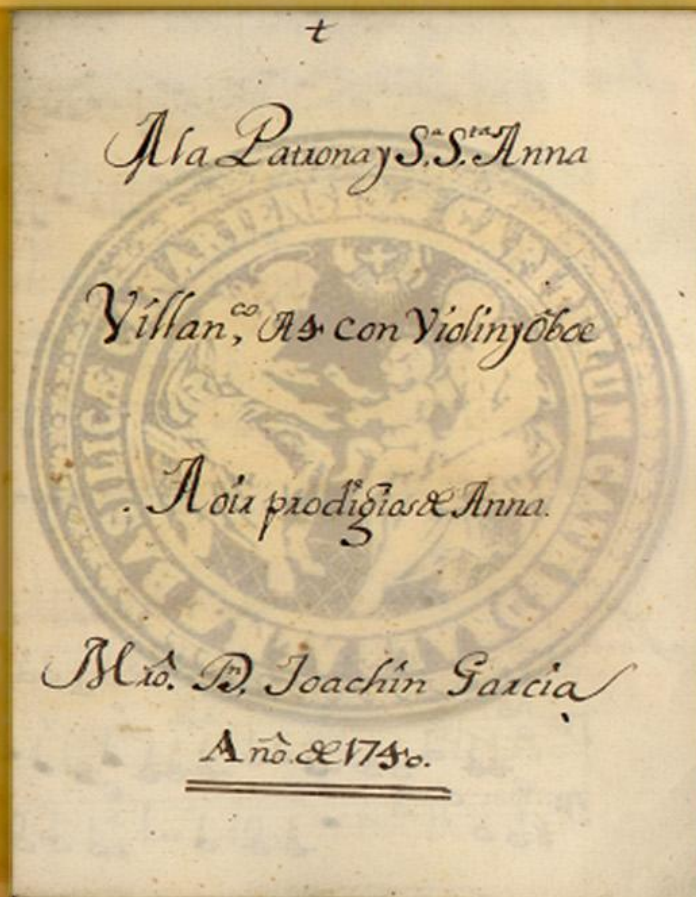
Lina Tur-Bonet, violín barroco

Ruth Verón, violonchelo barroco

Pablo Zapico, guitarra barroca y tiorba

Laura Puerto, clave

IGLESIA DE SANTO DOMINGO f 15 DE OCTUBRE 2010. 20.00 h.
GRUPO DE MÚSICA BARROCA "ALISIOS HUMANOS"



A oír prodigios de Anna

Recital de Música Barroca y piezas recuperadas del Archivo de Música
de la Catedral de Santa Ana de Las Palmas de Gran Canaria

Programa

<i>Quam pulchri sunt</i>	Tomás Luis de Victoria 1548-1611
<i>Diferencias sobre</i>	
<i>El Canto del Caballero</i>	Antonio de Cabezón 1510-1566
<i>Ay triste que vengo</i>	
<i>Variaciones sobre la Folia</i>	Juan de la Encina 1468-1529
<i>Tant que vivray</i>	Claudin de Sermisy 1490-1562
<i>D'ou vient cela</i>	Antonio de Cabezón 1510-1566

Selección de Cantadas, Tonadas y Villancicos de Joaquín García (1710-1779),
Maestro de Capilla de la Catedral de Santa Ana.
Temas a solo, dúo y cuarteto de voces con órgano y virginal:

Ahora bien si es tan alto
Hoy el amor fabrica
De punta en blanco
Moradores del Orbe
Venid labradores
A oír prodigios de Anna
Oh Soberano Augusto Sacramento
Oh Herario de las virtudes

Intérpretes:

Ensamble de Música Barroca ALISIOS HUMANOS
Olga Ney, Patricia Robaina, Domingo Quintana, Cristina Afonso,
María Tomás, Judith Caballero, Joan Boronat y Alvaro Artilles

Presentación:

Álvaro Artilles Hernández



3. dellegina.

