

VICTORIA 400

CNDM

Centro
Nacional
de Difusión
Musical

CNDM

VICTORIA
400

CICLO VICTORIA 400

El 27 de agosto de 2011 se cumplieron cuatrocientos años de la muerte en Madrid de Tomás Luis de Victoria, el compositor nacido en Ávila que llevaría a las más altas cimas la música polifónica religiosa. El Centro Nacional de Difusión Musical quiere conmemorar con una variada programación la figura del músico español más universal junto con Manuel de Falla. Formado en la catedral de su ciudad natal, Victoria produjo toda su obra en los dos centros del mundo católico de su época: Roma y Madrid, a caballo entre dos siglos, entre dos reinados y entre dos estilos. Toda su producción fue vocal, religiosa y en latín, pero la diversidad de géneros litúrgicos, la evolución de la técnica musical y las posibilidades interpretativas, permiten ofrecer una visión múltiple en la que se alternan las versiones corales con la voz acompañada o la transcripción instrumental; y la interpretación historicista o la reconstrucción litúrgica con la adaptación contemporánea.

El aprecio por la música de Victoria ha ido en aumento constante desde que Felipe Pedrell editara la obra completa a comienzos del siglo XX. Manuel de Falla la asumió como propia, pero también las corrientes de renovación litúrgica, los coros ingleses, la discografía internacional o el movimiento de la

música antigua con su deseo de aproximarse lo más posible a la sonoridad original. Por ello, el conocimiento de su obra viene tanto de la mano de los intérpretes como de los estudiosos y analistas que se reunirán en un Congreso Internacional en León del 8 al 12 de noviembre. Musicólogos, historiadores, directores, cantantes, organistas, cantollanistas, vihuelistas y ministriles, participarán con sus saberes y aportarán novedades en todas las celebraciones del IV centenario del gran compositor castellano a lo largo del curso 2011-2012.

El ciclo "Victoria 400" recorrerá algunas de las más destacadas sedes, ciudades y festivales del territorio nacional, donde se darán cita un nutrido número de conjuntos especializados en la interpretación de la música del gran polifonista del Renacimiento, en ocasiones junto al canto llano ofrecido por Schola Antiqua. Grupos españoles, que en los últimos años han destacado por el estudio y difusión de la obra de Victoria como La Grande Chapelle, Musica Ficta, La Colombina o Capella de Ministrers compartirán escenario con algunos de los ensembles más importantes y consagrados en el panorama internacional como The Sixteen, Les Arts Florissants, Ensemble Plus Ultra, The Hilliard Ensemble y Gabrieli Consort.

PROGRAMAS

1. CANTORÍA HISPÁNICA
2. MÚSICA FICTA
3. CAMERATA LACUNENSIS / CORO DE CANTO GREGORIANO
- 4-5. LA COLOMBINA / SCHOLA ANTIQUA
6. THE HILLIARD ENSEMBLE
7. THE SIXTEEN
- 8-9-10. CANTORÍA HISPÁNICA
- 11-12. LA GRANDE CHAPELLE
13. CANTORÍA HISPÁNICA / CORO DE CANTO GREGORIANO
14. LA COLOMBINA
15. CORO NACIONAL DE ESPAÑA
16. ANDRÉS CEA
- 17-18-19. MINISTRILES DE MARSIAS / SCHOLA ANTIQUA
- 20-21. ENSEMBLE PLUS ULTRA / SCHOLA ANTIQUA
- 22-24. CAPELLA DE MINISTRERS / CORO DE LA GENERALITAT VALENCIANA
23. ENSEMBLE PLUS ULTRA
25. CARLOS MENA / JUAN CARLOS RIVERA
26. LA GRANDE CHAPELLE
- 27-28. GABRIELI CONSORT
29. MÚSICA FICTA
30. LES ARTS FLORISSANTS

CANTORÍA HISPÁNICA

JOSÉ HERNÁNDEZ PASTOR, cantus y dirección

Tomás Luis de Victoria (1548-1611): Victoria y la palabra

EL FALSOBORDONE como forma de recitar un texto a varias voces
Domine ad adiuvandum me festinam (falsobordone a 4)

LA PASIÓN DE CRISTO: OFFICIUM HEBDOMADAE SANCTE

Unus ex discipulis meis (responsorio a 4)
Eram quasi agnus innocens (responsorio a 4)
Vau. Et egressus est (lamentación a 4)
O vos omnes (responsorio a 4)
Vere languores nostros (motete a 4)
Sepulto Domino (responsorio a 4)
Popule meus (improperios a 4)

HISTORIA DE LA NATIVIDAD

Anunciación: *Ne timeas Maria* (motete a 4)
Adoración: *O magnum mysterium* (motete a 4)
Missa *O magnum mysterium*: Sanctus
Epifanía: *Magi viderunt stellam* (motete a 4)

LA VIRGEN MARÍA. LO FEMENINO

Quam pulchri sunt (motete a 4)
Missa *Quam pulchri sunt*: Kyrie
Sancta Maria, succurre miseris (motete a 4)
Veni sponsa Christi (motete a 4)



(en coproducción con el Festival de Música Antigua y Barroca de Peñíscola)

MÚSICA FICTA

RAÚL MALLAVIBARRENA, director

T. L. de Victoria: *Motecta* (1572)

Ascendens Christus in altum (a 5)
Ave Maria (a 8 voces en doble coro)
Cum beatus Ignatius (a 5)
Dum complerentur (a 5)
Vadam et circuibo (a 6)
Quem vidistis pastores (a 6)
Magi viderunt stellam (a 4)
O quam gloriosum (a 4)
O magnum mysterium (a 4)
Quam pulchri sunt (a 4)
Tu es Petrus (a 6)
Vidi speciosam (a 6)
Congratulimini mihi (a 6)
Gaude Maria virgo (a 5)
O sacrum convivium (a 4)
Vere languores (a 4)



(en coproducción con el Festival Internacional de Órgano Ciudad de León con motivo de la inauguración de la XXVIII edición)

CAMERATA LACUNENSIS

FRANCISCO HERRERO, director

CORO DE CANTO GREGORIANO

ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, director

T. L. de Victoria: *Missa Ave Regina* (1600)

Introitus

Missa Ave Regina (a 8)

Kyrie

Gloria

Gradual

Alleluia

Missa Ave Regina

Credo

Offertorium

Ave Regina coelorum (antífona a 8)

Missa Ave Regina

Sanctus

Benedictus

Beati Immaculati (motete a 4)

Missa Ave Regina

Agnus Dei

Communio

Salve



(en colaboración con SEDEM)

LA COLOMBINA

SCHOLA ANTIQUA

JUAN CARLOS ASENSIO, director

T. L. de Victoria: *In festo B.V.M. - Ad vesperas*

El manuscrito inédito de Roma

Intonatio: *Deus in adiutorium* *

Responsio: *Domine ad adjuvandum me* (falsobordone)

Antiphona: *Senex puerum portabat* * (modo I)

Psalmus 109: *Dixit Dominus*. Primi toni quatuor vocibus

Senex puerum portabat - In Purificatione Beatae Mariae (ed. 1572)

Antiphona: *Regali ex progenie* * (modo VI)

Psalmus 112: *Laudate pueri*. Sexti toni quatuor vocibus

Quam pulchri sunt gressus tui. In Conceptione Beatae Mariae (ed. 1572)

Antiphona: *Sancta Maria succurre miseris* * (modo IV)

Psalmus 121: *Laetatus sum* (falsobordone in modo IV)

Sancta Maria, succurre miseris. In festo Sanctae Mariae ad Nives (ed. 1572)

Antiphona: *O admirabile commercium* * (modo VI)

Psalmus 126: *Nisi Dominus sexti toni quatuor vocibus paribus*

Ne timeas Maria. In Annuntiatione Beatae Mariae (ed. 1572)

Antiphona: *Veni sponsa Christi* * (modo VII)

Psalmus: *Lauda Jerusalem*. Septimi toni quatuor vocibus

Veni Sponsa Christi. In festis Virginum (ed. 1585)

Capitulum: *Ab initio et ante saecula* *

Francisco Guerrero (1528-1599): *Dulcissima Maria*

Hymnus: *Ave Maris stella* - De Beata Virgine (ed. 1581)

Versículo: *Dignare me* / R. *Da mihi* *

Antiphona: *Magnum hereditatis* * (modo II)

Canticum ad B. V. M.: *Magnificat secundi toni* (ed. 1581)

Kyrie eleison - Christe eleison - Kyrie eleison. Pater noster *

Oratio: *Concede nos* *

Benedicamus Domino * (modo V)

Cristóbal de Morales (1500 - 1553): *Salve Regina* (antífona a 4)

Oratio & Benedictio *

Transcripción y estudio de los salmos del manuscrito musical 130 de la Biblioteca Nazionale Vittorio Emmanuele de Roma: Esteban Hernández Castelló

(*) Canto llano: Librería del Coro del Real Monasterio de El Escorial (ca. 1583)

(**En colaboración con Patrimonio Nacional)

THE HILLIARD ENSEMBLE

In Paradisum

Victoria y Palestrina, un encuentro afortunado

T. L. de Victoria: *Taedet animam meam* (Officium defunctorum 1605)

Introitus: *Requiem aeternam*

Kyrie

Giovanni Pierluigi da Palestrina (c.1525 - 1594): *Domine quando veneris*

Gradual: *Requiem aeternam*

T. L. de Victoria: *Libera me Domine* (Officium defunctorum 1592)

Tractus: *Absolve Domine*

G. P. da Palestrina: *Ad Dominum cum tribularer*

Sequentia: *Dies irae*

G. P. da Palestrina: *Miserere mei Deus*

Offertorium: *Domine Jesu Christe*

T. L. de Victoria: *Peccantem me quotidie* (Officium defunctorum 1592)

Sanctus - Benedictus

G. P. da Palestrina: *Heu mihi Domine*

Agnus Dei

Communio: *Lux aeterna*

G. P. da Palestrina: *Libera e Domine*

THE SIXTEEN

HARRY CHRISTOPHERS, director

T. L. de Victoria: *Missa Alma Redemptoris Mater* (1600)

Salve Regina (antífona a 5)

Missa Alma Redemptoris Mater

Kyrie

Gloria

Alma Redemptoris Mater (antífona a 5)

Ave Maris Stella (himno a 4)

Gaude Maria Virgo (motete a 5)

Alma Redemptoris Mater (antífona a 8)

Magnificat octavi toni (a 4)

Congratulamini mihi (motete a 6)

Sancta Maria (motete a 4)

Ne timeas Maria (motete a 5)

Missa Alma Redemptoris Mater

Sanctus

Litaniae Beatae Mariae (a 8)



(en colaboración con el FIOCLE, con motivo de la clausura de la XVIII edición)

CUENCA
MADRID
BILBAO

TEATRO AUDITORIO DE CUENCA | SÁBADO 22/10/11 20:30h
MUSEO REINA SOFÍA (MNCARS) A400 | LUNES 24/10/11 19:30h
TEATRO ARRIAGA DE BILBAO | DOMINGO 30/10/11 19:00h

CANTORÍA HISPÁNICA

JOSÉ HERNÁNDEZ PASTOR, contratenor

JOSÉ ANTONIO LÓPEZ, barítono

MARINA PARDO, mezzosoprano

BARTOMEU JAUME, piano

Victoria, una visión actual

T. L. de Victoria

Christe redemptor omnium (himno a 4)

Santiago Lanchares (1952)

Canto de Polifemo, para barítono y piano*

[Texto: fragmentos de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora]

T. L. de Victoria

Vere languores nostros (motete a 4)

César Camarero (1962)

Pequeño teatro de otro mundo, para mezzosoprano y piano*

[Texto: inicio de la obra del mismo título de Calderón de la Barca]

T. L. de Victoria

Quam pulchri sunt (motete a 4)

Alfredo Aracil (1954)

Aliento fugitivo, para contratenor y piano*

[Texto: Francisco de Quevedo. Selección de: *Las estafadoras*; *Las sacadoras*; *El reloj de arena*; *El reloj de campanilla*; *El reloj de sol*; *A Roma sepultada en sus ruinas*]

T. L. de Victoria

Unus ex discipulis meis (responsorio a 4)

Voro García (1970)

Del alma, para barítono y piano*

[Textos: San Juan de la Cruz y Lope de Vega]

T. L. de Victoria

O magnum mysterium (motete a 4)



* Encargos realizados por Festclásica en colaboración con el Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) y estrenados en el Festival Internacional de Música Contemporánea ENSEMS de Valencia el 12 de mayo de 2011.

LA GRANDE CHAPELLE

ALBERT RECASENS, director

T. L. de Victoria: *Missa Salve Regina* (1592)

Salve Regina (antífona a 8)

Missa Salve Regina (a 8)

Kyrie

Gloria

Credo

[Offertorium] *Sancta Maria* (antífona a 4)

Missa Salve Regina

Sanctus

Agnus

Gaude Maria virgo (motete a 5)

Senex puerum portabat (motete a 4)

Alma Redemptoris Mater (antífona a 5)

Ave Maria (antífona a 8)

Juan Esquivel de Barahona (ca. 1563-ca. 1612)

Sub tuum praesidium (motete a 5*)

Benedicta tu (motete a 4*)

T. L. de Victoria

Regina coeli laetare (antífona a 4)

Nisi Dominus (salmo a 8)

Magnificat primi toni (cántico a 8)

* Recuperación histórica, estreno en tiempos modernos

CANTORÍA HISPÁNICA

JOSÉ HERNÁNDEZ PASTOR, director

CORO DE CANTO GREGORIANO

ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, director

T. L. de Victoria: *Missa O quam gloriosum est Regnum* (1583)

Introitus: *Gaudeamus omnes in Domino* (canto llano)

Missa O quam gloriosum est Regnum

Kyrie

Gloria

Gradual: *Timete Dominum* (canto llano)

Alleluia: *Venite ad me* (canto llano)

Offertorium: *Iustorum animae* (canto llano)

Missa O quam gloriosum est Regnum

Sanctus

Benedictus

Antifona: *O quam gloriosum est regnum* (canto llano)

Missa O quam gloriosum est Regnum

Agnus Dei

Communio: *Beati mundo corde* (canto llano)

O quam gloriosum est Regnum (motete a 4)

Antifona: *De Matre omnium Sanctorum. Salve Regina* (canto llano)

(en colaboración con la Fundación Gustavo Torner)

LA COLOMBINA

T. L. de Victoria: *Missae Ave Regina coelorum* (1600)

Ave Regina coelorum (antífona a 8)

Introitus: *Gaudeamus omnes in Domino*

Missae Ave Regina coelorum

Kyrie

Gloria

Ne timeas, Maria. In Annuntiatione Beatae Mariae (motete a 4)

Gradual: *Propter veritatem et mansuetudinem*

Alleluia: *Assumpta est Maria*

Gaude Maria virgo. De Beata Virgine (motete a 5)

Missae Ave Regina coelorum

Credo

Offertorium: *Assumpta est Maria*

Nigra sum, sed formosa, de Beata Virgine (motete a 6)

Missae Ave Regina coelorum

Sanctus

Sancta Maria, succurre miseris. In S. Mariae ad Nives (motete a 4)

Missae Ave Regina coelorum

Agnus Dei

Communio: *Optimam partem elegit*

Antiphona: *Ave Maria, gratia plena* (motete a 4)



ICCMU

(concierto de inauguración del Congreso Internacional Tomás Luis de Victoria)

CORO NACIONAL DE ESPAÑA

JOAN CABERO, director

Victoria y Falla, interpretaciones expresivas

Manuel de Falla / Tomás Luis de Victoria

- Ave María*. Coro a 4 voces mixtas (1932)
- O magnum mysterium* (In circuncisione domini). Coro a 4 voces mixtas (1940-42)
- Tenebrae facta sunt* (Responsorium V). Coro a 4 voces mixtas (1940-42)
- Miserere mei Deus* (Salmo 50). Dos coros a 4 voces mixtas (1940-42)
- In festo Sancti Jacobi*. Coro a 5 voces mixtas (1940-42)

T. L. de Victoria

Missa Vidi speciosam: Kyrie

M. de Falla / T. L. de Victoria

Missa Vidi speciosam: Gloria (1940-42)

T. L. de Victoria

Missa Vidi speciosam: Credo; Sanctus

M. de Falla / T. L. de Victoria

Missa Vidi speciosam: Benedictus (1940-42)

T. L. de Victoria

Missa Vidi speciosam: Agnus Dei

M. de Falla / Cristóbal de Morales (1500-1553)

Emendemus in melius (1939)

M. de Falla / Juan del Encina (1468-1529)

Qué es de ti desconsolado. Romance de Granada (1939)

M. de Falla / J. D. Encina

Tan buen ganadico (1939)

M. de Falla / Pedro de Escobar (c. 1465-1535)

¡Ora, sus! (1939)

M. de Falla / Francisco Guerrero (1528-1599)

Prado verde y florido, Madrigal (1939)

M. de Falla / Orazio Vecchi (1550-1605)

O Pierulin dou' estu? Primer madrigal de la Comedia harmonica *L'Amfiparnasso* (1934)

O. Vecchi

- Al bel tuoi capella* (madrigal)
- Tiridola, non dormire* (serenata a 6)



ANDRÉS CEA, órgano

T. L. de Victoria, entre Roma y Madrid

T. L. de Victoria

Vidi speciosam (BSB Mus. ms. 263)

Paolo Quaglatti (ca. 1555-1628)

Ricercata XV

Ricercata XII

Girolamo Frescobaldi (1583-1643)

Capriccio sopra La Sol Fa Re Mi

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)

Ricercata del quarto tono

Ricercar (Thesaurum absconditum)

Ricercata del quinto tono

Antonio Cifra (1584-1629)

Canzon quinta

T. L. de Victoria

Ardens est cor meum (Tablatura de Peplin)

Antonio de Cabezón (1510-1566)

Tiento de segundo tono

Ancor che col partire (Rore)

Tiento de quinto tono

Hernando de Cabezón (1543-1603)

Dulce memoria (Sandrin)

Sebastián Aguilera de Heredia (1565-1627)

Ensalada

(concierto de clausura del Congreso Internacional Tomás Luis de Victoria)

MINISTRILES DE MARSIAS

PACO RUBIO, director

SCHOLA ANTIQUA

JUAN CARLOS ASENSIO, director

T. L. de Victoria: *Missa Pro victoria* (1600)

Proprium Missae: Canto llano hispano del s. XVI (Cantorales del Real Monasterio de El Escorial)