y riste q'tengo d'ad amor maguerapastor Mas sanome
q'tengo autab gueno que vi

fueranoralmicab Inor. D y riste q'tengo
niera ta q'renada q'tengo autab

Mas sanome q'no q'dime Conter. D y riste q'tengo
q'tengo autab

Mas sanome q'no que d'ingera

Mas fueron fancia las vras q' mozenas q' en las hysseragenas Mas fueron d'fancia las opas co
No fueson fancia no melas inguisagenas las vras q' mozenas y sin pido matas conpuras

q'miras Mas fueron
d'olacida no fueson

Mas fueron
y sin pido

Mas
y sin pido

Este facsímil es el folio 267 verso del Cancionero de Palacio. Villancico “Ay triste que vengo” compuesto por Juan de La Encina hace aproximadamente quinientos años, siendo contemporáneo al “Bach español” Antonio de Cabezón. En este concierto queremos homenajear a dos grandes de la música española: Antonio de Cabezón nacido en el año 1510 y a Joaquín García de Antonio, nacido en 1710. Joaquín García fue maestro de la Catedral de Santa Ana durante cuarenta y cuatro años (de 1735 a 1779). Se oyen muchas voces diciendo que todo lo que se podía sacar de este músico ya ha se ha hecho. Se ha sacado el 10 por ciento de su música y la dignidad y el oficio que resume esta música la hace digna para estar transcrita en su integridad y salvaguardada de los enemigos de la historia las polillas y el olvido.

Que mejor manera de homenajear a tan ilustres músicos que desempolvar su música, su espíritu, sus dudas y compartirla hoy con ustedes.

Ilustre sí, Joaquín García pertenece al período de la Ilustración, al siglo de las luces, a la razón pura, al triunfo de la razón sobre la barbarie o el absolutismos, en definitiva a la corriente intelectual germen de La revolución francesa y de la Independencia de Los estados unidos. Esta corriente también llegó a Canarias, con sus peluquines y con sus bailes cortesanos. Y también llegó a la iglesia. Como comenta mi amigo e investigador Rafaél Cuéllar en su tesis doctoral sobre Joaquín García:

“El apoyo al pensamiento lógico por parte de las corrientes ilustradas de principios del s. XVIII, se plasma en la fundación por parte del Bisbe Climent de la cátedra en la Universidad de Valencia sobre el “Maestro Cano o De Locis Theologicis”, de influencia aristotélica-tomista. Después, Joaquín pudo seguir utilizando estos planteamientos, pues “En los conventos de San Agustín, San Francisco, y Santo Domingo de Las Palmas de Gran Canaria se lee Filosofía y Teología Escolástica.”

En este concierto podrán escuchar los ecos de la historia. Hace doscientos cincuenta años se oía esta música en este barrio y algunos de los músicos que hoy tocan pueden ser tataranietos de aquellos mozos del coro que se peleaban con nuestro querido Maestro. Joan Boronat, procede de las mismas tierras que viniera Joaquín, Domingo Quintana puede que descienda de aquellos Quintana que formaban los mozos del coro y los que no podemos identificarnos con su historia, nos identificamos con su música y con sus planteamientos dialécticos tan actuales hoy en nuestra iglesia.

Son muchas las críticas que recibe la iglesia, pero por solo una de sus virtudes son dignas de ser loadas. Agradecemos a La Catedral de Santa Ana por conservar el Patrimonio y facilitarme el acceso este; a la la iglesia de Santo Domingo por permitirnos acceder a este marco incomparable para interpretar esta música; y al Cabildo de Gran Canaria, por subvencionar a Alvaro Artiles sus trabajos en torno a la “Recuperación del Archivo de Música de la Catedral de Las Palmas”.

Tomás Luis de Victoria

Quam pulchri sunt

*Quam pulchri sunt gressus tui,
filia principis! Collum tuum,
sicut turris eburnea.*

*Oculi tui divini, et comae capitis tui
sicut purpura regis.*

*Quam pulchra es, et quam decora,
carissima! Alleluia.*

(1548 - Madrid, 1611)

Que bonitos son... (A la virgen)

*Que bonitos son tus cabellos,
hija de emperadores! Tu cuello como
incienso deslumbra.*

*Tus ojos divinos, y como tu cabeza del
púrpura de reyes.*

*Que bonita es, y cuanto honra, querida!
Aleluya.*

António de Cabezón

1510 -1566

*Juan de La Encina
(1468 -1529)*

*¡Ay, triste, que vengo
vencido d'amor,
magüera pastor!*

*Más sano me fuera
no ir al mercado,
que no que viniera
tan aquerenciado;
que vengo, cuitado,
vencido d'amor,
magüera pastor.*

*Di jueves en villa
viera una doñata;
quise requerilla
y aballó la pata;
Aquella me mata,
vencido d'amor,
magüera pastor.*

*Con vista halaguera
miréla y miróme;
yo no sé quién era,
mas ella agradóme,
y fuese y dexóme*