Ordinarium Missae: Tomás Luis de Victoria: *Missa Pro victoria*, a 9 voces y órgano en dos coros. (*Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi et alia...* Madrid, Typographia Regia, 1600)

Procesión de entrada de ministriles (coro y canto llano)

Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627): *Ensalada*

Introitus: *Salve sancta parens* (canto llano)

T. L. de Victoria: *Missa Pro victoria*

Kyrie

Gloria

Epistola (canto llano)

Gradual: *Benedicta et venerabilis* (canto llano)

Quae est ista (motete a 6)

Alleluia: *Post partum Virgo* (canto llano)

Missa Pro victoria

Credo

Offertorium: *Ave Maria* (canto llano)

Praefatio (canto llano)

Missa Pro victoria

Sanctus

Elevatio: *Vadam et circuibo civitatem* (glosado por G. Battista Bovicelli, Milán 1594)

Missa Pro victoria

Agnus Dei

Communio: *Beata viscera* (canto llano)

Ave Maria (motete a 8)

Francisco Correa de Arauxo (1584-1654): *Tiento sobre la batalla de Morales*

T. L. de Victoria: *Te Deum laudamus* (himno a 4)

Procesión de salida de ministriles (coro y canto llano)

ENSEMBLE PLUS ULTRA

MICHAEL NOONE, director

SCHOLA ANTIQUA

JUAN CARLOS ASENSIO, director

T. L. de Victoria: *Officium defunctorum* (1605)

Introitus: *Requiem aeternam*

Kyrie

Oratio

Epistola

Graduale: *Requiem aeternam*

Tractus: *Absolve, Domine*

Sequentia: *Dies irae*

Evangelium

Offertorium: *Domine Jesu Christe*

Praefatio

Sanctus

Benedictus

Pater noster

Agnus Dei

Communio: *Lux aeterna*

Postcommunio

Motectum: *Versa est in luctum*

Absolutio: *Libera me, Domine*

CAPELLA DE MINISTRERS

CARLES MAGRANER, director

CORO DE LA GENERALITAT VALENCIANA

FRANCESC PERALES, director

T. L. de Victoria: *Canticum Nativitatis Domini*

Ave Maria (motete a 4)

O regem coeli. In festo Natalis Domini, paribus vocibus (motete a 4)

Congratulamini mihi. De Beata Virgine (motete a 6)

Alma Redemptoris Mater (antífona a 8)

Quam pulchri sunt. In conceptione Beatae Mariae (motete a 4)

Magi viderunt stellam. In Epiphania Domini (motete a 4)

Ne timeas Maria. In Annuntiatione Beatae Mariae (instrumental)

Ecce Dominus veniet. In Adventu Domini (motete a 5)

Quem vidistis, pastores? In festo Nativitatis Domini (motete a 6)

Hostis Herodes impie. De Epiphania (himno a 4)

O magnum mysterium. In die circumcisionis Domini (motete a 4)

Gaude Maria virgo. De Beata Virgine (motete a 5)

Ave Maria (motete a 8)



(en coproducción con el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza)

ENSEMBLE PLUS ULTRA

MICHAEL NOONE, director

T. L. de Victoria: *Magnificat proclama mi alma* (1581)

Ave maris stella (himno a 4)

Gaude Maria virgo (motete a 5)

Magnificat quarti toni (a 4)

Ne timeas Maria (motete a 4)

Ave Regina coelorum (antífona a 8)

Magnificat septimi toni (a 4)

Missa Ave Regina coelorum (a 8)

Kyrie

Gloria

Credo

Sanctus

Agnus Dei

Nigra sum sed formosa (motete a 6)

Regina coeli laetare (antífona a 8)



(en coproducción con el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza)

CARLOS MENA, contratenor
JUAN CARLOS RIVERA, laúd y vihuela

T. L. de Victoria: *Et Jesum* (1538-1611)

T. L. de Victoria / Anónimo

Alma Redemptoris Mater (British Library. Londres 1611)

Pedro Escobar (c. 1465-1535) / **Alonso Mudarra** (c.1510-1580)

Clamabat autem mulier (Tres libros de música en cifra para vihuela. Sevilla 1546)

T. L. de Victoria / Anónimo

Senex puerum portabat (British Library. Londres 1611)

T. L. de Victoria / J. C. Rivera

Iste Sanctus (Roma 1585)

T. L. de Victoria / A. Denss (1584-1603)

Domine non sum dignus (Florilegium. Colonia 1594)

A. Mudarra

Triste estava el rey David (Tres libros de música en cifra para vihuela. Sevilla 1546)

Enriquez de Valderrabano (1500-1557)

Fantasia sobre un pleni de contrapunto (Silva de sirenas. Valladolid 1547)

T. L. de Victoria / Anónimo

Et Jesum (British Library. Londres 1611)

Cristóbal de Morales (1500-1553) / **Manuel de Fuenllana** (1500-1579)

Missa Mille regretz: Benedictus (Orphenica Lyra. Sevilla 1554)

Josquin Desprez (c. 1450-1521) / **Luis de Narváez** (c. 1500-1560)

Mille regretz (Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela. Valladolid 1538)

C. de Morales / J. C. Rivera

Missa Mille regretz: Agnus Dei (Orphenica Lyra. Sevilla 1554)

A. Mudarra

A la muerte de la serenísima princesa Doña María (Tres libros de música en cifra para vihuela. Sevilla 1546)

T. L. de Victoria / J.C. Rivera

O magnum mysterium (Venecia 1572)

T. L. de Victoria / Anónimo

Ne timeas Maria (British Library. Londres 1611)

T. L. de Victoria / J.C. Rivera

Missa Quam pulchri sunt: Crucifixus (Roma 1583)

T. L. de Victoria / Anónimo

Salve Regina (British Library. Londres 1611)

LA GRANDE CHAPELLE

ALBERT RECASENS, director

T. L. de Victoria: *Missa Salve Regina* (1592)

Salve Regina (antífona a 8)

Missa Salve Regina (a 8):

Kyrie

Gloria

Credo

[Offertorium] *Sancta Maria* (antífona a 4)

Missa Salve Regina:

Sanctus

Agnus

Gaude Maria virgo (motete a 5)

Senex puerum portabat (motete a 4)

Alma Redemptoris Mater (antífona a 5)

Ave Maria (antífona a 8)

Andrés de Villalar (ca. 1530-1593)

Regina coeli (antífona a 4)*

Ave maris stella [Sumens illud ave]. (himno a 4)*

Rodrigo Ordóñez (ca. 1530-ca.1591)

Asperges me (antífona a 4) *

T. L. de Victoria

Regina coeli laetare (Antífona a 8 voces)

Nisi Dominus (Salmo a 8 voces)

Magnificat primi toni (Cántico a 8 voces)

* Recuperación histórica, estreno en tiempos modernos



(en coproducción con el Festival Internacional de Música Pórtico de Zamora)

GABRIELI CONSORT

PAUL McCREESH, director

Memento Mori

Cristóbal de Morales [c. 1500-1553]: *Requiem* (1544)

Officium defunctorum: Invitatorium

Antífona: *Circumdederunt me*

Salmo 94: *Venite, exultemus Domino*

Missa pro defunctis (1544)

Introitus: *Requiem aeternam*

Kyrie

Oratio: *Dominus vobiscum*

Epistola

Graduale: *Requiem aeternam*

Tractus: *Absolve, Domine*

Sequentia: *Dies irae*

Evangelium

Offertorium: *Domine Jesu Christe*

Prefatio

Sanctus

Benedictus

Pater noster

Agnus Dei

Communio: *Lux aeterna*

Postcommunio



(en coproducción con el Festival Internacional de Música Pórtico de Zamora)

MÚSICA FICTA

RAÚL MALLAVIBARRENA, director

T. L. de Victoria: *Responsorios de tinieblas*

JUEVES SANTO

- I *Amicus meus*
- II *Judas mercator pessimus*
- III *Unus ex discipulis meis*
- IV *Eram quasi agnus*
- V *Una hora*
- VI *Seniores populi*

VIERNES SANTO

- VII *Tamquam ad latronem*
- VIII *Tenebrae factae sunt*
- IX *Animam meam dilectam*
- X *Tradiderunt me*
- XI *Jesum tradidit impius*
- XII *Caligaverunt oculi mei*

SÁBADO SANTO

- XIII *Recessit pastor noster*
- XIV *O vos omnes*
- XV *Ecce quomodo moritur*
- XVI *Astiterunt reges*
- XVII *Aestimatus sum*
- XVIII *Sepulto Domino*

LES ARTS FLORISSANTS

PAU AGNEW, director

La música profana en tiempos de Victoria

Giaches de Wert (1535-1596): de *L'ottavo libro de madrigali* (Venecia 1586)

Vezzosi augelli

Fortunata grivada

Qual musico gentil (en cuatro secciones)

Claudio Monteverdi (1567-1643): *Il terzo libro de madrigali* (Venecia 1592)

I La giovinetta pianta

II O come e gran martire

III Sovra tenere erbettee bianchi fiori

IV O dolce anima mia, dunque e pur vero

V Stracciami pur il core

VI O rossignuol ch'in queste verdi fronde

VII Se per estremo ardore

VIII Prima parte: Vattene pur crudel

IX Seconda parte: La tra'l sangue e le morti egro giacente

X Terza parte: Poi ch'ella in se torno, deserto e muto

XI O primavera gioventu de l'anno

XII Perfidissimo volto

XIII Ch'io non t'ami, cor mio?

XIV Occhi, un tempo mia vita

XV Prima parte: Vivrò fra i miei tormenti e le mie cure

XVI Seconda parte: Ma dove, oh lasso me!

XVII Terza parte: lo pur verrò la dove sete

XVIII Lumi, miei cari lumi

XIX Prima parte: Rimanti in pace

XX Seconda parte: Ond'ei, di morte la sua faccia impressa

CONGRESO INTERNACIONAL «TOMÁS LUIS DE VICTORIA»

IV Centenario de la muerte de Tomás Luis de Victoria

Para conmemorar el IV Centenario de la muerte de Victoria, el Centro Nacional de Difusión Musical, Acción Cultural Española, el Instituto Complutense de Ciencias Musicales y la Universidad Complutense han organizado el Congreso Internacional "Tomás Luis de Victoria" con el fin de que los principales especialistas en el compositor presenten sus últimas investigaciones, abriéndose también a comunicaciones libres en torno a la vida y obra de Victoria y a la música de su tiempo.

MARTES 08/11/11

10:00-11:00 Recepción y acreditación

11:00-11:30 Presentaciones institucionales

11:30-12:30 Ponencia inaugural

Alfonso de Vicente (Conservatorio Profesional de Música Amaniel de Madrid, España): Victoria, anteayer mismo. Las aproximaciones de Higinio Inglés y Samuel Rubio.

12:30-13:30 Vino español

16:30-17:15

Juan Ruiz Jiménez (IES Granada, España): Creación del canon de polifonía sacra en las instituciones religiosas de la corona de Castilla, 1550-1625

17:15-18:00

Soterraña Aguirre (Universidad de Valladolid, España): Entre Roma y España (1583-1586): textos y contextos de Tomás Luis de Victoria

18:00-18:30 Debate y descanso

18:30-19:30 Comunicaciones libres 1ª sesión

20:30 Concierto de inauguración. Auditorio Ciudad de León.

La Colombina

T. L. de Victoria: *Missa Ave Regina Coelorum*

MIÉRCOLES 09/11/11

Interpretando la música de Tomás Luis de Victoria

9:30-10:15

Andrés Cea Galán (Conservatorio Superior de Música de Sevilla, España):
Cantar Victoria al órgano: documentos, música y praxis

10:15-11:00

Todd Borgerding (Colby College, Maine, EE.UU.): Victoria and improvisation

11:00-11:45

Juan Carlos Asensio (Escuela Superior de Música de Cataluña, Barcelona, España): Liturgia y canto llano en la obra de Tomás Luis de Victoria

11:45-12:15 Café

12:15-14:15

Mesa redonda: Andrés Cea Galán, Todd Borgerding, Juan Carlos Asensio, Alfonso de Vicente, Soterraña Aguirre

Moderador: Michael Noone (Boston College, Massachusetts, EE.UU.)

16:30-17:15

Noel O'Regan (University of Edinburgh, Escocia, Reino Unido): "How can we sing the Lord's song in a strange land?" Victoria's psalm settings composed for Rome

17:15-18:00

T. Frank Kennedy (Boston College, Massachusetts, EE.UU.): Jesuits and Music during the time of Victoria

18:00-18:30 Debate y descanso

18:30-19:30 Comunicaciones libres 2ª sesión

JUEVES 10/11/11

Aproximaciones analíticas a la obra de Tomás Luis de Victoria

9:30-10:15

Stephen Rice (University of Southampton, Inglaterra): Aspects of Dissonance Treatment in Victoria's Five-Part Sacred Music

10:15-11:00

Christiane Wiesenfeldt (Universität Münster, Alemania): «Homine hispano» or «Uomo universale»? Victoria's mass books and the case of artistic identity in late 16th century

11:00-11:45

Miguel A. Roig-Francolí (University of Cincinnati, Ohio, EE.UU.): Estructuras tonales en los motetes, *Magnificats* y salmos de Tomás Luis de Victoria: apuntes sobre la madurez del sistema modal polifónico del siglo XVI

11:45-12:15 Café

12:15-14:15

Mesa redonda: Noel O'Regan, T. Frank Kennedy, Stephen Rice,
Miguel A. Roig-Francolí

Moderador: Manuel del Sol (Universidad Complutense de Madrid)

16:30-17:15

John Griffiths (University of Melbourne, Australia): La proporcionalidad
arquitectónica en el espacio musical en la obra de Victoria y sus
contemporáneos

17:15-17:45 Debate y descanso

17:45-19:30 Comunicaciones libres 3ª sesión

VIERNES 11/11/11***Fuentes y difusión de las obras de Tomás Luis de Victoria en su tiempo*****9:30-10:15**

Iain Fenlon (King's College, Cambridge, Inglaterra): From Print to Public: the
production and dissemination of Victoria's Music

10:15-11:00

Michael Noone (Boston College, Massachusetts, EE.UU.): Victoria en la catedral
de Toledo: fuentes, documentación, inventarios

11:00-11:45

Martin Ham (University of Surrey, Guildford, Inglaterra): Victoria as self-editor:
changing texts and their implications

11:45-12:15 Café**12:15-14:15**

Mesa redonda: John Griffiths, Christiane Wiesenfeldt, Iain Fenlon, Michael
Noone, Martin Ham

Moderador: Juan Ruiz Jiménez (IES Granada)

16:30-17:15

Owen Rees (Queen's College, Oxford, Inglaterra): Victoria's *Officium
Defunctorum* (1605) in context

17:15-18:00

Manuel del Sol (Universidad Complutense de Madrid, España): Lamentaciones
en la época de Tomás Luis de Victoria

18:00-18:30 Debate y descanso

18:30-19:30 Comunicaciones libres 4

21:00 Concierto. Iglesia de Santa Marina la Real.

Andrés Cea Galán, órgano

T. L. de Victoria, entre Roma y Madrid

SÁBADO 12/11/11

Recepción de la obra de Tomás Luis de Victoria en nuestro tiempo

9:30-10:15

Tess Knighton (Institución Milá i Fontanals, Barcelona, España): La música de Victoria y la tradición coral inglesa.

10:15-11:00

Cristina Urchueguía (Universität Bern, Suiza): Victoria en el Cecilianismo alemán

11:00-11:45

Nancho Álvarez (Universidad de Málaga, España): tomasluisdevictoria.org

11:45-12:15 Café

12:15-14:15

Mesa redonda: Owen Rees, Manuel del Sol, Tess Knighton, Cristina Urchueguía, Nancho Álvarez

Moderador: John Griffiths

16:30-17:00

Elena Torres (Universidad Complutense de Madrid, España): Tomás Luis de Victoria reinventado por Manuel de Falla: homenajes, recreaciones y versiones expresivas

17:00-17:30

Javier Suárez-Pajares (Universidad Complutense de Madrid, España): *Victoriana* de Pablo Sorozábal

17:30-18:00

Germán Gan Quesada (Universidad Autónoma de Barcelona, España): Victoria, *notre contemporain*? Tomás Luis de Victoria en la creación musical española actual

18:00-19:30 Coloquio y clausura



CURSO DE INTERPRETACIÓN

MICHAEL NOONE

Curso de interpretación de obras de Tomás Luis de Victoria y polifonía de la época, destinado a cantantes e instrumentistas (chirimía, corneta, flauta dulce, flauta renacentista, sacabuche, bajón) profesionales, estudiantes de canto y de los instrumentos referidos que cursen los últimos años de conservatorio, directores de coro, profesores de conservatorio y escuelas de música de las especialidades vocales e instrumentales referidas, estudiantes de Historia y Ciencias de la Música, miembros de coros con experiencia y buen nivel de lectura a primera vista, y aficionados a la música que acrediten el requerido nivel de conocimientos.

Lugar de celebración del Curso:

Auditorio Ciudad de León
Avenida de los Reyes Leoneses nº 4. León

Información e inscripciones:

Centro Nacional de Difusión Musical
Calle Príncipe de Vergara, 146. 28002 - Madrid
Teléfono: 91337 02 34/40, en horario de 9h a 15h
cndm@inaem.mcu.es

Derechos de inscripción:

Asistentes: 50 €

El plazo de inscripción para los participantes en el Curso finalizará el 21 de noviembre de 2011, salvo que se completen anteriormente las 40 plazas ofertadas.

Repertorio:

Tomás Luis de Victoria

Missa pro defunctis a 4 (1583)
Officium defunctorum a 6 (1605)
O magnum mysterium a 4
O quam gloriosum a 4
Nigra sum a 6
Ave maris stella a 4
Magnificat Octavi toni (impares)
Domine non sum dignus a 4
Duo seraphim clamabat a 4
Laetatus sum a 12

Bernardino de Ribera

Rex autem David
Regina coeli

[Se pueden descargar las partituras en la web: www.uma.es/victoria/partituras.html]

Contenidos del curso

1. Polifonistas españoles del Siglo de Oro

- a. Cristóbal de Morales en Roma y en Toledo
- b. Alonso Lobo en Toledo
- c. Tomás Luis de Victoria en Roma y en Madrid
- d. Francisco Guerrero en Sevilla

2. Formas vocales religiosas

- a. Organización litúrgica
- b. Himnos, Te Deum y otras formas de ejecución *alternatim*
- c. Ordinario de la Misa, Réquiem (*Missa pro defunctis*)
- d. Salmos y Magnificat de vísperas
- e. Motetes

3. Las instituciones

- a. Capillas musicales de los ss. XV y XVI
- b. Capillas catedralicias, capillas reales

4. Los intérpretes y la vida musical

- a. Los ministriles y sus instrumentos
- b. Los vihuelistas
- c. Los organistas y músicos de tecla

5. La interpretación

- a. Obras *alternatim*
- b. Papel de los ministriles
- c. El órgano
- d. Otros instrumentos

6. La notación

- a. La notación polifónico-vocal
- b. La representación gráfica de la música
- c. Formato de la partitura
- d. Figura de las notas
- e. Valor de las notas
- f. Las proporciones y las ligaduras

7. Interpretación en el siglo XXI

- a. Grabaciones: sonido y vídeo
- b. Conciertos
- c. Reconstrucciones
- d. Salas de conciertos, ciclos de conciertos
- e. Radiodifusión, televisión, internet

8. Técnica vocal

- a. Análisis y preparación de las partituras
- b. Pedagogía del ensayo
- c. Criterios de interpretación
- d. Uso del piano en el ensayo
- e. Técnica vocal aplicada al coro
- f. Colocación de la voz y la emisión
- g. Importancia clave del texto y de la asimilación y emoción por lo transmitido
- h. Técnicas de relajación corporal, respiración, calentamiento vocal, repertorio
- i. Manejo de los parámetros vocales: ataque, timbre, altura y sonoridad, a través de la vocalización y el canto coral.

“¿Serás el mismo que eras,
Tomás Luis de Victoria?”

INTERPRETAR A VICTORIA CUATROCIENTOS AÑOS DESPUÉS

ALFONSO DE VICENTE

I

Interpretar. Ejecutar una pieza musical mediante canto o instrumentos
(*Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española)

Tomás Luis de Victoria murió en su casa de la calle Arenal de Madrid el 27 de agosto de 1611. No se ha encontrado el documento de su testamento ni menos aún un inventario de sus bienes. Pero nos dejó en herencia quince libros publicados (cuatro de ellos reediciones), con un total de 181 composiciones musicales. Aparte, diez obras en manuscrito autorizado por su mano (los salmos del Manuscrito Musical 130 de la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II de Roma), unas cuantas obras atribuidas o apócrifas (unas catorce), una larga serie de fabordones y la noticia de alguna otra composición compuesta hoy desaparecida (el motete *Surge Debora et loquere canticum* y una *Salve* a 16 voces). Es ese legado de altísima calidad el que ha conmovido a los oyentes desde su propia época hasta la nuestra. El clérigo oratoriano y también músico Giovanale Ancina (1545-1604) le definió en 1583 como “el mejor de todos los jóvenes maestros de Roma”; el impresor alemán Joannes Mayer escribía en 1589 que había que contarle “entre los principales maestros de canto de esta época a juicio de los que son expertos estimadores de los asuntos musicales”; y en 1603, todavía en vida de Victoria, el poeta y canónigo de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria Bartolomé Cayrasco de Figueroa (1538-1610) decía de él que aprendió la música en el cielo.

Pero como todos sabemos –nos lo han dicho desde San Isidoro de Sevilla a Nietzsche– los sonidos perecen y la partitura (el documento escrito) no es la música. Convertir en sonido los signos gráficos es el reto del intérprete, ya sea el del siglo XVI, ya el del XXI. Con valentía, entrega e inspiración asumió ese reto alguien que, desde su humildad, sí podría haber hablado de tú a tú con Victoria: Manuel de Falla (1876-1946). Entre 1932 y 1942 el maestro gaditano transcribió y adaptó hasta una docena de obras del polifonista del XVI (más algunas de otros autores) en un trabajo que él llamaba “revisión e interpretación expresiva”, versiones que volverán a sonar en las voces del Coro Nacional de España. El propio Falla dirigió la interpretación de algunas de estas obras e incluso las grabó, como hemos podido escuchar en estos últimos meses gracias al archivo de Radio Nacional (y al trabajo de Alberto González Lapuente y Eva Sandoval)¹.

En un primer momento tendemos a considerar estas adaptaciones como una simple interpretación romántica con nutridas masas corales, que afecta sobre todo a la agógica –con dinámicas extremas y frecuentes reguladores– o a la articulación. El trabajo y la intención de Falla iban mucho más allá. En una carta fechada en 1940 escribía: “no se trata de simples copias de obras de dominio público, sino de un trabajo mío personal, como es la ‘interpretación rítmica modal y expresiva’ de esas obras corales”². En efecto, en las indicaciones que dio Falla para el concierto en homenaje a Victoria que debería hacerse en Buenos Aires (y que no llegó a tener lugar), hablaba de transportes de voces, de qué partes debían

1 Pueden escucharse los *podcasts* en <http://www.rtve.es/podcast/radio-clasica/tertulia/> del 18 de diciembre de 2010 y <http://www.rtve.es/podcast/radio-clasica/grandes-ciclos/> del 24 de junio de 2011.

2 Jorge de Persia: *Los últimos años de Manuel de Falla*, Madrid 1993, p. 109.

cantarse por solistas o por el coro, de las intervenciones de un coro de niños (el final de *Tenebrae factae sunt*, o el cantus I de *O lux et decus Hispaniae*), del refuerzo de las notas más graves del altus con un tercio del total de tenores “sólo cuando se produce un movimiento cadencial” y siempre que no destruya el efecto de las entradas canónicas... Algo más, mucho más que una simple indicación de pianísimos y fortísimos. Joan Maria Thomas escribía a propósito de la interpretación del *Ave Maria* a 4 voces, estrenada por el Orfeón Donostiarra dirigido por Falla: “Lo más personal y característico de esta versión consistía en la duplicación de valores que daba al período ternario del *Sancta Maria*. No ignoraba don Manuel las normas que rigen el movimiento y regulan el paso del binario al *tempus perfectum* en la polifonía clásica. Pero, guiado por su admirable intuición y por su profundo sentido místico, entendía que este pasaje victoriano constituía una excepción harto justificada. ¿No habría oído Victoria mil veces a las multitudes, postradas a los pies de una de tantas imágenes populares de la Virgen, invocándola lentamente, tal como suele cantar el pueblo, en el apremio de alguna tribulación o calamidad pública? ¿Cómo dejar de detener la voz con insistencia sobre cada una de esas notas anchas, redondas y abiertas como grandes e inflamados rosetones?”³. Una interpretación, en definitiva, “rítmica modal y expresiva”.

Más aún, conocemos algunas anotaciones manuscritas de Falla que hablan de posibles orquestaciones en relación con Victoria, orquestaciones inspiradas en Juan Bautista Comes (ca. 1582-1643) y en Henry Purcell (1659-1695), que incluyen órgano, arpa, laúdes o guitarras, clave (“auténtico o simulado”), contrafagot, trombón de varas o corno inglés, pero también chirimías, bajoncillos o cornetas. Fueran para orquestrar los pentagramas de Victoria, o como “las *fanfarres* que mi hermano ha hecho como introducción a cada una de las obras vocales de Victoria”, según escribía María del Carmen Falla en 1943, no podemos negar que estamos ante una verdadera recreación de la polifonía victoriana escrita desde la perspectiva de lo que fue Falla por encima de todo: un músico de escena. Los motetes, los himnos litúrgicos o las partes de las misas se convierten entre sus manos en una cantata, justo en los momentos que piensa y trabaja en *Atlántida*. Y para el teatro, como música incidental para el auto sacramental *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca (1600-1681), ya había orquestrado Falla a Victoria en 1927. Tal vez en él impactaran los comentarios del teólogo Rudolf Otto (publicado por Revista de Occidente en 1924) sobre la interpretación de los *Improperios* de Victoria en la catedral de Berlín, con coros que se replican en “estremecido y amortiguado temblor” e “invisibles cantores en un lejano trascoro, con voz pianísima, como un cuchicheo que fluctúa por el espacio”, expresión del amortiguamiento, la contención, el empavorecimiento de la conmoción religiosa.

El de Falla es un ejemplo extremadamente subjetivo de interpretar a Victoria, cercano a composiciones “originales” como *Victoriana* (1951) de Pablo Sorozábal (1897-1988) o *Paráfrasis* (antes *Módulos VI*) (1968) de Luis de Pablo (1930)⁴,

3 *Ibidem*, pp. 112-113.

4 El propio autor se expresaba en estos términos, que en buena medida recuerdan a las palabras de Falla: “La presente obra no pretende ser una orquestación de una serie de motetes de Victoria, sino más bien la aplicación de principios compositivos propios a un material ajeno [...] Seleccioné varios motetes para operar sobre ellos algo que no quisiera fuese considerado como una simple orquestación, sino más bien como un trabajo personal sobre algo que no lo es”.

y no es, por tanto, un alocado rizar el rizo del historicismo recuperar hoy esas versiones expresivas en la medida de lo posible (pues algunas quedaron en meros apuntes). Pero Victoria fue interpretado de otras muchas maneras a lo largo de los tiempos. Tess Knighton acaba de escribir unas iluminadoras reflexiones sobre las maneras de interpretar a Victoria en su tiempo y en el nuestro⁵, para establecer dos premisas sólidas: primera, la flexibilidad en su época, según los medios a disposición y las circunstancias; segunda, que “la única manera de interpretar sus obras que no se oía en el siglo XVI es la que hoy se escucha más a menudo: con un coro de voces mixtas” de mujeres y hombres, pues las capillas de música contaban con niños, sopranos masculinos adultos (castrados o *falsestistas*) e instrumentos para hacer las partes agudas; o en el caso de las clausuras femeninas, únicamente mujeres y algún instrumento para la voz más grave (manuscritos de las clarisas de Santa Clara de Carrión de los Condes o de las cistercienses de Santa Ana de Ávila).

El propio compositor nos dio algunas, aunque muy pocas, indicaciones acerca de la práctica de sus obras. En una carta de 1583 dirigida al cabildo de la catedral de Sevilla ofreciendo dos de sus libros recientemente publicados (los *Himnos* y los *Magníficat*), Victoria escribe: “Creo que agrada a vuestra señoría la impresión, porque aunque haya muchos cantores en esa santa iglesia, es bastante punto para todos”. Al indicar que las notas y las pautas del libro son lo suficientemente grandes para que se puedan leer sin dificultad, está informándonos de una manera lógica y previsible de cantar: todos los cantores ante un solo libro de gran tamaño colocado sobre el facistol, según se cantaba el canto llano, y tal y como se les representa en uno de los relieves de bronce del propio facistol de la catedral hispalense (1564). Por otro lado, está dejando claro que, al menos en Sevilla, la polifonía era interpretada por varios cantores para cada una de las cuatro partes o tesituras.

Para voces, órgano y ministriles

Pero Victoria no solo editó grandes libros en tamaño de folio mayor, sino otras obras impresas en pequeños libretos de partes o partichelas, con las voces separadas. Este formato tiene especial relevancia para las composiciones a varios coros, pues permite la colocación de los cantores en espacios distanciados, lo cual le llevó incluso a modificar las obras compuestas con anterioridad con el fin de dotar de independencia armónica a cada coro. La antología de obras editada en 1600 es, en ese sentido, la publicación más compleja y sobre la que Victoria dio más información. Por una lado, señaló que “donde no hubiere aparejo de cuatro voces, una sola que cante con el órgano hará coro de por sí”; es decir, para Victoria también es polifonía una voz y órgano, recogiendo y autorizando prácticas que debían de ser bastante frecuentes (por ejemplo, sabemos que el mismísimo Antonio de Cabezón cantaba con su voz “perra y hasta áspera” acompañándose él en el órgano de San Pablo de Valladolid o en un realejo). Nuestro compositor, consciente de la transcendencia que ello suponía, se atrevió con una novedad editorial e incluso tipográfica: imprimir un libro expresamente “ad pulsandum in organis”.

5 Tess Knighton: “Tradiciones interpretativas”, *Scherzo*, XXVI, 265 (julio-agosto 2011), pp. 110-111.

Por otro lado, aunque no imprimiera un libro propia y exclusivamente para los otros instrumentistas, Victoria sí señaló que las obras a doce voces en tres coros estaban pensadas para voces, órgano y ministriles. La participación de los instrumentistas junto a los cantores –que venía practicándose desde hacía más de medio siglo, tanto en las catedrales españolas como en las iglesias romanas– era así reconocida e impulsada por el propio compositor.

Pocos o muchos cantores, voces con instrumentos, canto desde el facistol... son prácticas interpretativas de las que directamente nos habla Victoria. Pero también las formaciones de las capillas de música y los contratos de músicos externos en aquellas instituciones en que Victoria ejerció sus tareas musicales, nos acercan a una idea sonora de la época. El ejemplo más conocido es el de la interpretación del *Officium defunctorum* a seis voces en las exequias por la emperatriz María de Austria celebradas en la iglesia de las Descalzas Reales de Madrid los días 18 y 19 de marzo de 1603. Los capellanes cantores del monasterio madrileño eran ocho, además de un maestro de capilla, un organista y un bajonista. Las crónicas nos hablan de que también acudieron cuatro cantores de la catedral de Toledo. La cifra de doce cantores (ocho de las Descalzas y cuatro externos) parecía adecuarse a un coro con dos cantores por voz para interpretar una misa a seis voces. Si bien tampoco podemos asegurar que cantaran los ocho cantores de las Descalzas, pues un informe un poco posterior (1610) revelaba que los cantores capellanes estaban “viejos y con achaques y enfermedades” y tenían “quebradas las voces”, por lo que “si no se trujesen cantores de fuera no se podrían celebrar fiestas y oficios con la grandeza y solemnidad que en el dicho monasterio se hace”; pero ¿desde cuándo estaban tan quebradas las voces? Como queda dicho, además estaba el bajón y en las Descalzas Reales también había niños cantores. Más aún, poco después de la muerte de Victoria, en los oficios de difuntos que se seguían cantando mensualmente por disposición testamentaria de la Emperatriz, participará así mismo un nuevo instrumentista tañendo la corneta⁶. Las posibilidades de interpretar la última obra de Victoria fueron (y son) múltiples.

Una vez que Victoria publicaba (hacia públicas) sus obras, éstas tomaban nuevas vidas en las manos y en las voces de músicos muy alejados de su creador, a quienes únicamente interesaba la belleza y la perfección de aquellas melodías y acordes, y la adecuación a su función. En el año 1594 dos músicos bien distintos por origen y formación publicaron sendos libros donde ofrecían dos lecturas técnicamente muy diferentes, aunque con un denominador musical común: destacar una voz del conjunto polifónico. Por una parte, el cantor de la catedral de Milán Giovanni Battista Bovicelli editó el motete de Victoria *Vadam et ciruibo* dentro de su libro *Regole, passagi di musica, madrigali e motetti*. Pero no era una edición tal cual, sino una versión “da concerto”, en la que la voz superior parece inundada de disminuciones u ornamentaciones melódicas. Según especifica Bovicelli, “al cantar no *da cappella* sino *da concerto*, el tempo ha de ser extremadamente lento para que las escalas de semicorcheas (y semejantes) que sirven de relleno, puedan ser ejecutadas de forma tan precisa como en un ejercicio”. Las otras voces, necesariamente, se harán instrumentales (como sonarán en los

⁶ Alfonso de Vicente: “El entorno femenino de la dinastía: el complejo conventual de las Descalzas Reales (1574-1633)”, en *El triunfo de la música. Felipe III y Tomás Luis de Victoria*, Madrid, en prensa.

conciertos de Los Ministriles de Marsias en interpretación del experto glosador Paco Rubio acompañado por el organista Javier Artigas).

El mismo año un laudista probablemente activo en Amberes, Adrian Denss, publicó en Colonia una antología de adaptaciones para laúd con el título de *Florilegium omnis fere generis cantionum suavissimarum ad testudinis tabulaturam accomodatarum, longe iucundissimum*, publicación que se abría con dos motetes de Victoria, *O magnum mysterium* y *Domine non sum dignus*, en versiones pensadas para ser cantadas por un solista acompañado por un laúd, o solamente tañidas con el instrumento de cuerda (en España, claro está, una vihuela), plenas de ornamentaciones o glosas. Si Bovicelli hablaba de música *da concerto*, aquí hablamos de auténtica música de cámara o doméstica. Victoria, en su propia época, era interpretado de maneras muy diferentes y en contextos bien distintos.

Si bien estas fueron interpretaciones extremas, quizás un tanto excepcionales, mucho más generalizado fue el empleo de un acompañamiento instrumental, sobre todo organístico. El propio Victoria escuchó el órgano acompañando el canto de su *Benedictus Dominus Deus* (publicado en el *Officium Hebdomadae Sanctae*) el día 6 de enero de 1585 en la iglesia del Colegio Germánico de Roma: "Ad Benedictus fuit organum sonatum sed extraordinarie quia aderat magister Victoria cuius Benedictus cantabatur". Esto se convertiría en la práctica habitual de hacer un *basso seguente*, a veces con cifrado para la armonía, según recogen numerosas partichelas manuscritas desde finales del siglo XVI, tanto para órgano (por ejemplo, en el archivo del monasterio de Santa Ana de Ávila o en la catedral de Lisboa), como para bajón o contrabajo (en el archivo del monasterio de El Escorial) y probablemente también para arpa. Incluso una antología como la de Johannes Donfrid (1585-1654), *Concentus ecclesiasticos II, III et IV vocum cum basso continuo & generali, organo applicato* (Estrasburgo, 1622), incluyó para el celeberrimo *O magnum mysterium* una parte de bajo continuo para el órgano que va siguiendo siempre la voz más grave.

Todas estas prácticas instrumentales o concertadas, de la época de Victoria o de la inmediata posterior, fueron sintetizadas por Louis Jambou en un artículo pionero de hace casi dos décadas, que señalaba que "la acumulación de datos y de vivencias instrumentales autorizan entresacar algunas directrices que muy bien podrían aplicarse al repertorio de gran parte de la segunda mitad del siglo XVI, sobre todo cuando el mismo compositor, como es el caso de Victoria, aboga por la introducción de la música instrumental en su obra"⁷. Algunas de ellas han sido llevadas al concierto y al disco por los intérpretes que participan en este ciclo, a partir de una investigación histórica, pero también sonora. Con ello se quería poner fin a un ciclo de la interpretación victoriana, como fue el iniciado por el movimiento de renovación de la música religiosa llevado a cabo a lo largo del siglo XIX y que culminó en el *motu proprio Tra le sollicitudine* de Pío X (1903). El ideal de la polifonía *a cappella*, caía por tierra.