Diferencias Sobre el Canto del Caballero

*vencido d'amor,
magüera pastor.*

*De ver su presencia
quedé cariñoso,
quedé sin hemencia,
quedé sin reposo,
quedé muy cuidadoso,
vencido d'amor,
magüera pastor.*

*Ahotas que creo
ser poca mi vida
según que ya veo
que voy de caída.
Mi muerte es venida,
vencido d'amor,
magüera pastor.*

*Sin dar yo tras ella
no cuidó ser vivo,
pues que por querella
de mí soy esquivo,
y estoy muy cativo
vencido d'amor,
magüera pastor.*

António de Cabezón

1510 -1566

Claudin de Sermisy
(1490 – 1562)

*Tant que vivrai 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 après dueil m'a fait réjouissant,
Car j'ai l'amour de la belle au gent corps.*

*Son alliance,
C'est ma fiancé
Son coeur est mien,
Le mien est sien :
¡Fi de tristesse!
Vive liesse,
Puisqu'en Amour
Puisqu'en Amour
¡A tant de bien!*

*Quand je la veulx servir et honorer,
Quand par éscriptz veulx son nom décorer,
Quand je la veoy et visite souvent,
Les envieux n'en font que murmurer,
Mais nostre Amour n'en saurait moins durer,
Autant ou plus en emporte le vent.*

*Maufgré envie
Toute ma vie
Je l'aimerai,
Et chanterai:
C'est la première,
C'est la dernière,
Que j'ai servie,
Que j'ai servie
et servirai.*

António de Cabezón

1510 -1566

Cabezón - Pavana con su glosa

(Traducción)

*Mientras viva en edad floreciente,
Serviré a Amor, el dios poderoso,
Con hechos con dichos, con canciones y acordes.*

*Durante varios días me ha hecho languidecer,
Pero después del duelo me ha hecho gozoso,
Pues tengo el amor de la bella del cuerpo gentil.*

*Su alianza,
Es mi fianza
Su corazón es mío,
El mío suyo:
¡Fuera la tristeza!
Viva la alegría,
Pues enamorado
Pues enamorado
¡Se tiene tanta dicha!*

*Cuando la quiero servir y honrar,
Cuando por escrito quiero su nombre decorar,
Cuando la veo y visito a menudo,
Los envidiosos no hacen más que murmurar,
Pero nuestro amor no durará menos por ello,
Tanto o más se lo lleva el viento.*

*A pesar de la envidia
Toda mi vida
La amaré,
Y cantaré:
Es la primera,
Es la última,
Que he servido,
Que he servido,
Y serviré.*

D'ou vient cela

t

MSS.^{mo} Sacram.^{to}

Fonada Sola

Aora bien, si estan otro

M^{ro}. D. Joachin Garcia

Año de 1750

E/I-5

Ahora bien si es tan alto

*Al Santísimo Sacramento.
Tonada sola. Año de 1740.*

*Ahora bien si es tan alto
tu pensamiento,
Que quieres ser Dios, hombre,
ya llegó el tiempo.
Y si preguntas ¿cómo?
Digo comiendo.
Oigan, ¿no quieres?
Vamos que es bueno.
Ay tal pereza
quiero y no quiero
que todo lo elevado
paró en sus... pensó.*

*Lindo pro cierto
comer de la fruta
que fue hueso toda.
Y no d'este Pan que es bocado sin hueso.*

*Llega ¿qué aguardas? brío.
No ves que del mismo, Dios, te convida, y
dice: Vamos comiendo
¿Oigan, no quieres? Vamos que es bueno!
¡Ay tal pereza! quiero y no quiero,
Lindo por cierto.*

*Come ¿qué esperas? digo:
mira un Cordero, Bellísimo,
y ¿no puede estar más tierno?
¿Oigan, no quieres? ¡Vamos que es bueno!
¡Ay tal pereza! quiero y no quiero,
Lindo por cierto.*

*Oye ¿qué dudas? Otra:
si es Temor, eso, ¿sabe que es muy
descaso
llegar temiendo? ¿Oigan, no quieres?
¡Vamos que es bueno!
¡Ay tal pereza! quiero y no quiero,
Lindo por cierto.*

*¿Alto lo digo? Vaya:
Mira que temo, ¿es esa, Cobardía,
falta de miedo?
¿Oigan, no quieres? ¡Vamos que es bueno!
¡Ay tal pereza! quiero y no quiero,
Lindo por cierto.*

*Ea, no basta Vitor:
tu pensamiento, no es ser Dios,
pues no buscas tan fácil medio.
¿Oigan, no quieres?
¡Vamos que es bueno!
¡Ay tal pereza! quiero y no quiero,
Lindo por cierto.*

Hoy el Amor fabrica
Al Santísimo Sacramento.
Año de 1737. Dúo.