Más sorprendente aún será escuchar la música de Victoria tocada en la vihuela de Juan Carlos Rivera o al órgano por Andrés Cea. Los vihuelistas y los

⁷ Louis Jambou: "Prácticas instrumentales para una relectura de la obra vocal de Tomás Luis de Victoria", en *El Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI. Los instrumentos musicales en el siglo XVI. Ávila, mayo de 1993, Ávila 1997*, p. 23.

organistas españolas escribieron muchísimos glosados de obras de polifonistas, sobre todo flamencos; pero las de Victoria no merecieron la atención de aquellos que por su cronología pudieran haberlo hecho. No ocurrió lo mismo en los ambientes centroeuropeos. La citada antología de Denny, de 1594, permite la interpretación exclusivamente instrumental de sus obras, pues todas las voces están contenidas en la tablatura para laúd, que además hace sus glosas. En los ambientes ingleses también se interpretó la música de Victoria por una voz (siempre la superior) acompañada del laúd. Y en nuestros días el propio Juan Carlos Rivera, seguidor de aquellas tradiciones, ha realizado sus propias versiones vihuelísticas. Música religiosa de cámara, arte íntimo, no sabemos si como puro placer sonoro o como reflejo de una espiritualidad doméstica. En cuanto a las versiones para órgano, son varias las fuentes manuscritas conservadas en Alemania y en la antigua Prusia (Polonia) que pasaron a tablatura alfabética diversas composiciones de Victoria. La difusión de esta música por el centro y este de Europa parece deberse a los alumnos del Colegio Germánico de Roma, donde Victoria estudió y más tarde trabajó como maestro de la música. Son versiones muy fieles a la partitura vocal, es decir, sin un glosado idiomático instrumental, por lo que incluso puede dudarse de que su finalidad fuera realmente la interpretación en el instrumento. En algunos casos hasta tiene el texto escrito, lo que sugeriría una interpretación a una voz y órgano, posibilidad abierta por el propio autor. Puesto que Victoria fue organista profesional, y tanto su primer puesto de trabajo como el último fue como organista, nada mejor que este homenaje a partir de las tablaturas de la propia época.

La expresión

Las partituras de Falla son “expresivas”, esto es, reflejan los deseos de *tempo* y de dinámica de su revisor. Se ha comparado su labor a la del maestro de capilla y director Charles Bordes (1863-1909) –cofundador de la Schola Cantorum de París y también editor de Victoria para “uso de capillas y aficionados”– quien llenó las partituras de reguladores o ligaduras⁸. Falla se alejaba así de las desnudas transcripciones “científicas” de su maestro Felipe Pedrell o, mejor dicho, las dotaba de los signos necesarios para su recreación. Y enlazaba también con el primer musicólogo español que se había enfrentado seriamente a la música de Victoria, Hilarión Eslava (1807-1878). Cuando éste incluyó algunas obras en su monumental *Lira Sacro-Hispana* (1852-1860), añadió signos de dinámica consciente de lo que hacía, y así anotó a pie de página del motete *Vere languores nostros*: “Aunque este motete, como todas las obras del siglo XVI, no tiene en el original pianos ni fuertes, se han marcado éstos, como se efectúan en la Real Capilla de S.M.”. Eslava no “interpretaba” los pentagramas de Victoria; recogía una tradición interpretativa cuyo origen y trayectoria resultan casi imposibles de rastrear. De nuevo, parece que mirar hacia el futuro (interpretar para el siglo XXI) enlaza con el método del pasado.

⁸ Louis Jambou: “Músicas del siglo XVI en la obra de Manuel de Falla”, *Revista de Musicología*, XXVII (2004), pp. 1.047-1.049.

La función

Lo más probable es que algunas o muchas de las disquisiciones sobre cómo interpretar esta música parecieran peregrinas al compositor y a sus contemporáneos. Se cantaba y se tocaba como se podía, es decir, con los medios que se tuviera a disposición y de acuerdo con las capacidades de cantores y tañedores. “Leer” la partitura no tenía que plantear ningún problema para los coetáneos y además era habitual y lícito leer de diferentes maneras; hace ya varias décadas que el maestro Bruno Turner advertía del peligro de una “autenticidad estereotipada para la interpretación moderna” que olvidara la existencia de diferentes tradiciones⁹.

Lo que sí conllevaba tomar decisiones era la funcionalidad de la obra. Desde luego, lo que más le sorprendería a Victoria es que nosotros cantemos y escuchemos sus obras en un concierto (no digamos en una grabación). La música litúrgica era música para la liturgia, y por ello su lugar y su momento adecuado eran las misas, las horas del oficio y algunas procesiones. Por tanto, estas composiciones no se interpretaban aisladas, precedidas del silencio y concluidas en aplausos. Formaban parte de un continuo sonoro de voz declamada, canto monódico, piezas instrumentales y algunos otros sonidos como los de las campanillas. El primer escollo a salvar era (y es) la congruencia entre las melodías gregorianas que formaban el esqueleto de la liturgia y las que habían sido causa prima de las composiciones polifónicas, bien como *cantus firmus*, bien para ser parafraseadas. El repertorio gregoriano no es un repertorio único ni universal, sino un conjunto de tradiciones y variantes locales. Tomás Luis de Victoria se movió entre dos grandes tradiciones, la romana y la hispana, lo cual no es tan simple como decir que Victoria pensara en clientes-intérpretes italianos o españoles, ya que dentro de cada nación podían convivir prácticas diferentes. Así, podremos escuchar sus salmos enmarcados por las antifonas de los cantorales de El Escorial en la recreación de unas vísperas a la Virgen por La Colombina y Schola Antiqua, en el marco de las iglesias de dos conventos de alguna medida ligados a Victoria (las Descalzas Reales por razones obvias, San José de Ávila por ser de una cronología rigurosamente coetánea a la del músico y de una estética completamente escurialense); o, más singular aún, el montaje propuesto por The Hilliard Ensemble, con canto llano francés de un *Graduale Romanum* publicado en 1627, con melodías “neogalicanas”, ya que, al fin y al cabo en cada lugar se cantaba el canto llano propio dentro del cual se insertaban las obras polifónicas propias o ajenas (no al revés).

El segundo escollo lo constituían aquellas partes para las que la liturgia exige una serie de repeticiones o de secciones que los libros de Victoria no contienen (singularmente los Kyries y los Agnus de las misas). La alternancia con el canto llano y sobre todo con los versos instrumentales, se convertía en una necesidad. Y hoy es causa de estudio previo por parte de los intérpretes.

Y es que la recepción de Victoria desde finales del siglo XIX ha seguido principalmente dos vías frecuentemente entrecruzadas, en algún modo reflejadas en

⁹ Bruno Turner, notas al disco compacto del Choir of Westminster Cathedral *Tomás Luis de Victoria. Missa Vidi speciosam*, Hyperion 1988, pero el texto es cuatro años anterior.

las propuestas de hoy: la renovación del repertorio litúrgico con la vuelta al ideal palestriniano, y la recuperación musicológica de los “monumentos” nacionales con criterios científicos. En un país tan transcendental en la recuperación de Victoria como Inglaterra, esas dos vías partirían del primer maestro de capilla de la catedral católica de Westminster, Richard Runciman Terry (1865-1938), y del hispanista John Brande Trend (1887-1958)¹⁰, y en cierto modo llegarían a nuestros días personalizadas en coros como el Choir of Westminster Cathedral o The Tallis Scholars, que tan excelentes aportaciones han hecho a la discografía victoriana; líneas que en España podrían representar Felipe Pedrell (1841-1922) o Higinio Anglés (1888-1969) por un lado, y Nemesio Otaño (1880-1956) o José Ignacio Prieto (1900-1980) por otro.

Pues bien, el director de los Tallis, Peter Phillips, declaraba vehementemente en una entrevista hace unos años a propósito de las reconstrucciones litúrgicas: “No me gusta nada. Con la polifonía eso no funciona. El foco deja de centrarse en la pura calidad de la música y el asunto se convierte en una especie de representación teatral. Lo que no acepto es la recreación de la fiesta de San Bartolomé con todos los cantos precisos. Aburre a las piedras oír media hora de canto llano cuando a uno no le gusta y además ha acudido para escuchar a un grupo que canta música polifónica. Para mí es cultura de museo”. Postura perfectamente lícita y defendible cuando se hace música de concierto o de grabación. La consecuencia es la preferencia por ciertos géneros (sobre todo por los motetes y formas afines como responsorios o antífonas, y por las misas) y el menosprecio de otros (himnos, salmos, cánticos y no digamos pasiones), es decir, aquellas obras en que el compositor únicamente escribió algunos versos o algunos fragmentos. En el momento en que se decide abordar estas últimas, no queda más remedio que enfrentarse a la reconstrucción con material ajeno a Victoria y por tanto no polifónico (monódico o instrumental); entonces es preciso buscar concordancias modales y melódicas además de tradiciones ceremoniales locales. Y por ese camino llegamos a la reconstrucción de la misa –por cuanto el Sanctus no es una parte que sigue al Credo, sino que emerge del prefacio, etc.– y así a la reconstrucción de toda una ceremonia religiosa concreta perteneciente a un tiempo litúrgico específico.

Los conciertos de Camerata Lacunensis, La Colombina, The Hilliard Ensemble, Cantoría Hispánica, Ministriles de Marsias, Ensemble Plus Ultra o The Gabrieli Consort, con la colaboración de grupos especializados en gregoriano como Schola Antiqua o Coro de Canto Gregoriano, y de organistas como Javier Artigas, muestran en este ciclo diferentes propuestas de reconstrucción de diversas misas, de unas vísperas de la Virgen y de dos oficios de difuntos, para aproximarse lo más posible a la sonoridad de la época de Victoria, a lo que un oyente de los siglos XVI y XVII pudo haber escuchado dentro de una iglesia.

Quizás la misa cantada (en canto llano) en la que la polifonía surge “pro ornatu ecclesiasticorum carminum” como decía el primer tratado de canto a varias voces conocido (*Musica Enchiriadis*), no fuera la única manera de cantar polifonía en las misas. Precisamente las misas rezadas (lo opuesto a cantadas) podían permitir una mayor presencia de la “música” (no el canto llano),

10 Tess Knighton: “A Heart of Pure Gold”, en *Pure Gold: Golden Age sacred music in the iberian world. A Homage to Bruno Turner*, Kassel 2011, pp. xvi-xvii.

que sonaba mientras el celebrante decía en voz baja los textos del *proprium missae*. Así, en Valencia en 1599, durante la jornada de Felipe III, “mientras se dijeron las misas sonó la música de voces y instrumentos”, según un testigo, o en el convento de la Encarnación de Madrid en 1626 el legado pontificio Francesco Barberino “dijo misa rezada ... y el tiempo que duró decir la misa se cantaron motetes y otras cosas”¹¹. Las propuestas de The Sixteen y de La Grande Chapelle podíamos imaginarlas en ese sentido, sobre o como el fondo de una celebración litúrgica dedicada a la Virgen, a manera del *grand motet* barroco francés.

La temática

Por último, otros grupos musicales presentes en este ciclo (Cantoría Hispánica, Música Ficta, Capella de Ministrers, Ensemble Plus Ultra) se decantan por formatos de concierto distintos a la reconstrucción histórico-litúrgica: antologías de obras de Victoria unidas por su temática más que por su función. Hoy en día asociamos el mejor Victoria con sus dos producciones editoriales más originales, ambas con una temática religioso-litúrgica concreta: el *Officium Hebdomadae Sanctae* (Roma, 1585) y el *Officium defunctorum* (Madrid, 1605). Dentro del primero, si hubiera que destacar algo, sería el ciclo de los dieciocho responsorios de tinieblas. Hay un Victoria cantor de la Pasión de Cristo, ensalzado por todo el movimiento de renovación de la música litúrgica desde el cecilianismo alemán de 1830 hasta la Schola Cantorum de Comillas de un siglo después, pasando por Saint Gervais y la Schola Cantorum de París, la catedral de Westminster y The King’s College de Cambridge. Hay un Victoria compositor de exequias musicales, ejemplificado en el *Officium defunctorum*, “sin duda la obra maestra de la música española” en opinión del compositor Josep Soler (1935). Pero también hay un Victoria que dedica en casi todos sus libros exquisitas obras al culto mariano (Magnificat, himnos, motetes, antifonas, letanías y misas), hasta un total de 163 que ha contabilizado Antonio Bernaldo de Quirós –quien habla de espiritualidad y devoción marianas en Victoria¹²–, y que en un exceso de apasionamiento hizo exclamar a Vicente Salas Viu que “hasta Francisco Guerrero es sobrepasado por Victoria en sus endechas a la Virgen”¹³. Y hay un lenguaje propio de Victoria, pleno de luz y de alegría, para los grandes misterios del nacimiento y la infancia de Cristo, donde se ha querido ver reflejada la *christiana laetitia* de la espiritualidad de San Felipe Neri, a la que tan ligado estuvo el compositor abulense¹⁴.

11 Archivo de la Real Academia de la Historia, Jesuitas, Tomo 96, 9/3669, f. 229. José Simón Díaz: *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, Madrid 1982, p. 342.

12 Antonio Bernaldo de Quirós: “Espiritualidad de Tomás Luis de Victoria”, *Revista de Espiritualidad*, 65 (2006), pp. 594-596. En esa cifra incluye las obras reeditadas.

13 Vicente Salas Viu: “Misticismo y manierismo en Tomás Luis de Victoria”, en *Música y creación musical*, Madrid 1966, p. 62.

14 Daniele V. Filippi: *Tomás Luis de Victoria*, Palermo 2008, p. 189.

II

Interpretar. Explicar o declarar el sentido de algo. Explicar acciones, dichos o sucesos que puedan ser entendidos de diferentes modos (*Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española)

El canon

Estas elecciones significan, de alguna manera, una hermenéutica de Victoria. Los estudiosos y comentaristas de sus obras han llamado la atención sobre el hecho de que el compositor siempre eligiera para parodiar en sus misas motetes alegres y exultantes (finalizados en "Aleluya" incluso), y no otros hoy más populares como los desconsolados *O vos omnes* o *Vere languores*. Se diría que Victoria habría levantado, en cierta manera, un canon de su propia obra bien diferente del nuestro. En esa línea se entendería la sorprendente opinión expresada por el Duque de Bragança, futuro João IV de Portugal, melómano, bibliófilo y compositor, en 1649: "Thomé Luys de Victoria imprimió varios libros ... uno de todo lo que sirve en la Semana Sancta, donde hay mucho en que poder acomodar la letra; con todo eso, como su natural, y su música es alegre, nunca queda muy triste, lo que compone, y todo lo alegre le sale bien, porque esto es conforme a su natural"¹⁵. Entre el compositor glorioso y gozoso por un lado, y por otro el sublime pintor del sufrimiento de Cristo o del descanso de la muerte, se moverían las lecturas del significado de Victoria en la historia de la música y su posición en el Parnaso del arte de los sonidos.

¿Con qué Victoria nos quedamos hoy? O cuál preferimos, pues nos quedamos con todos. El director de la Capella de Ministrers, Carles Magraner, declaraba recientemente: "A mí me interesa el Victoria de los contrastes, el de la grandiosidad y la arquitectura sonora del barroco más que el Victoria minimalista"¹⁶. Una mirada detallada de los programas del presente ciclo de conciertos "Victoria 400" nos da una rápida respuesta: hay una preferencia de los intérpretes por el Victoria de 1600, el del libro de *Missae, magnificat, motecta, psalmi, & alia* publicado en Madrid; el Victoria de los grandes medios, de las misas, antifonas y otras obras policorales: las misas *Alma Redemptoris mater*, *Ave Regina coelorum* o *Pro victoria*. Si repasamos el ambicioso proyecto discográfico del Ensemble Plus Ultra, con diez discos dedicados a nuestro compositor (2008-2011), el resultado es similar. Y en buena medida la investigación más reciente se orienta hacia los mismos intereses¹⁷. Contrasta esta elección con opiniones como la expresada

15 [Joao IV]: *Defensa de la música moderna contra la errada opinión del obispo Cyrilo Franco*, Lisboa [1650].

16 "Carles Magraner: 'Victoria hace fácil lo imposible'", entrevista de Mark Wiggins, *Diverdi*, 203 [mayo 2011], p. 14.

17 Daniele V. Filippi: "Riscritture policorali e creatività sonora in Palestrina e Victoria / *Polychoral rewritings and sonic creativity in Palestrina and Victoria*", *Polifonie*, VIII, 2-3 (2008), pp. 63-182; Noel O'Regan: "What can the organ *partitura* to Tomás Luis de Victoria's *Missae, Magnificat, motecta, psalmi et alia plurima* of 1600 tell us about performance practice?", *Performance Practice Review*, 14 (2009); Daniele V. Filippi: "Rome, Madrid, Warsaw: Polychorality and Sonic Creativity in T.L. de Victoria and G.F. Anerio", en *Polychoral music between the 16th and the 17th century: Italy and Central Europe*, Venecia, en prensa; Juan Ruiz Jiménez: "'Buena música y breve': The Reception and Circulation of Victoria's *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi* (Madrid, 1600) in the Crown of Castile", en *Medieval and Renaissance International Music Conference. Barcelona, 5-8 July 2011*.

por Robert Stevenson, uno de los mejores conocedores de toda la música de Victoria: "Al margen de cualquier consideración que pueda hacerse sobre los méritos específicos de las misas de 1600 de Victoria, parece que la mayoría de los críticos están de acuerdo en que su musa le había abandonado parcialmente cuando estaba próximo a cumplir los cincuenta años (igual que hizo la musa de algunos románticos tardíos) ... La *Missa Pro defunctis* de la edición de 1605 sería más aceptada que las misas de 1600, 1) porque sus secciones individuales no siempre están escritas en un tedioso fa mayor y 2) porque la contestación de coro y coro no distrae su atención como si se tratase de un juguete eterno"¹⁸.

Tal vez el ejemplo más elocuente sea el de la *Missa Pro victoria*, obra que deleitó a Felipe III y cuestionada hace cien años por su tufillo profano (al tratarse de una parodia de una *chanson* de Clément Janequin): "desentona un poco de la obra de Victoria. Tiene un aspecto profano y su técnica, superficial, cansa por su monotonía armónica y su ritmo reiterativo que delatan la obsesión por la instrumentación"¹⁹; más tarde rechazada por su efectista estilo antifonal de coros dialogantes, en lugar de erudito contrapunto imitativo de las voces: "esta misa tiene todas las características de haber sido escrita para satisfacer los gustos de este bienintencionado pero frívolo y joven príncipe. Que Felipe III carecía de las sólidas virtudes de su padre y de sus antepasados es algo que se ha aceptado siempre como una verdad histórica"²⁰; y erigida hoy en modelo de las misas del autor en la monografía de Daniele Filippi (2008).

La cita de Stevenson es doblemente significativa por cuanto estilo o técnica musical, filosofía de la historia y valores morales aparecen vinculados con un sentido negativo: la policoralidad victoriana con el declive de la monarquía española iniciado con Felipe III y la frivolidad o inmadurez de éste (dominado por un degustador de la obra de Victoria como fue el Duque de Lerma). Es decir, lo opuesto al Victoria del contrapunto imitativo, al auge del imperio español bajo Felipe II (dedicataria de otro libro de Victoria en 1583, como también su yerno en 1585) y a la austeridad moral. Los motetes a un solo coro (*O quam gloriosum, O magnum mysterium, Vere languores...*), las misas a 4 voces (*O quam gloriosum, O magnum mysterium, Quarti toni...*) y sobre todo el *Officium Hebdomadae Sanctae*, habrían constituido el canon victoriano tradicional desde su recuperación en el siglo XIX y comienzos del XX por Carl Proske, Franz Xaver Haberl y Felipe Pedrell.

El estilo

El problema historiográfico que late detrás de esas elecciones es el de la difícil colocación del autor en los compartimentos estancos tradicionales de la bibliografía: renacimiento o barroco. La cuestión en principio no ofrece dudas y cualquier manual sobre el renacimiento se ocupa necesariamente de él (y rara vez un manual sobre barroco). Pero la cronología tan tardía de Victoria, a caballo entre los dos siglos, hacía incómoda su ubicación, a menos de considerarlo un compositor retardatario. Recientemente se ha llegado a afirmar que "lo que desde luego no es admisible es intentar seguir utilizando el término

18 Robert Stevenson: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid 1993, p. 473.

19 Henri Collet: *Le Mysticisme musical espagnol au XVIe siècle*, París 1913, p. 446.

20 Robert Stevenson: op. cit., p. 472.

'renacentista' como concepto inherente a la música de Vivanco, Victoria, Esquivel o Lobo"²¹. De ahí la búsqueda de rasgos de su estilo que avanzaran las características del siglo siguiente (de "tímido preanuncio del barroco" habla Daniel Vega, "precursor" le llaman José María Llorens y José López-Calo, "visionario" y "profético" le define Samuel Rubio, y "vanguardista" Robert Stevenson) hasta convertirlo en un prebarroco, protobarroco o barroco primitivo (Eugene Cramer). O directamente barroco: "Victoria es el primer compositor español del barroco y una de las expresiones universales más vigorosas de los primeros tiempos de este estilo" (Rubio).

Entre medias, una de las categorías historiográficas más ambigua y cuestionada: manierismo (defendido por Rubio y Salas Viu en los años sesenta). Concebido como un estilo de transición, resulta imposible diferenciarlo del tardorrenacimiento o del protobarroco. Entendido como una vía muerta derivada de la polifonía clásica hacia un preciosismo y un experimentalismo armónico más lúdico que trágico, *expressio verborum* exacerbada, no tendría más reflejo que en algunos madrigalistas y compositores instrumentales. Salas Viu, que con tanto ardor defendió el concepto aplicado a Victoria, señalaba características como los contrastes de color, "el libre uso de las disonancias; el contenido tonal; los bruscos saltos melódicos; los largos pasajes en sucesión de acordes; el predominio de la voz superior, caudal de expresividad; los silencios sobrecogedores", como definidores del manierismo del compositor. Características en buena parte similares a las que Eugene Cramer ha señalado como rasgos del primitivo barroco presentes en la obra de Victoria: hasta 101 combinaciones vocales diferentes en busca de sonoridades distintas; *expressio verborum*; técnica del *falsobordone*; los silencios como componente estructural y afectivo; acompañamiento de órgano; tendencia hacia un pensamiento tonal²². Cuando López-Calo rechazó con contundencia el que existiera un manierismo musical en España, comparó las dedicatorias de los libros italianos de hacia 1600 (Gesualdo, Caccini, Peri, Monteverdi...) con las de los españoles de esos años para afirmar que "pertenecen a dos mundos distintos, sin nada en común", pues frente a la ideas de novedad y de ruptura presentes en aquéllos, los españoles seguían repitiendo viejos tópicos del platonismo humanista cristianizado²³. Así es en Victoria, pero con una salvedad: compárese el prólogo de la edición de *Missae...* de 1600 –hinchado en la forma y anémico en el fondo– con las breves pero enjundiosas cartas de difusión de esa obra arriba comentadas; en ellas Victoria sí muestra conciencia de abrir un mundo nuevo... sólo que ese mundo, es el del barroco. Otra cuestión es que el término se emplee como simple imagen gráfica de comparación: el teólogo y organista Jordi -Agustí Piqué se refiere a cómo la "atención al particular

21 Francisco Rodilla León: *El libro de motetes de 1608 de Juan Esquivel de Barahona (ca. 1560-ca. 1624)*, Ciudad Rodrigo 2005, p. 244.

22 Vicente Salas Viu: "Victoria y el manierismo", en *Música y creación musical*, Madrid 1966, pp. 69-82; Eugene Casjen Cramer: "Some elements of the Early Baroque in the music of Tomás Luis de Victoria", en *De Musica Hispana et aliis. Miscelánea en homenaje al prof. Dr. José López-Calo, S.J.*, Santiago de Compostela 1990, pp. 501-538. El mismo Salas Viu contribuye a la confusión, definiendo a Victoria como "pre-barroco y manierista". Ver también la "Introducción" de Samuel Rubio a la edición de los *Motetes*, vol. I, Madrid, 1964.

23 José López-Calo: "Manierismo y barroco", en *Actas del congreso internacional "España en la Música de Occidente"*, Madrid 1987, p. 355.

significado del texto, de la Palabra, le hace actuar [a Victoria] como el pintor manierista que alarga y deforma las figuras para darles una expresión, un significado, una emoción²⁴. Discusión, pues, ociosa, acerca de un término tal vez inane o innecesario.

Más adecuado se antoja interpretarlo con términos y conceptos de la propia época. Su nombre está ausente en las discusiones florentinas y venecianas en torno a las "nuove musiche" y a las dos prácticas monteverdianas. Figura, sin embargo, en un libro (publicado en 1618 pero escrito bastante antes) del organista genovés Giovanni Battista Rossi, *Organo de cantori*, donde ofrece una división de los compositores en "antiguos" (como Josquin des Prez ca. 1450-1521, Adrian Willaert ca. 1490-1562, y otros flamencos), "viejos" (como Cristóbal de Morales, ca. 1500-1553, o Palestrina, 1524/25-1594) y "modernos", entre los que cita a Victoria junto a maestros post-palestrinianos como Ruggiero Giovanelli (ca. 1560-1625), Felice Anerio (1560-1614) o Giovanni Maria Nanino (1543/44-1607), o el veneciano Giovanni Gabrieli (ca. 1560-1612). Por su parte, el cantor y teórico Pietro Cerone distingue en 1613 entre compositores de "música grave y devota" (Constanzo Porta 1528/29-1601, Vincenzo Ruffo ca. 1508-1587, Giovanni Matteo Asola 1532-1609, Francisco Guerrero 1528-1599 y Victoria), de música dulce, suave y afeminada (Philippe de Monte 1521-1603, Luca Marenzio 1553-1599), de música contrapuntística artificiosa (Pietro Vinci ca. 1525-1584, Marco Antonio Ingegneri ca. 1525-1592) y así otras categorías de madrigalistas, tañedores de tecla, etc.

Mucho más práctico que el teórico metido a taxonomista, un modesto maestro de capilla conquense como Juan Muro (ca. 1554-1591) solicitaba en 1590 al cabildo de su catedral música "buena y breve" de los maestros modernos: el romano Palestrina, el sevillano Guerrero y el madrileño Victoria²⁵. Y es que, pongámosle la etiqueta que le pongamos, nada mejor para perfilar su silueta que verlo al trasluz de sus contemporáneos y buscar sus (o nuestras) afinidades electivas, pues lo que parece claro es la presencia de un elemento distinto, nuevo, en su música. Como aliado a las corrientes más innovadoras de su momento, desde la primera edición de 1572, lo ha considerado recientemente Adriano Giardina: los deseos de satisfacer a "los estudiosos de esta ciencia" que declara en el prólogo, harían referencia a la llamada *musica reservata*; de ahí pasa al riguroso estudio del empleo de las figuras retóricas y de la elaboración del discurso²⁶. Habría que ver en qué medida ese espíritu innovador se encontraría en otros géneros, al parecer más conservadores, como las misas, más próximas a Palestrina como señaló Howard Mayer Brown.

Si Rossi le alistaba junto a los post-palestrinianos, quizás como el primer polifonista romano de esa generación, el concierto de The Hilliard Ensemble (y en parte el del organista Andrés Cea) le enfrenta al gran maestro de la escuela romana y el modelo del catolicismo postridentino (y cecilianista): Giovanni Pierluigi da Palestrina. Sería alejarnos demasiado del fin de estas modestas líneas – mera presentación de aproximaciones diversas al compositor– exponer el debate

24 Jordi-Agustí Piqué i Collado: *Teología i música: propostes per a un diàleg*, Barcelona 2006, p. 180

25 Archivo de la Catedral de Cuenca, Actas capitulares (1590), cabildo de 12 de noviembre de 1590.

26 Adriano Giardina: *Tomás Luis de Victoria: Le premier Livre de Motets, Organisation et Style*, tesis doctoral, 2009.

quizás más largo y de mayor calado acerca del estilo de Victoria: su deuda con Palestrina. Hipótesis y teorías que van desde el mono e imitador de Palestrina (Severo Bonini, Giuseppe Baini), al discipulado (Haberl, Raffaello Casimiri), la negación de cualquier deuda (Pedrell, Rubio), el paralelismo estilístico (Fabio Fano) o la *imitatio* basándose en análisis comparados de partituras (Filippi, Giardina), fructífera línea de investigación actual que debe partir del profundo conocimiento de la inmensa obra de Palestrina, todavía poco estudiada y vista con tópicos heredados.

Palestrina, Victoria... y Orlando de Lasso (1532-1594). La santa trinidad de la polifonía clásica (al modo de Haydn-Mozart-Beethoven en el clasicismo). Y además William Byrd (ca. 1543-1623), claro está, para la historiografía anglosajona²⁷. Pero también Morales-Guerrero-Victoria, el triunvirato del canon español. Nuestro compositor, de nuevo, en distintos frentes o en ninguno. Rui Vieira Nery lo resumía hace años así: "Importantes manuales de contrapunto citan sus obras como fuente de un conocimiento técnico incuestionable, superado solo por el todopoderoso Palestrina e igualado por el gran Lassus". En la historia de la música, por otra parte, se prefiere vincularlo a Morales y Guerrero, como la sagrada trinidad de la polifonía española del siglo de oro. En ambos casos, tales consideraciones tradicionales deben ser cuidadosamente examinadas y cuestionadas. En primer lugar, el acercamiento de Victoria a las sagradas leyes del contrapunto académico, tal y como habían sido codificadas y transmitidas desde el *Gradus ad parnassum* de Johann Joseph Fux, es más bien poco ortodoxo, y ciertamente muy alejado de los estrictos principios de su presunto maestro, Palestrina. En este sentido, uno debe reconocer que Victoria es demasiado español para ser considerado como el verdadero exponente de la escuela romana. Por otra parte, es demasiado romano para ser el máximo representante de las idiosincrasias de la polifonía española del siglo XVI, tal como lo son otros compositores peninsulares como Rodrigo de Ceballos, Juan Navarro o Juan Vázquez"²⁸.

La escuela

Salimos de los períodos históricos y nos adentramos en las escuelas geográficas. ¿Romano o español? Claro que habría que precisar, ¿por qué español y no castellano? Cuando se habla de abulense, y hoy más de madrileño, ¿quiere decir eso algo históricamente o musicológicamente? Cristina Diego Pacheco acaba de adjudicar el término de bilingüismo a nuestro compositor²⁹. Aunque es un término que tradicionalmente, desde Bukofzer, aplicamos a los compositores eclesiásticos del siglo XVII que podían escribir *alla antica*, esto es, *alla Palestrina* (contrapunto imitativo), o *alla moderna* (monodia acompañada), Cristina Diego lo utiliza en el sentido que se ha aplicado a Claude le Jeune, por ejemplo, para

27 Howard Mayer Brown: *Music in the Renaissance*, Englewood Cliffs, NJ 1976, pp. 283 y 314, quien con buen sentido pone límites a estos intolerables procedimientos de reducción arbitraria de toda una época a solo unos nombres.

28 Rui Vieira Nery en las notas del disco *Tomás Luis de Victoria: Cantica Beatae Virginis*, de La Capella Reial de Catalunya y Hespèrion XX, Audivis 1992.

29 Cristina Diego Pacheco: "Víctor y Victoria. Tomás Luis de Victoria 400 años después", *Audio-Clásica*, XIV/166 (abril 2011), p. 60.

señalar la capacidad de adaptar el lenguaje según las circunstancias. Es decir, siempre queremos ver varias caras en nuestro personaje.

Si lo tomamos como romano/italiano, habría que recordar que Victoria incluyó una obra de Francesco Soriano (1548/49-1621) en uno de sus libros, signo de amistad, admiración profesional o interés comercial. Las influencias mutuas y el paralelismo con Luca Marenzio han sido notados por Filippi y Noel O'Regan. Salas Viu, en su empeño por explicarlo como un rompedor con el renacimiento clásico, lo asoció a dos italianos nada romanos: Carlo Gesualdo (1566-1613, que le superaría en el empleo manierista de las disonancias) y Giovanni Gabrieli (que avanzaría más hacia el barroco en el empleo del lenguaje instrumental). Este último, y toda la escuela veneciana, aparece como referencia incómoda del estilo tardío de Victoria en muchos manuales (Reese, Brown, Taruskin), mientras los estudios más detallados vincularían la policoralidad de Victoria con la escuela romana (O'Regan, Filippi) o la cortesana española.

Y la confrontación con el gran Claudio Monteverdi (1567-1643), el padre de la nueva época, es más una entelequia de la historia de los futuribles y de la filosofía de la música que de la historia documentada. Nada menos que Giuseppe Verdi (1813-1901) los enfrentó, al comentar a Arrigo Boito en 1887 que para los estudiantes eran recomendables modelos como Victoria, Palestrina y Marenzio, pero no Monteverdi. Para Salas Viu, "Victoria, más radical que el radicalísimo Monteverdi", hace con la misa y el motete lo que el maestro de Cremona hizo con el madrigal pero no se atrevió en los textos litúrgicos; Josep Soler, en cambio, contrapone a Monteverdi o Gesualdo frente Victoria, para afirmar que éste hace una música funcional al servicio exclusivo de una institución conservadora, "ajeno al drama, musical e ideológico, que se desarrolla a su alrededor. Sólo parece sentir la emoción oficial de la Iglesia", conocedor quizás, pero desinteresado de los expresionismos de los monodistas de 1600³⁰.

Si lo insertamos en la tradición castellana, Morales, Guerrero, Victoria fueron elevados al Olimpo por vez primera en 1603 por el poeta canario Bartolomé Ceyra de Figueroa:

"Y del tiempo moderno
aquel hispano terno
de Morales, Guerrero y de Victoria
que parece en su vuelo
que aprendieron la música en el cielo".

Visión de futuro, pues no parece que fuera esa la imagen de la época. El músico y poeta Vicente Espinel (1550-1624) no le incluye al hablar del "nuevo estilo" en *La casa de la memoria* (1591), donde aparecen tantos músicos (Guerrero, Rodrigo Ordóñez, Cabezón, Salinas, Navarro, Ginés de Boluda, Ceballos...) y Lope de Vega estableció otro canon bien diferente en *El peregrino en su patria* (1604): "y en la música Riscos, Lobo y Cotes". Era Francisco Guerrero ("que si en la ciencia es más que todos diestro", según Espinel), y no Victoria, el gran compositor de la época en España.

30 Salas Viu: *op. cit.*, p. 57; Josep Soler: *Victoria*, Barcelona 1983 p. 124.

Guerrero y Victoria, colegas, quizás amigos, y admiradores mutuos: Guerrero recomienda al cabildo de la catedral de Palencia que contrate a Victoria; éste parafrasea un motete del sevillano en una misa. Pero pertenecen a dos generaciones distintas. Como pone de relieve el concierto de La Grande Chapelle al incluir dos obras de Juan Esquivel de Barahona (ca. 1560-ca. 1624), Tomás Luis de Victoria pertenece a la generación post-Guerrero, la del cambio de siglo y de reinado: una generación marcada por el afianzamiento de los postulados litúrgicos posttridentinos, lo que generará una importante demanda de obras para establecer nuevos repertorios. Y marcada musicalmente por el espectacular brote de la escritura policoral y la orientación definitiva hacia la manera italiana. Es la generación de Ambrosio Cotes (1550-1603), Sebastián Vivanco (ca. 1550-1622), Alonso Lobo (1555-1627), Alonso de Tejada (ca. 1556-1628), Philippe Rogier (ca. 1560-1596), Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627), Esquivel, y tantos otros que pudieron servirse, además, de una tecnología casi desconocida para las generaciones anteriores españolas: la impresión de libros de polifonía. Entre todos ellos destacó la obra de Victoria y solo recientemente comienzan a ser recuperadas las creaciones de sus contemporáneos.