*Hoy el Amor fabrica
dulcísimo un panal
y haciendo franca su mesa
se ostenta liberal.*

*Sin distinción convida
pues sabe agasajar
a todos cuantos llegan
con gracia singular.*

*Pues venid, pues llegad
a comer, a gustar,
Que es largo el convite
y suave el manjar.*

*Mas tenéis que advertir
que hay que reparar
que es dulce y amargo
Vida y muerte da
pues como es tan suave
Jesús qué será?
que el que come en gracia
dulce lo hallará
luego si está en culpa
amargo será.*

*Para llegar a la mesa
es preciso reparar
el hombre que a tal convite
venga con gala nupcial.*

*No tema si llega en gracia
y prometo le sabrá
a tan dulce que lo coma
sin su apetito saciar.*

De punta en blanco
Al Santísimo Sacramento.

Villancico solo con violín.
Año de 1742

Estríbillo

*De punta en blanco,
sale de Casa el Amo
que para darse todo
se quedó en blanco.
Su Amor es tanto
que apuró la Inventiva
para explicarlo,
pero con el embozo
lo dijo Claro.*

*Ay mi Dueño
Ay mi Vida
Ay mi Amado
Y es por una Ingrata
que despreciando,
su fineza hizo rostro
de un Galán falzo.*

Coplas

*Hoy en público sale, muy disfrazado,
Yaunque de embozo en Cuerpo,
con capa y palio*

Moradores del Orbe venid
Al Santísimo Sacramento
Villancico a dúo
Año de 1745

Estríbillo

*Moradores del Orbe venid
veréis el lucir, veréis el brillar
de un galán que hoy al hombre
se ofrece en carne sustento
dulzura y manjar.*

*Venid presurosos, venid
llegadle a gustar*

*hallaréis si con fe le comiereis
una eterna vida por siempre jamás.*

Coplas

*Es rojo clavel y tan singular
que con sus matices
excede al coral.*

*Es ardo pulido
es tan sin igual
que por lo gracioso
digno es de admirar.*

*Es terso jazmín tan casto que da
pureza a los cielos, suavidad al mortal.*

*Es divino amor
y puro cristal
hermosos lucero
rayo celestial.*

Venid Labradores
*Al Santísimo Sacramento.
Cantada a dúo.
Año de 1742.*

Intro

*Venid Labradores,
acudid Zagales,
Y en un grano haréis,
Cosecha muy grande,
Venid presurosos
acudid amantes, amantes,
que el Pan de los Cielos
Oy (hoy) se da de Valde,*

Area

*Pues yo con Amor,
Pues yo con Temor,
a él llegaré
te recibiré
pues Vida hallaré
pues Muerte hallaré
en este Manjar,*

*A él llegaré
te recibiré
pues Vida hallaré
pues Muerte hallaré
en este Manjar,
Aunque mi Esperanza,
Aunque mi Confianza,
Amor dificulta
Amor la hace Adulta
pues la Muerte oculta
pues la Vida oculta
el Sagrado Altar
pues la Muerte oculta
el Sagrado Altar.*

Recitativo (No se canta en esta ocasión)

*¿De dónde Pan tan nuevo habría venido?
Desde el Cielo Amor sólo le ha traído
¿Y cuál, la tierra donde fue Sembrado?
En Tierra Virgen, limpia y sin pecado
¿Quién sembró Pan tan fino?
Solamente el espíritu Divino
¿Y qué tanto sustenta?*

*Al Sano para Siempre
alimenta,...PERO... Oh Diversa
Suerte... para Siempre al enfermo da la
muerte:*

*porque en él con primor, se mira
unida, con términos diversos, Muerte y
Vida.*

Oh soberano augusto Sacramento.
*Al Santísimo Sacramento.
Cantada sola con violines.
Año de 1744.*

*Oh soberano augusto Sacramento,
Alto admirable místico portento,
antorcha superior, Sol de justicia,
cuya luz siempre al hombre le es propicia.*

*Y llena el cielo y tierra de fulgores,
desde esa breve esfera de candores,
con que al ángel más luces le acrecientas,
y las sombras de culpa al hombre ahuyentas.*