En el siglo XVIII lo cita Tomás de Iriarte en el canto tercero de su poema *La Música* (1779) entre los grandes músicos religiosos del pasado. Y es a partir de mediados de esa centuria cuando la música de Victoria inicia un camino ascendente que ha llegado a nuestros días. Impulsado en el siglo XIX por el cecilianismo, pero también por el nacionalismo, Victoria va poco a poco acercándose al trono que hoy ocupa. Naturalmente, gracias a Felipe Pedrell, editor de sus *Opera omnia* (1902-1913), pero no solo. Los Congresos de Música Sagrada (Valladolid 1907, Sevilla 1908), en donde las exitosas interpretaciones de la Capilla Isidoriana de Madrid primaron a Victoria entre los compositores antiguos; la Schola Cantorum de Comillas, cuyas espectaculares y cuidadas celebraciones de la Semana Santa alternaron la música moderna (Goicoechea, Otaño, Prieto) con la de Victoria. Pero también los compositores profesionales ensalzaron la polifonía española; como becarios de la Academia de España en Roma, Tomás Bretón (1850-1923), Felipe Espino (1860-1916) y hasta Ruperto Chapí (1851-1909) –¡quién lo iba a decir!– transcribieron obras del maestro del XVI³¹. De ahí a las recreaciones de Falla, de Luis de Pablo o de Josep Soler (*Requiem para percusión, coro y orquesta*, 1974-75). O al poeta cántabro José Hierro (1922-2002), para quien los sonidos de Victoria, los vitrales neomedievales y el paisaje del mar se aliaban en los recuerdos de 1950:

“¿Estarás donde estabas,
Tomás Luis de Victoria?
¿Al pie de las vidrieras
abiertas a las olas?
El órgano de plata.
Los rosales sin rosas.
El viento galopando
por la luz misteriosa.”

31 La referencia a los trabajos de Tomás Bretón puede verse en su *Diario 1881-1888*, Madrid 1995, p. 35. Los trabajos de Chapí (*Missa Vidi speciosam*, 1875) y Felipe Espino (motete *Vidi speciosam*, 1883) se conservan en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, signaturas S/1.070 y 1/445, respectivamente.

Entronizado como el más ilustre músico español, sus obras han sonado en los grandes acontecimientos nacionales: la *Missa pro defunctis* a seis voces se cantó en los funerales de Jacinto Verdaguer en Barcelona (1902, con el Orfeo Catalá dirigido por Lluís Millet), de José Canalejas Casas en Madrid (1902), de Manuel de Falla en Cádiz (1947, con la Capella Clásica de Mallorca) y hasta de Juan III en El Escorial (1993, con el Coro Nacional de España), así como la *Missa pro victoria* en la boda del príncipe de Asturias Felipe de Borbón en la catedral de Nuestra Señora de la Almudena de Madrid (2004), en presencia de las casas reales europeas. Trono compartido con su coetáneo el escritor Miguel de Cervantes (1547-1616), como reflejan el Premio Tomás Luis de Victoria creado en 1996 por la SGAE a imagen y semejanza del Premio Cervantes de literatura del Ministerio de Cultura, o la interpretación del *Officium defunctorum* en la catedral de San Patricio de Nueva York en los actos del centenario de la publicación del Quijote (diciembre 2005), bajo los auspicios de Antonio Muñoz Molina.

La personalidad

Paralelismo este último biográfico –con cronologías similares carentes de interés–, pero sobre todo ideológico para presentar una imagen moderna y laica del antes comparado con Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. Hasta nuestros días, la interpretación subjetiva que más éxito ha alcanzado ha sido la de Victoria como un místico, término que ya empleó en la década de 1860 el gran historiador August Wilhelm Ambros y que desarrolló en toda su plenitud el compositor y crítico francés Henri Collet (1885-1951). Para éste, el misticismo era algo consustancial a la música española del siglo XVI (como oposición al tecnicismo contrapuntístico de la escuela flamenca), haciendo un uso abusivo del concepto que los propios especialistas en literatura mística han denunciado (Pedro Sainz Rodríguez, Francisco Márquez Villanueva) y llegando a identificar misticismo con escolástica o con medievalismo. Collet –muy influido por el exitoso *El Greco o el secreto de Toledo* (1912) de Maurice Barrès– vio una perfecta simbiosis entre artista y territorio, entre Victoria y Ávila. Y Ávila estaba marcada por el misticismo de Teresa de Jesús. Guiados por fácil y sugestiva pluma, tanto estudiosos como diletantes, han imaginado encuentros, diálogos, arrobos o cartas, guiados por disparatadas especulaciones de Franz Xaver Haberl (1840-1910). Así, el chantre de la catedral de Ávila Ferreol Hernández, documentadísimo biógrafo de la familia y los primeros años de Tomás Luis, llegó a escribir: “Estas visitas a la catedral que hiciera Teresa de Cepeda y Ahumada menudearon por los días en que Victoria cantaba en el coro renacentista de la catedral de Ávila. Las voces timbradas de este niño de coro se encontraron y se abrazaron muchas veces en las alturas, al subir al cielo, con las plegarias de Teresa de Jesús”³². Escena que ha sido puesta en la voz de la propia escritora mística en la recientísima recreación teatral *Versa est* de Soterraña Aguirre y Alberto Conejero (julio de 2011). El alejamiento de las glorias mundanas que parece reflejar la vida de Victoria, su retiro a San Girolamo della Carità con San Felipe Neri, o a las Descalzas Reales de Madrid, alguna expresión de las dedicatorias de sus libros (“consagrar mi ánimo a la divina contemplación como corresponde

32 Ferreol Hernández: *Tomás Luis de Victoria “el abulense”*. (Estudio biográfico), Ávila 1960, p. 91.

a un sacerdote”), justifican la inclusión entre los místicos o hablar de una “crisis mística” a comienzos de la década de 1580. Lo que queda por aclarar es la relación de su obra con la espiritualidad de la mística castellana –esto es, carmelitana–, pues ésta ensalzó el silencio y rechazó el lujo y la sensualidad de la polifonía. Lo que produjo arrobos místicos a Santa Teresa y a San Juan de la Cruz no fueron los motetes y las misas cantados por una capilla de música; por el contrario, fue el sencillo canto popular en castellano, a una voz, expresión espontánea de una novicia o de un labrador, el que extasió a aquellos ensimismados. Y lo que escribieron fueron coplas y villancicos, a veces vueltas a lo divino de poemas amorosos, algunos “para cantarse al tono de...”

En cambio, los datos biográficos de Victoria exhumados sí muestran una estrecha relación con los jesuitas; además, su obra conoció una difusión entre sus colegios todavía apenas estudiada (sabemos del uso de los *Himnos* de 1581 y de la edición alemana de sus *Cantiones sacrae* de 1589 en el colegio de Múnich, y del envío del *Officium defunctorum* al Colegio Germánico de Roma). Una de las tres obras de Victoria cuyo destino ceremonial concreto nos es conocido, es el salmo o motete *Super flumina Babylonis*, escrito para una fiesta celebrada en el Germánico de Roma el 17 de octubre de 1573. Por todo ello, Cramer ha buscado rasgos jesuíticos en su estilo musical, sobre todo por la predilección del empleo de la técnica del fabordón³³, aunque es verdad que esto puede encontrarse en otros muchos autores por distintas razones.

Sin negar el fervor religioso, Howard Mayer Brown señaló, oponiéndose a Higinio Inglés, que si bien la música de Victoria pudo no estar “contaminada” por motivos o temas profanos, sí lo estuvo su técnica, al menos en los motetes, pues la preocupación por dibujar los afectos del texto respondían a exigencias sobre todo de los humanistas, llevadas a la práctica por los madrigalistas³⁴. Hoy sabemos, además, que también las músicas profanas fecundaron más de una obra: las misas *Pro victoria* y *Gaudeamus*, los motetes *Cum beatus Ignatius*, *Versa est in luctum*, *Super flumina Babylonis*...

Esta intensa religiosidad de Victoria –y aún quedaría por hacer referencia a otra faceta, la de la vinculación con San Felipe Neri y con la vida musical de la congregación del Oratorio (Casimiri, Filippi)– parece contradicha por otra interpretación del personaje: la faceta económica y el gusto (y la posibilidad) por editar espléndidamente sus obras. ¿Rico, pobre, sibarita? Algunas de sus ediciones fueron, en efecto, lujosas y se dice que causaron la envidia de sus colegas romanos, incluido el mismísimo Palestrina. El propio Victoria estuvo al cuidado de todos los detalles y se encargó en buena parte de la distribución de los ejemplares y de obtener las correspondientes remuneraciones; la mayor parte de la documentación que se conoce de él tiene que ver con ello y con el cobro de diversas rentas eclesiásticas. Se comportaba, pues, como un hombre de negocios; más aún, conocemos que sus familiares eran mercaderes y banqueros. Hombre de negocios, pero ¿negocios con éxito?; cartas pidiendo dinero, pero ¿le pagaban lo que pedía? Cuando muy airado escribe de puño y letra a los rectores del Colegio Germánico “sepa que yo fui el primer maestro de ese colegio y se me debe de hacer merced”³⁵, lo decía por

33 Eugene Casjen Cramer: *Studies in the Music of Tomás Luis de Victoria*, Aldershot 2001, p. 145.

34 Howard Mayer Brown: *op. cit.*, p. 315.

35 Alfonso de Vicente: *Tomás Luis de Victoria: Cartas (1582-1605)*, Madrid 2008, p. 111.

algo: el cabildo de Sevilla no le había pagado el envío de un libro en 1580, el Duque de Urbino tampoco el envío de 1602; tiene que llegar a hipotecar sus rentas en 1605, seguramente para poder editar el *Officium defunctorum*. Pedrell, dolido como compatriota, habló de la pobreza de Victoria. Reaccionó José Artero, y le siguieron Fernando del Valle Lersundi, Stevenson y Ana Sabe, insistiendo en el enriquecimiento con la venta de sus ediciones, pero a partir de muy pocos datos. Hoy, Juan Ruiz Jiménez intenta poner las cosas en su justo término y duda que pueda afirmarse, con los documentos conocidos en la mano, que realmente hiciera negocio económico, pues probablemente tampoco fuera esa su intención³⁶. Para algunos (Stevenson, Soler, Pepe Rey), esta faceta económica y estas preocupaciones materiales contradirían la intensa espiritualidad o la humildad inherente a ella, que deberían mantenerle alejado de los aspectos mundanos; como si la escritora mística Teresa de Jesús no fuera una hábil gestora y entendida en economías.

Familia de mercaderes y banqueros... Parece seguro que Victoria descendía de conversos. Sospecho que futuras interpretaciones explotarán este filón, proyectando nuevas luces y viejos tópicos. Porque Victoria es, claro está, una imagen de España. Manuel de Falla también tenía su idea de España, una idea cincelada por el regeneracionismo, el noventayocho y otras lecturas históricas (de Claudio Sánchez-Albornoz, entre otros). Falla colaboró en los homenajes de los poetas del 27 a Góngora con el *Soneto a Córdoba* para voz y arpa: "porque Córdoba es romana, romana como la veía don Luis, y no árabe. No hay en su soneto una alusión que no sea romana, cristiana". Era la España de don Manuel en sus últimos años granadinos, cuando él, compositor andaluz por nacimiento y vocación, elige poner en música la épica en catalán de Verdaguer, hasta con decorados de Josep Maria Sert (quien había escuchado entusiasmado las interpretaciones de Victoria dirigidas por Falla en San Sebastián): el mito clásico de Hércules y de la Atlántida, la geografía desde los Pirineos al Teide (desde la Torre de Hércules a Mallorca, desde Gades a Barcelona), como bases de la epopeya de Cristóbal Colón e Isabel la Católica para volver a unir los territorios, ahora bajo una misma fe. En ese momento, Falla toma los trabajos de su maestro Pedrell y se empapa de la música de Victoria, parte también de esa España imaginada.

Cuantas veces nos acerquemos a la música de Victoria seguiremos imaginando fundamentos históricos, biológicos o filosóficos que expliquen el porqué nos emociona, cómo es posible que nos conmueva cuatro siglos más tarde. Conservador y vanguardista, español e italiano, espiritual y negociante. Inclasificable y rico en facetas. Más allá del tiempo y del espacio, Josep Soler, último premio de composición Tomás Luis de Victoria, lo alineó junto a Bach, Brahms y Strauss, figuras "laterales", "desfasadas", "puentes entre épocas y maneras"³⁷, que solo después del historicismo han podido encontrar su lugar en la historia. Mientras, el poema de José Hierro antes citado avanzaba hasta preguntarse, como lo hacemos ahora nosotros:

"¿Serás el mismo que eras,
Tomás Luis de Victoria?"

36 Juan Ruiz Jiménez: "Recepción y pervivencia de la obra de Victoria en las instituciones eclesiásticas de la corona de Castilla", en *El triunfo de la música. Felipe III y Tomás Luis de Victoria*, en prensa.

37 Josep Soler: *op. cit.*, p. 130.

OBRAS

OBRAS DE TOMÁS LUIS DE VICTORIA

Libros de Tomás Luis de Victoria

- 1572:** *Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis vocibus concinuntur*, Venecia. Contiene 33 obras a 4, 5, 6 y 8 voces: 29 motetes y 4 antifonas marianas.
- 1576:** *Liber primus qui missas, psalmos, Magnificat, ad Virginem Dei Matrem salutationes alia que complectitur*, Roma. Contiene 28 obras, 21 de ellas nuevas, a 4, 5, 6 y 8 voces: 5 misas, 1 himno, 6 Magnificat, 7 antifonas marianas, 7 motetes y 2 salmos.
- 1581:** *Hymni totius anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem, qui quattuor concinuntur vocibus una cum quattuor psalmis, pro praecipuis festivitibus, qui octo vocibus modulantur*, Roma. Contiene 36 obras, 34 de ellas nuevas: 32 himnos a 4 voces y 4 salmos a 8.
- 1581:** *Cantica Beatae Virginis vulgo Magnificat quatuor vocibus. Una cum quatuor antiphonis beatae Virginis per anum: quae quidem, partim quinis, partim octonis vocibus concinuntur*, Roma. Contiene 24 obras, 12 de ellas nuevas, a 4, 5 y 8 voces: 16 Magnificat y 8 antifonas marianas.
- 1583:** *Missarum libri duo quae partim quaternis, partim quinis, partim senis concinuntur vocibus*, Roma. Contiene 9 misas, 4 de ellas nuevas, a 4, 5 y 6 voces.
- 1583:** *Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis, alia duodenis vocibus concinuntur*, Roma. Contiene 53 obras, 9 de ellas nuevas, a 4, 5, 6, 8 y 12 voces: 37 motetes, 8 antifonas marianas, 5 salmos y 1 letanía.
- 1585:** *Officium Hebdomadae Sanctae*, Roma. Contiene 37 obras, 33 de ellas nuevas, a 4, 5 y 6 voces: 4 motetes, 2 pasiones, 9 lamentaciones, 18 responsorios, 1 cántico, 1 salmo, 1 himno y 1 improperio.
- 1585:** *Motecta festorum totius anni. Cum communi sanctorum. Quae partim senis, partim quinis, partim quaternis, alia octonis vocibus concinuntur*, Roma. Contiene 34 motetes [más 3 ajenos], 9 de ellos nuevos, a 4, 5, 6 y 8 voces.
- 1589:** *Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis, alia duodenis vocibus concinuntur*, Milán. Contiene 53 obras a 4, 5, 6, 8 y 12 voces, todas ellas ya editadas previamente: 37 motetes, 9 antifonas marianas, 6 salmos y 1 letanía.
- 1589:** *Cantiones sacrae*, Dillingen. Contiene 53 obras a 4, 5, 6, 8 y 12 voces, todas ellas ya editadas previamente: 37 motetes, 9 antifonas marianas, 6 salmos y 1 letanía.
- 1592:** *Missae quattuor, quinque, sex et octo vocibus concinendae, una cum antiphonis, Asperges et Vidi aquam totius anni. Liber secundus*, Roma. Contiene 11 obras, 10 de ellas nuevas, a 4, 5, 6 y 8 voces: 7 misas, 2 antifonas y 2 responsorios.
- 1600:** *Missae, Magnificat, motecta, psalmi et alia quam plurima. Quae partim octonis, alia nonis, alia duodenis vocibus concinuntur*, Madrid. Contiene 31 obras a 4, 8, 9, 12 voces

y órgano, 14 de ellas nuevas y otras con parte de órgano añadida: 5 misas, 6 salmos, 4 antifonas marianas, 4 himnos, 3 cánticos, 3 secuencias, 3 motetes, 2 antifonas y 1 letanía.

1600: *Hymni totius anni iuxta ritum Sanctae Romanae Ecclesiae*, Venecia. Contiene 31 himnos, todos ellos editados anteriormente.

1603: *Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis, alia duodenis vocibus, in omnibus solemnitatibus per totum annum, concinuntur*, Venecia. Contiene 53 obras a 4, 5, 6, 8 y 12 voces, todas ellas ya editadas previamente: 37 motetes, 9 antifonas marianas, 6 salmos y 1 letanía.

1605: *Officium defunctorum sex vocibus in obitu et obsequiis sacrae imperatricis*, Madrid. Contiene 4 obras a 4 y 6 voces: 1 misa, 1 responsorio, 1 motete y 1 lectura.

Sin fecha ni título: [*Salmos para vísperas*], manuscrito de la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II de Roma, con anotaciones manuscritas del autor. Contiene 10 salmos a 4 voces.

Composiciones de Tomás Luis de Victoria¹

Aestimatus sum [1585]. Responsorio a 4 voces (CCAT, verso a 3, CAT), octavo del Sábado Santo. Es el más breve de toda la serie. No solo las melodías descendentes, también la armonía refleja el descenso a la tumba, a la oscuridad.

*Aestimatus sum cum descendantibus in lacum: *Factus sum sicut homo sine adiutorio, inter mortuos liber. [V.] Posuerunt me in lacu inferiori, in tenebrosis, et in umbra mortis.*

Alma Redemptoris Mater [1572]. Antífona mariana a 5 voces (CATTB) cantada al final de la liturgia de completas durante el tiempo de Adviento. Quinto modo. Publicada dentro de un libro de motetes, pues formalmente es semejante a un motete en dos partes (segunda: *Tu quae genuisti*). Ralentiza el ritmo, hasta casi pararlo, para poner de relieve las expresiones "Stella maris" y "Virgo prius". Victoria utiliza motivos procedentes de la melodía gregoriana.

Alma Redemptoris Mater, que pervia coeli porta manes et stella maris, succurre cadenti surgere qui curat populo. Tu quae genuiste, natura mirante, tuum sanctum Genitorem: Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore sumens illud Ave, peccatorum miserere.

¹ Se indican las voces con las abreviaturas: C = cantus o superius, S = altus, T = tenor, B = bassus. La [V.] indica el versículo de los responsorios. * = partes que se repiten en las formas responsoriales o litánicas.

Alma Redemptoris Mater (1581). Antífona mariana a 8 voces en dos coros (CATB-CATB, órgano añadido en 1600) cantada al final de la liturgia de completas durante el tiempo de Adviento. Aunque incluye coincidencias con la versión a 5 voces de 1572, son debidas a estar basadas en la misma melodía gregoriana que comienza entonando el cantus I. Destaca el comienzo madrigalístico de la segunda parte (*Tu quae genuisti*), con un diálogo entre los dos coros entrecortado por silencios. El resto de la obra, en cambio, no se caracteriza por una técnica antifonal policoral tan marcada como en las obras posteriores.

Alma Redemptoris Mater (adaptación anónima para laúd, en manuscrito del siglo XVII conservado en la British Library). Copia manuscrita en cifra de las cuatro voces inferiores de la antífona mariana a 5 voces, fiel al original vocal de 1572.

Amicus meus (1585). Responsorio a 4 voces (CATB, verso a 2, CA). Cuarto del Jueves Santo. Como todos los responsorios del ciclo, está en el modo I o protus, transportado. Pero éste termina en el quinto grado para manifestar lo que el texto dice acerca del protagonista de la obra, Judas: "se suspendit" (se colgó). Todos los responsorios tienen forma abcb, y Victoria acentúa los contrastes entre unas secciones y otras.

*Amicus meus osculi me tradidit signo: quem osculatus fuero ipse est, tenete eum: hoc malum fecit signum qui per osculum adimplevit homicidium. *Infelix praetermisit praetium sanguinis et in fine laqueo se suspendit. [V.] Bonum erat illi, si natus non fuisset homo ille.*

Animam meam dilectam (1585). Responsorio a 4 voces (CATB, verso a 3, ATB), sexto del Viernes Santo. El más largo de los responsorios a pesar de su estilo silábico; por ello destacan más los poquísimos melismas sobre algunas palabras, especialmente el de "silva", donde una figura melódica rotatoria (*circulatio*) describe los movimientos del león. Daniele Filippi ha puesto de relieve la riqueza y variedad de combinaciones sonoras a 2, a 3 y a 4 voces, así como las expresivas disonancias producidas por retardos o notas de paso ("et luxit super", "qui me agnosceret").

*Animam meam dilectam tradidi in manus iniquorum, et facta est mihi haereditas mea sicut leo in silva: dedit contra me voces adversarius meus: Congregamini et properate ad devorandum illum. Posuerunt me in deserto solitudinis, et luxit super me omnis terra: *Quia non est inventus qui me agnosceret, et faceret bene. [V.] Insurrexerunt in me viri absque misericordia, et non pepercerunt animae meae.*

Ardens est cor meum (tablatura manuscrita para órgano en el Seminario Diocesano de Pelplin). Transcripción en notación alfabética del motete a 6 voces (CCATTB) para tiempo de Resurrección, sobre la aparición de Cristo a María Magdalena, que finaliza con un jubiloso Aleluya y que para Collet era "la obra maestra de entre los mote-tes" de Victoria.

Ascendens Christus in altum (1572). Motete a 5 voces (CCATB), para el día de la Ascensión del Señor (jueves variable, según la Pascua). Primer modo. Forma de res-

ponsorio, que repite al final de la segunda parte (*Ascendit Deus*) el de la primera, con el Aleluya (forma abcb). Como no podía ser de otra manera (también lo hicieron así Morales y Palestrina), se abre con un tema jubiloso que abarca toda la escala ascendente del modo primero, y del que derivan otros motivos del motete.

Ascendens Christus in altum, alleluia, captivam duxit captivitatem, alleluia. Dedit dona hominibus, alleluia. Ascendit Deus in jubilatione, et Dominus in voce tubae, alleluia. Dedit dona hominibus, alleluia.

Astiterunt reges (1585). Responsorio a 4 voces (CATB, verso a 3, CAT), séptimo del Sábado Santo. Victoria ofrece en esta obra el marcado contraste entre las dos técnicas del contrapunto: el comienzo homofónico, silábico, en acordes con ritmo redonda-dos blancas-negra, para luego pasar a un despliegue imitativo primero dos voces a dos voces, y luego ya las cuatro con escalas descendentes en entradas sucesivas.

*Astiterunt reges terrae, et principes convenerunt in unum, *adversus Dominum, et adversus Christum eius. [V.] Quare fremuerunt gentes, et populi meditati sunt inania?*

Ave María a 4 (diversas fuentes manuscritas de los siglos XVII-XIX). Motete a 4 voces (CATB). La más célebre obra atribuida a Victoria por Carl Proske, incluida por Felipe Pedrell en la edición de las obras completas y hoy rechazada como apócrifa por algunos estudiosos. Lo más singular de este motete es su comienzo en canto llano, melodía que luego va a estar presente en toda la obra.

Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum: Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui Jesus Christus. Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae. Amen.

Ave María a 8 (1572). Motete a 8 voces (CATB-CATB, órgano añadido en 1600), para la fiesta de la Anunciación de Nuestra Señora (25 de marzo). Segundo modo. La obra más veces reimpressa por el autor, y por eso, piensan algunos que su preferida. Es la primera obra a dos coros, en una fecha tan temprana, anuncio de los caminos que luego seguirá su estilo. No obstante, es una policoralidad todavía incipiente, distinta de la de las obras de 1600, pues en algunos casos es una simple polifonía a 8 voces, pero no en coros divididos.

Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum: Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui Jesus. Sancta Maria, Regina coeli, dulcis et pia, o mater Dei: ora pro nobis peccatoribus, ut cum electis te videamus.

Ave maris stella (1581, 1600). Himno con polifonía para las estrofas pares, a 4 voces (CATB, CAT, CATB), para las primeras vísperas de la fiestas de la Virgen. Primer modo. El himno es una composición estrófica, que con la misma melodía canta diversos textos. Lo que hace Victoria es acompañar con las otras voces esa melodía gregoriana, que aparece siempre en alguna voz, con valores un poco más lentos (el tenor, el cantus y de nuevo el tenor).

[1] *Ave, maris stella, Dei Mater alma, atque semper virgo, felix coeli porta. [2] Sumens illud ave Gabrielis ore, funda nos in pace, mutans Evae noem. [3] Solve vincla reis,*

profer lumen caecis, mala nostra pelle, bona cuncta posce. [4] *Monstra te esse matrem, sumat per te preces, qui pro nobis natus tulit esse tuus.* [5] *Virgo singularis, inter omnes mitis, nos culpis solutos, mites fac et castos.* [6] *Vitam praesta puram, iter para tutum: ut videntes Jesum, semper collaetetur.* [7] *Sit laus Deo Patri, summo Christo decus Spiritui Sancto, tribus honor unus. Amen.*

Ave maris stella [1600]. Himno a 4 voces para las estrofas impares [CATB, la tercera estrofa a 3, CAT]. Primer modo. Aunque se basa, como es lógico, en la misma obra gregoriana que la versión para versos pares, el tratamiento es completamente distinto, pues aquí la melodía es tratada en valores breves, como un simple motivo para imitar entre las voces.

Ave Regina coelorum [1581]. Antífona mariana a 8 voces en dos coros [CATB-CATB, órgano añadido en 1600]. Se cantaba después de la hora de completas desde la fiesta de la Purificación de Nuestra Señora (2 de febrero) hasta el miércoles de la Semana Santa. La técnica policoral se centra en la alternancia antifonal entre los dos coros de cuatro, salvo algún pasaje como la primera vez que se canta "lux est orta", en que mezcla las dos voces agudas del coro primero con el *cantus* del coro segundo, para dar mayor luminosidad a esas palabras. Aunque está escrita en una sola parte, marca claramente el inicio de "Gaude gloriosa" con el cambio a un alegre ritmo ternario.

Ave Regina coelorum, ave domina angelorum: Salve radix sancta, ex qua mundo lux est orta. Gaude gloriosa, super omnes speciosa: Vale, valde decora et pro nobis semper Christum exora.

Beati immaculati (atribuido en manuscrito conservado en la Bischöfliche Diözesanbibliothek de Münster). Motete a 4 voces [CCTB]. Tiene un estilo muy imitativo, y ofrece múltiples combinaciones vocales dentro de su brevedad. *Beati immaculati in via: qui ambulantes lege Domini. Beati qui scrutantur testimonia eius: in toto corde exquirunt eum.*

Caligaverunt oculi mei [1585]. Responso a 4 voces [CATB, verso a 3, ATB], noveno del Viernes Santo. Obra maestra del contrapunto, con un inicio con dos temas en sendas voces imitados por las otras dos o con pasajes en terceras paralelas y otras voces en canon. Pero además, perfecta expresión del dolor y la desolación, con frecuentes segundas menores, escalas descendentes y hasta movimientos cromáticos. Típico descriptivismo victoriano, "videte" lo canta solo una voz (el *cantus*) y entran las cuatro en "omnes populi".

*Caligaverunt oculi mei a fletu meo: quia elongatus est a me qui consolabatur me: Videte omnes populi *si est dolor similis sicut dolor meus. [V.] O vos omnes qui transitis per viam attendite et videte.*

Christe redemptor omnium [1581]. Himno a 4 voces [CATB, la cuarta estrofa a 3, CAT], para las estrofas pares, para la fiesta de Todos los Santos (1 de noviembre). Victoria compuso otra versión de este himno, para Navidad (25 de diciembre), con la misma melodía gregoriana, pero el texto diferente. El tema gregoriano es fácilmente reconocible en las entradas de todas las voces, y siempre aparece parafraseado en alguna voz. Siempre en es-

tilo imitativo, sobresalen escalas descendentes al cantar "pellite" y largos melismas en "Deus" y "alacriter" (hasta 21 notas en el *altus*).

[1] *Christe, redemptor omnium, conserva tuos famulos, beatae semper Virgines placatus sanctis precibus.* [2] *Beata quoque agmina coelestium spirituum, praeterita, praesentia, futura malla pellite.* [3] *Vates aeterni iudices apostolique Domini, suppliciter exposcimus salvari vestris precibus.* [4] *Martyres Dei incliti confessoresque lucidi, vestris orationibus nos ferte in coelestibus.* [5] *Chorus sanctarum virginum monachorumque omnium, simul cum sanctis omnibus consortes Christi facite.* [6] *Gentem auferat perfidam credentium de finibus, ut Christo laudes debitas per solvamus alacriter.* [7] *Gloria Patri ingenito eiusque Unigenito una cum Sancto Spiritu in sempiternae saecula. Amen.*

Congratulamini mihi [1572]. Motete a 6 voces [CCATTB], para el día de la Natividad de la Virgen (8 de septiembre), aunque en la edición de 1585 indica también para la Visitación de Nuestra Señora (2 de julio). Sexto modo. Adriano Giardina ha subrayado la singularidad de su comienzo, con armonías que van descendiendo por quintas.

Congratulamini mihi, omnes qui diligitis Dominum: quia, cum essem parvula, placui Altissimo: Et de meis visceribus genui Deum et hominem. Alleluia.

Crucifixus de la Missa Quam pulchri sunt (adaptación para vihuela sola de J.C. Rivera, 2003). La *Missa Quam pulchri sunt* a 4 voces [CATB] fue publicada en 1583; es una parodia del motete de 1572. El "Crucifixus" es la parte central del *Credo* que se queda con las 3 voces agudas, que dialogan continuamente, con imitaciones entre ellas, sobre todo entre las dos extremas, mientras fluye libremente la tercera voz. Una obra maestra del contrapunto a tres voces.

Cum beatus Ignatius [1572]. Motete a 5 voces [CCATB], en dos partes (segunda parte: *Ignis Crux bestie*) para el día de San Ignacio de Antioquía (1 de febrero). Segundo modo. Al tratarse de un santo de los primeros siglos del cristianismo que fue horriblemente martirizado, su texto era muy indicado en el ambiente del Colegio Germánico de Roma, donde Victoria estuvo aquellos años, pues allí se formaba a misioneros jesuitas dispuestos a morir por su fe. Musicalmente tiene muchas conexiones con el popularísimo madrigal de Palestrina *Vestiva i colli* [1566]. *Cum beatis Ignatius damnatus esset ad bestias, et ardore patiendi rugientes audiret leones, ait: Frumentum Christisum; dentibus bestiarum molar, ut panis mundus inveniar. Ignis, crux, bestiae, confractio ossium, membrorum divisio, et totius corporis contritio, et tota tormenta diaboli in me veniant: tantam ut Christo fruatur.*

Dixit Dominus (manuscrito conservado en Roma). Salmo 109 a 4 voces [CATB] para vísperas. Versos impares. Primer modo. Todos los salmos del manuscrito de Roma son obras funcionales para ser alternadas con versos en canto llano. El primer verso realiza el primer hemistiquio en canto llano, por el tenor, que luego continúa el tono salmódico en imitación del *cantus*. El resto de los versos combinan la técnica homofónica (verso 3) con los comienzos imitativos (versos 5 y 7, con casi un canon a la octava entre *altus* y *bassus*).

[1] *Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis.* [2] *Donec ponam inimicos tuos: scabellum pedum tuorum.* [3] *Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion: dominare in medio inimicorum tuorum.* [4] *Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus sanctorum: ex utero ante luciferum genui te.* [5] *Iuravit Dominus, et non paenitebit eum: Tu es sacerdos in aeternum, secundum ordinem Melchisedech.* [6] *Dominus ad dextris tuis: confregit in die irae suae reges.* [7] *Iudicabit in nationibus, implebit ruinas: conquasabit capita in terra multorum.* [8] *De torrente in via bibet: propterea exaltabit caput.* [9] *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.* [10] *Sicut erat in principio et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.*

Domine ad adiuvandum me festinam. Falsobordone a 4 voces [CATB] con las palabras de respuesta al invitatorio de las horas litúrgicas *Deus in adiutorium meum intende.* Brevisíma obra manuscrita adjudicada a Victoria por Carl Proske e incluida por Pedrell en las *Opera omnia.* *Domine ad adiuvandum me festinam. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum, Amen. Alleluia.*

Domine non sum dignus [adaptación para laúd de A. Dennis, 1594]. Basándose en el motete en dos partes del mismo título para la comunión [segunda parte: *Miserere mei*], publicado en 1583, el laudista holandés Adrian Dennis hizo esta tablatura instrumental transponiendo al laúd toda la polifonía a cuatro voces, pero añadiendo frecuentes glosas melódicas, sobre todo en las voces superiores; en la sección en ternario, plenamente homofónica, reduce las ornamentaciones a la mínima expresión. *Domine, non sum dignus ut intres sub tectum meum, sed tantum dic verbo, et sanabitur anima mea. Miserere mei, quoniam infirmus sum: sana me, Domine, et sanabor.*

Dum complerentur [1572]. Motete a 5 voces [CCATB], para el domingo de Pentecostés (variable según la Pascua). Primer modo. Forma de responsorio, que repite al final de la segunda parte (*Dum ergo essent*) el de la primera. Motete de alegría exultante, interrumpido por la continua expresión de la palabra aleluya, y por el ritmo dactílico (larga-breve-breve) en acordes sobre las palabras esdrújulas (“subito”, “spiritus”, “discipuli”). *Dum complerentur dies Pentecostes erant omnes pariter dicentes: Alleluia. Et subito, factus est sonus de coelo, Alleluia. Tamquam spiritus vehementis, et replevit totam domum, Alleluia. Dum ergo essent in unum discipuli congregati, propter metum iudaeorum, sonus repente de coelo venit super eos, Alleluia. Tamquam spiritus vehementis, et replevit totam domum, Alleluia.*

Ecce, Dominus veniet [1572]. Motete a 5 voces [CCATB] para los domingos de Adviento, en dos partes (segunda: *Ecce apparebit Dominus*), con forma responsorial (abcb). Quinto modo. La palabra “Aleluya” se va repitiendo a modo de estribillo. Llama la atención cómo Victoria ha parado el ritmo sobre “Lux magna”. La escala descendente de una décima al final del Aleluya muestra que ese recurso melódico no siempre es símbolo de sentimientos tristes u oscuros, pues la armonía responde al sentimiento jubiloso.

Ecce, Dominus veniet et omnes sancti eius cum eo. Alleluia. Et erit in die illa lux magna: Alleluia. Ecce, apparebit Dominus super nubem candidam et cum eo sanctorum militia. Alleluia. Et erit in die illa lux magna. Alleluia.

Ecce quomodo moritur [1585]. Responsorio a 4 voces [CATB, verso a 3, ATB], sexto del Sábado Santo. Samuel Rubio destacó el comienzo pausado, en valores largos, de este responsorio, como perfecto reflejo de la paz en que muere el justo.

*Ecce quomodo moritur justus et nemo percipit corde: et viri justí tolluntur, et nemo considerat: a facie iniquitatis sublatus est justus: *et erit in pace memoria eius. [V.] Tamquam agnus coram tondente se obmutuit, et non aperuit os suum: de angustia et de iudicio sublatus est.*

Eram quasi agnus [1585]. Responsorio a 4 voces [CATB] con el verso a 3 [CAT], séptimo del Jueves Santo. Una muestra del gusto de Victoria por las escalas descendentes, en este caso sobre las frases “ductus sum ad inmolandum”, así como por los intervalos de segunda menor.

*Eram quasi agnus innocens: ductus sum ad inmolandum, et nesciebam: consilium fecerunt inimici mei adversum me dicentes: *Venite, mittamus lignum in panem eius, et eradamus eum de terra viventium. [V.] Omnes inimici mei adversum me cogitabant mala mihi: verbum iniquum mandaverunt adversum me dicentes.*

Et Jesum [adaptación anónima para laúd, en manuscrito del siglo XVII conservado en la British Library]. Se trata de la sexta parte de la Salve a 8 voces de 1576, escrita para el coro I [CCAT]. El anónimo laudista ha copiado las tres voces graves, con mínimas modificaciones (desdoblamiento de notas largas), salvo en la cadencia final.

Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exilium ostende.