*Ay, sacro esplendor en cuyo mirar,
se mira flechar benigno el amor*

*Y en dulce ardor que amante respira,
piedades conspira el divino Sol.*

“Alisios humanos” es un grupo de músicos dedicados a fomentar el amor por nuestra cultura, en especial nuestra cultura antigua. En esta ocasión no hemos podido contar con el plantel completo, pero lo que hoy van a escuchar contiene la esencia de esta música. Pretendemos realizar una serie de conciertos para reunir esfuerzos y poder contar, en un futuro no muy lejano, con violines y oboes, característica introducida por nuestro querido Joaquín, que hará de esta música el deleite de nuestro público. Queremos recuperar el Patrimonio de nuestra tierra formando a nuestra cantera y complementando esta con los talentos de tierras lejanas.



Patricia Robaina inicia sus estudios de música en la Academia de la Orquesta Filarmónica De Gran Canaria en la especialidad de violín, obteniendo el título de Grado Medio en el Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas. En 2001 ingresa como violinista en la Joven Orquesta de Gran Canaria. En 2003 inicia sus estudios de Clave en el Conservatorio Profesional de Música de su ciudad natal estudiando con Rosa Falcón, Virginia Gonzalo y Juan Sanmartín donde termina el Grado Profesional. En 2007 ingresa en el Conservatorio Superior de Música de Canarias en la especialidad de clave y se traslada posteriormente al Conservatorio Superior de Música de Aragón, continuando sus estudios de la mano de Silvia Márquez. Colabora con la Joven Orquesta de Gran Canaria como continuísta desde 2004, año en el que participa en el Ciclo de Semana Santa interpretando, en el Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria, el Concierto para doble orquesta y continuo de J.C. Bach, así como el Concierto para dos violonchelos y clave de Vivaldi y el motete Exultate, Jubilate de Mozart.

Cristina Afonso Quintana, es profesora de Ciencias Sociales en Secundaria y Bachillerato y titulada en Interpretación del Patrimonio Natural y Cultural. Inicia su formación vocal en 1991 con Olga Santana y forma parte del Coro de la Ópera de Gran Canaria. Es miembro del Coro de la OFGC y del Coro de Cámara Mateo Guerra desde su fundación, donde ha recibido formación de Silvia Saavedra, Maribel Cabrera, Nuria Peramos, Nauzet Mederos, José Carmelo Hernández y María Lejavova; así como clases magistrales de Isabel Rey, Peter Edelmann y Suso Mariategui. Como solista ha intervenido en varios conciertos del Coro de Cámara Mateo Guerra, en La Leyenda del Beso con la OFGC, recital en solitario acompañada al piano por Nauzet Mederos, para el aniversario del pintor en el Museo Néstor en Las Palmas de Gran Canaria, en el rol de Belinda en Dido y Eneas, interpretado en el Gabinete Literario y en La Vida Breve con la OFGC para el Festival de Música de Canarias. Actualmente interviene como solista en la Catanta Mundo Nuevo de Raul Maldonado con el Coro Juvenil de la OFGC y Tiempo de Canto.

Álvaro Artiles Hernández empieza a estudiar canto de la mano de Silvia Saavedra en el Coro de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria en 1994. Continúa sus estudios en Barcelona en el Conservatorio Profesional de Badalona donde estudia canto y clave con Josep Benet y Monserrat Comedira y obtiene el Diploma de canto en 2006. Durante cuatro años, cursa asignaturas del superior y realiza cursos de música antigua en la Escuela Superior de Música de Cataluña con Profesores como Jordi Savall y Assumpta Mateo. Desde 2006 hasta 2010 reside en Basilea donde finaliza sus estudios de Master en Interpretación de Música antigua con Ulrich Messthaler, Rosa Dominguez y Hans Peter Blochwitz en la Schola Cantorum Basiliensis. Ha participado como solista en Francia, Suiza, Alemania y España. Desde 2007 recupera música del archivo de La Catedral de Santa Ana, editando su música e interpretándola en los escenarios. Forma parte de Orlando Fribourg Ensemble con el que ha grabado Dos misas "Breves" (BWV 234 y 235) de J.S. Bach, Aura amorosa y Alisios humanos, entre otros grupos.

Domingo Quintana Rivero comenzó a desarrollar su vocación musical desde temprana edad recibiendo clases de piano. Tras iniciarse en los estudios de guitarra y armonía moderna, cursó la carrera de magisterio en la especialidad de música. En el año 1997 entró a formar parte del coro de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, hasta la temporada 2000-2001. A su vez, también ha colaborado con otras formaciones corales como el Coro Mateo Guerra, el Coro Montessori o más recientemente con la Orquesta Sinfónica de Las Palmas. Terminó sus estudios de Grado Medio en el Conservatorio Superior de Música de Canarias con el título Profesional de Canto, recibiendo clases de los docentes Zulema Santana y Mario Guerra, entre otros. En la actualidad, participa activamente en varios proyectos musicales de diferente género entre los cuáles se encuentra Alisios Humanos.

Judith Caballero comienza ha estudiar canto y piano en la Escuela de música de Telde, donde canta con la Coral polifónica del mismo organismo. En 1997 entra en el coro de la Orquesta Filarmónica donde estudia canto con Maribel Cabrera así como todas las materias teóricas. Participa desde 2001 en diferentes grupos de música de diferentes estilos musicales. Formó parte del grupo vocal Hanakpacha donde se interpretaba música antigua sudamericana así como música moderna de la misma región. Comienza sus estudios en el Conservatorio Profesional de música de Las Palmas de Gran Canaria, donde estudia canto actualmente con Zulema Santana. Desde 2009 forma parte del coro del coro de La Zarzuela de Las Palmas.

Olga Ney, licenciada en Grado Superior de Canto en la Escuela Superior De Música de Cataluña. Grado profesional de Canto en el Conservatorio Profesional de Música de Terrassa. Ha estudiado Interpretación y técnica vocal con los siguientes profesores: M^a Dolors Aldea, Josep Benet, Lambert Climent, Massimiliano Toni y Manuela Custer. Ha realizado cursos de especialización en Canto Histórico con prestigiosas cantantes como Montserrat Figueras, Maria Cristina Kiehr y Emma Kirby. Paralelamente a sus estudios musicales, complementó su formación con estudios de filología y arte dramático con Dedda Cristina Colonna en Milán, Erico Silveira y Rosa Mateu en Barcelona, donde coproduce, dirige y crea espectáculos uniendo música, teatro y danza. Ha participado como cantante solista en España, Italia y Francia en diferentes producciones y grabaciones. Formó parte del Ensemble Vocal Exaudi Nos y Escandicus entre otros. Actualmente es cantante solista de los grupos de Música Antigua Aura Amorosa y Alisios Humanos, donde participa activamente en la interpretación y recuperación de repertorio histórico.

María Tomás Martorell es profesora superior de piano. Estudió con Albert Giménez Atenelle y con Giorgi Cebok. Su pasión por el canto le hace participar desde su infancia con todo tipo de ensemble vocales, entre los que destaca el Coro de la Orquesta de la Filarmónica de Gran Canaria, al cual pertenece desde 1997. El coro de cámara Mateo Guerra o Ars Antiqua Telde son otras de las agrupaciones de las que ha formado parte. Ha estudiado canto con José Carmelo Hernández, Ingrid Voermanns y Luis García Santana entre otros.

Joan Boronat: Andrea Marcon, Lorenzo Ghielmi, Andrew Lawrence King son algunos de los maestros de los cuales el joven intérprete se ha nutrido para tejer un camino musical propio. Licenciado con matrícula de honor en la Escola Superior de Música de Catalunya y cursando actualmente un master de interpretación histórica en la Schola Cantorum Basiliensis en Suiza, Joan Boronat cuenta con un recorrido concertístico que abarca ciclos y festivales del ámbito nacional y europeo, tanto como solista como en música de cámara, contando con una amplia experiencia con numerosos ensembles como la Capella Joan Baptista Comes, Ensemble Troparion, Cor de Música Antiga d'Alacant i Trio Ethos. Recientemente ha recibido la mención de matrícula de honor por su trabajo musicológico y concertístico del proyecto final "Del Templo a la Sala", a través del cual indaga en el repertorio de órgano concertato del siglo XVIII, y ha participado en la grabación de la ópera "Il più bel nome" de Antonio Caldara, un proyecto de recuperación musicológica promovida por la Universitat Autònoma de Barcelona y la Generalitat de Catalunya.



Ensemble con instrumento originales: (De izquierda a derecha) Joan Boronat (Órgano), Germán Echeverri y Karoline Klemm (Violín), Diego Rivera (viola), Isabel Torres (Violón), Alvaro Artiles, Aurea Dominguez (Fagott), Olga Marulanda y Roger Vesga (oboe).