Gaude Maria virgo [1572]. Motete a 5 voces [CCATB], para las fiestas de la Virgen. Octavo modo. La quinta voz (el segundo cantus) es un riguroso canon al unísono de la primera. Su brevísimo texto obliga a Victoria a repetir varias veces todas sus secciones. El regocijo de la Virgen se traslada a los largos melismas con que comienza y acaba esta miniatura “de gran dultzura” (Henri Collet). *Gaude Maria virgo: cunctas haereses sola interemisti in universo mundo. Alleluia.*

Hostis Herodes impie [1581]. Himno a 4 voces, estrofas 2 y 4 [CATB], para el día de Epifanía (6 de enero). La melodía gregoriana (que aparece en valores lentos el cantus en el verso segundo y en el tenor en el cuarto) es la fuente de los distintos motivos que las demás voces tratadas en imitación continua, pues apenas hay lugar para el reposo ni para la homorritmia, en estos versos tratados a manera de reducidos motetes.

[1] *Hostis Herodes impie, Christum venire quid times? Non eripit mortalia, qui regna dat coelestia. [2] Ibant magi, quam viderant stellam sequentes praeviant: Lumen requirunt lumine, Deum fatentur munere. [3] Lavacra puri gurgitis coelestis agnus attigit; peccata, quae non detulit, nos abluendo sustulit. [4] Novum genus potentiae, aquae rubescunt hydrae vinumque iussa fundere mutavit unda*

originem. [5] Gloria tibi, Domine, qui apparuisti hodie, cum Patre et Sancto Spiritu in sempiterna saecula. Amen.

Iste Sanctus [adaptación para vihuela de J.C. Rivera, 2003]. Versión del motete a 4 voces (CATB) publicado en 1585, dedicado a las fiestas de un solo mártir. En este caso, la voz que se canta es la segunda, el *altus*. A pesar de su brevedad, tiene dos partes bien marcadas, siendo la segunda la repetición del último verso (“fundatus enim”), en un estilo más declamatorio y sobre la base de la melodía gregoriana.

Jesum tradidit impius (1585). Responsorio a 4 voces (CCAT, verso a 3, CCA), octavo del Viernes Santo. Desde el comienzo, Victoria utiliza expresivamente uno de sus recursos más queridos: el silencio. Contrasta su primera parte completamente homofónica con la segunda parte imitativa que hace referencia al seguimiento de Jesús por parte de Pedro.

*Jesum tradidit impius summis principibus sacerdotum, et senioribus populi: *Petrus autem sequebatur eum a longe, ut videret finem. [V.] Adduxerunt autem eum ad Caipham principem sacerdotum, ubi scribae et pharisei convenerant.*

Judas mercator pessimus (1585). Responsorio a 4 voces (CCAT, verso a 3, CCA), quinto del Jueves Santo. Todos los responsorios seguidos de cada nocturno (quinto y octavo de cada día) fueron escritos por Victoria para voces agudas; el contraste tímbrico con los otros responsorios se acentúa en este caso por la supresión del tenor en largos pasajes.

*Judas mercator pessimus osculo petiit Dominum: ille ut agnus innocens non negavit Judae osculum: *Denariorum numero Christum judaeis tradidit. [V.] Melius illi erat, si natus non fuisset.*

Lauda Ierusalem [manuscrito conservado en Roma]. Salmo a 4 voces (CATB, tercer verso a 3, CAT), para vísperas. Versos impares. Séptimo modo. El primer hemistiquio del primer verso es entonado en canto llano. Aun dentro del estilo silábico predominante en todos estos salmos, destacan el melisma en la palabra “satiat” y especialmente las escalas descendentes de hasta una novena al decir “fluent”.

[1] Lauda Ierusalem Domino: Lauda Deum tuum Sion. [2] Quoniam confortavit seras portatum tuarum: benedixit filiis tuis in te. [3] Qui posuit fines tuos pacem: et adipe frumenti satiat te. [4] Qui emittit eloquium suum terrae: velociter currit sermo eius. [5] Qui dat nivem sicut lanam: nebulam sicut cinerem spargit. [6] Mittit crystallum suum sicut bucellas: ante faciem frigidus eius quis sustinebit? [7] Emittit verbum suum Iacob: iustitias, et iudicia sua Israel. [8] Non fecit taliter omni nationi: et iudicia sua non manifestavit eis. [9] Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. [10] Sicut erat in principio et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

Laudate pueri [manuscrito conservado en Roma]. Salmo 112 a 4 voces (CCCA, verso 4 a 3, CCA) para vísperas. Versos pares. Sexto modo. Sencilísima música, con pasajes en estilo fabordón, al servicio del recitado del texto.

[1] Laudate pueri Dominum: laudate nomen Domini. [2] Sit nomen Domini benedictum: ex hoc nunc, et usque in saeculum. [3] A solis ortu usque ad occasum: laudabile nomen

Domini. [4] Excelsus super omnes gentes Dominus: et super coelos gloria eius. [5] Quis sicut Dominus Deus noster qui in altis habitat? et humilia respicit in coelo, et in terra? [6] Suscitans a terra inopem: et de stercore erigens pauperem. [7] Ut colloquet eum cum principibus: cum principibus populi sui. [8] Qui habitare facit sterilem in domo: matrem filiorum laetantem. [9] Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. [10] Sicut erat in principio et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

Libera me, Domine (1583). Responsorio a 4 voces (CATB) para la absolución ante el túmulo. Anticipo del mismo responsorio del *Officium defunctorum* de 1605, con elementos similares y otros diferentes: el verso “De morte aeterna” aparece a cuatro voces, mientras en 1604 lo dejará en canto llano; en “Dies illa” reduce el número de voces a tres, como en 1605 lo reducirá de seis a cuatro; el verso “Tremens factus sum” en ambas versiones es idéntico y a 3 voces (CAB).

**Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda: Quando coeli movendi sunt et terra. Dum veneris iudicare saeculum per ignem. [V.] Tremens factus sum ego, et timeo, dum discussio venerit, atque ventura ira. Quando coeli movendi sunt et terra. [V.] Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde. Dum veneris iudicare saeculum per ignem. [V.] Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis. Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.*

Libera me, Domine (1605). Responsorio a 6 voces para la absolución ante el túmulo en el oficio de difuntos (CCATB; el verso “Tremens” es a 3 voces, CAB, y “Dies illa” a 4, CCAT). Basado en la melodía gregoriana con la que va alternando. Samuel Rubio destacó, por contraste con la austeridad general, “el animado y luminoso contrapunto en la frase ‘et lux perpetua luceat eis’”.

Litaniae Beatae Mariae (1583). A 8 voces en dos coros (CATB, órgano añadido en 1600). Basándose en las repetitivas invocaciones gregorianas de las letanías lauretanas, Victoria “salva” esta música tan funcional y silábica gracias a los cambiantes ritmos que animan un texto tan largo.

*Kyrie eleison. Christe audi nos. Christe exaudi nos. Pater de coelis Deus, *miserere nobis. Fili redemptor mundi Deus; Spiritus Sancte Deum; Sancta Trinitas unus Deus; Sancta Maria, *ora pro nobis. Sancta Dei genitrix; Sancta virgo virginum; Mater Christi; Mater divinae gratiae; Mater purissima; Mater castissima; Virgo veneranda; Virgo predicanda; Causa nostrae letitiae; Stella matutina; Salus infirmorum; Desiderium collum aeternorum; Paradisus voluptatis; Regina angelorum; Regina patriarcharum; Regina apostolorum; Regina martyrum; Regina confessorum; Regina virginum; Regina sanctorum omnium; Agnus Dei qui tollis peccata mundi, parce nobis Domine. Agnus Dei qui tollis peccata mundi, exaudi nos Domine. Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis.*

Magi viderunt stellam (1572). Motete a 4 voces (CATB), para el día de Epifanía (6 de enero). Segundo modo. El comienzo imitativo tan pausado y la progresiva aceleración posterior reflejan magistralmente la idea del texto

de ponerse en movimiento, con un espontáneo imperativo, para finalizar con un gozoso Aleluya.

Magi viderunt stellam qui dixerunt ad invicem: Hoc signum magni Regis est, eamus et inquiramus eum et offeramus ei munera: aurum, thus et myrrham. Alleluia.

Magnificat primi toni (1600). Cántico a 8 en dos coros para todos los versos [CCAT-CATB, órgano]. Al contrario que en los otros Magnificats, aquí Victoria compuso música para los doce versos pares e impares, aunque en buena medida reutilizó material de las anteriores versiones de 1576 y 1581. Solamente algunos versos son a dos coros, con el estilo de pequeñas secciones alternadas típico de las obras de Victoria de 1600 ("Quia respexit", "Fecit potentiam", "Esurientes" y "Gloria Patri"); de esa manera puede cantar con el pleno de las ocho voces palabras como "omnes generationes" y con enfáticos acordes declamatorios en tiempo ternario "fecit potentiam". Otros versos más intimistas son solo a un coro y en estilo imitativo a partir de las entonaciones gregorianas, a menudo parafraseadas sobre todo por las voces más agudas. [1] *Magnificat: anima mea Dominum.* [2] *Et exultavit spiritus meus: in Deo salutari meo.* [3] *Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc, beatam me dicent omnes generationes.* [4] *Quia fecit mihi magna, qui potens est: et sanctum nomen eius.* [5] *Et misericordia eius a progenie in progenies: timentibus eum.* [6] *Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.* [7] *Deposuit potentes de sede: et exaltavit humiles.* [8] *Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.* [9] *Suscepit Israel puerum suum: recordatus misericordiae suae.* [10] *Sicut locutus est ad patres nostros: Abraham, et semini eius in saecula.* [11] *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.* [12] *Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.*

Magnificat secundi toni (1581). Cántico a 4 voces, para versos impares. Como en todos los Magnificat, Victoria emplea como motivo la entonación gregoriana, reconocible fácilmente en algunos versos en que es cantada en valores más lentos (en el tenor en "Quia respexit") y en otros empleada como cabeza de motivos imitados por las distintas voces. Reduce en algún verso central el número de voces a 3 ("Deposuit potentes", CAB) y cambia el colorido de la sonoridad al asignar el verso "Et misericordia" a voces altas [CAAT, con singular protagonismo del A2], en lugar del cuarteto clásico que canta los demás.

Magnificat quarti toni (1576). Cántico a 4 voces.

Magnificat septimi toni (1581). Cántico a 4 voces.

Magnificat octavi toni (1576). A 4 voces con la última estrofa a 6, en canon entre C2 y T2, como hace en casi todos los "sicut erat", a partir de la entonación gregoriana. Ésta puede reconocerse como lento cantus firmus en el cantus del verso "sicut locutus". El elaboradísimo y brillante "Amen" cuenta con largas notas pedales y floridos melismas de hasta 21 notas.

Miserere mei Deus (1585). Salmo 50 a dos coros alternados [CATB, CCAT], el segundo coro "si placet", para laudes. Modo cuarto. Es una recitación del largo texto del salmo,

dividiendo cada verso en dos hemistiquios, armonizado en fabordón y elaborando mínimamente las cadencias. Según Samuel Rubio, la indicación de compás de Victoria indica que debe cantarse "muy lentamente".

[1] *Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam.* [2] *Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.* [3] *Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me.* [4] *Quoniam iniquitatem meam ego cognosco: et peccatum meum contra me est semper.* [5] *Tibi soli peccavi, et malum coram te feci: ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum iudicaris.* [6] *Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum: et in peccatis concepit me mater mea.* [7] *Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.* [8] *Asperges me hysopo, et mundabor: lavabis me, et super nivem dealabor.* [9] *Auditui meo dabis gaudium et laetitiam: et exultabunt ossa humiliata.* [10] *Averte faciem tuam a peccatis meis: et omnes iniquitates meas dele.* [11] *Cor mundum crea in me, Deus: et spiritum rectum innova in visceribus meis.* [12] *Ne proicias me a facie tua: et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.* [13] *Redde mihi laetitiam salutaris tui: et spiritu principali confirmame.* [14] *Docebo iniquos vias tuas: et impii ad te convertentur.* [15] *Libera me de sanguinibus, Deus, Deus, salutis meae: et exultavit lingua mea justitiam tuam.* [16] *Domine, labia mea aperies: et os meum annuntiabit laudem tuam.* [17] *Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique: holocaustis non delectaberis.* [18] *Sacrificium Deo spiritus contribulatus: cor contritum et humiliatum, Deus, non despicies.* [19] *Benigne fac Domine in bona voluntate tua Sion: ut aedificentur muri Ierusalem.* [20] *Tunc acceptabis sacrificium iustitiae, oblationes, et holocausta: tunc imponent super altare tuum vitulos.*

Missa Alma Redemptoris Mater (1600). A 8 voces en dos coros [CATB-CATB, órgano; *Christe* a 5, T1CATB; "Crucifixus" del *Credo* a 4, CCA1T1; *Benedictus* y segundo "Hosanna" a 5, T1CATB]. Misa parodia a partir de las dos antífonas marianas del mismo texto que escribió Victoria (a 5 y a 8 voces). Normalmente en las partes en que reduce el número de voces emplea el material de la antífona a 5. Es una de las misas más breves que escribió Victoria, en la que desaparecen los pasajes imitativos que todavía pueden apreciarse en la antífona a 8 voces, y se recrea en el diálogo entre los dos coros. La excepción sería el canon al unísono entre los dos triples en el "Crucifixus" o el *Benedictus*, el pasaje más imitativo de la misa.

Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.

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

Credo in unum Deum patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilibus omnium et invisibilibus. Et in unum

Dominum Jesum Christum Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo: lumen de lumine: Deum verum de Deo vero. Genitum non factum consubstantiali Patri. Per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine. Et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum scripturas. Et ascendit in coelum sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos: cuius regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per prophetas. Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptismum in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi. Amen.

*Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. *Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini.*

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

Missa Ave Regina (1600). A 8 voces en dos coros [CATB-CATB, órgano]. Se basa en la antífona mariana del mismo título compuesta por Victoria, de la que toma numerosos pasajes. Es una obra breve, con pasajes silábicos estrictos repetidos por los dos coros, en especial en el *Gloria* y el *Credo* las dos partes de texto más largo.

Missa O magnum mysterium (1592). A 4 voces [CATB], con el *Benedictus* a 3 [CAT] y al último *Agnus* a 5, con un segundo *cantus* en canon al unísono. Es un modelo de la técnica más clásica de la parodia de una obra polifónica, en el que se mezclan citas literales del motete *O magnum mysterium* (puede apreciarse cómo toma el inicio del motete al comenzar el *Kyrie* o el *Sanctus*), con otras con las melodías glosadas o parafraseadas y, por supuesto, pasajes de material nuevo. A pesar de que el texto de la misa fue puesto en música tantas veces, hay rasgos originales, como expresar a 3 voces la frase "tertia die" del *Credo*.

Missa O quam gloriosum (1583). A 4 voces [CATB, el *Benedictus* a 3, CAB]. Misa parodia bastante sofisticada del motete del mismo título, pero también con elementos de otro motete de Victoria, *Duo seraphim*. Sorprende que no utilice el material de inicio del motete. En otras ocasiones, traslada un fragmento completo del motete a la misa. Destaca cómo pone de relieve algunos pasajes, siguiendo las prácticas de la época, como el "Et incarnatus" del *Credo*, después de un motivo descendente en la palabra "descendit". Únicamente escribió música para uno de los tres *Agnus Dei*.

Missa Pro defunctis (1605). A 6 voces [CCATTB; el *Christe* es a 4 voces, CCAT y el verso "Hostias et preces" del ofertorio queda en gregoriano). Comprende tanto las partes del común (*Kyrie, Sanctus, Agnus Dei*), como las del propio de las misas de difuntos o de réquiem (introito, gradual, ofertorio y comunión). Toda la obra está basada en las melodías gregorianas, cantadas en general

por el Cantus II. En buena medida es una reelaboración de la *Missa pro defunctis* a 4 voces publicada en 1583. Carl Proske la definió como "la corona de las obras del gran maestro" y para Josep Soler es "sin duda la obra maestra de la música española".

Introito. **Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis. Te decet hymnus Deus in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem: exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet.*

Kyrie

Gradual. *Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis. [V.] In memoria aeterna erit iustus: ab auditione mala non timebit.*

Ofertorio. *Domine Jesu Christe, rex gloriae libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni, et de profundo lacu: libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum: sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam: *Quam olim Abraham promissisti, et semini eius. [V.] Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus: tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus: fac eas, Domine, de morte transire ad vitam.*

Sanctus

Agnus Dei. Agnus Dei qui tollis peccata mundi: dona eis requiem. Agnus Dei qui tollis peccata mundi: dona eis requiem sempiternam.

Comunión. *Lux aeterna luceat eis, Domine: *Cum Sanctis tuis in aeternum, quia pius es. [V.] Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.*

Missa Pro victoria (1600). Única obra a 9 voces en dos coros [CCATB-CATB, órgano]. Se trata de una misa de batalla basada en la *chanson* francesa *La Guerre* de Clément Janequin (ca. 1485-1558). La imitación de las fanfarrias bélicas, con un estricto silabismo y repeticiones de notas, es evidente en algunos pasajes como el último *Kyrie* o "In gloria Dei" del *Gloria*. El *Agnus* es una sección triunfal que ha sido comparada con la *Missa salisburgensis* atribuida a Franz von Biber o hasta con la *Missa solemn*is de Beethoven.

Missa Salve Regina (1592). A 8 voces en dos coros [CCATB-CATB, órgano añadido en 1600]. Se trata de una parodia de la versión a 8 voces que el propio compositor escribió de la antífona mariana *Salve Regina*, aunque también se han detectado imitaciones de las otras versiones que escribió Victoria (por ejemplo, el "Crucifixus" deriva de la *Salve* a 6 de 1576). A partir de la antífona veinte años anterior, Victoria evolucionó hacia un lenguaje de sentido armónico más moderno, basado en los acordes.

Missa Vidi speciosam (1592). A 6 voces [CCATTB], con pasajes a 4 (*Christe*, "Crucifixus" del *Credo, Benedictus*) y el *Agnus* a 7, con un canon a la quinta entre dos *Altus*. Parodia del motete homónimo también a 6 voces. Al comienzo de algunas partes divide el coro en dos semicoros de tres voces, con un procedimiento casi antifonal, siguiendo el modelo del motete parodiado. En otras ocasiones, como el "Hosanna" del *Credo*, repite la misma frase a 4 voces, pero con disposiciones distintas, ofreciendo una atractiva variedad de colorido. En las

partes largas (*Gloria y Credo*), el estilo es prácticamente declamatorio, pero animado por los cambios de compás binario a ternario.

Ne timeas María (1572). Motete a 4 voces (CATB), para la fiesta de la Anunciación de Nuestra Señora (25 de marzo). El texto procede de la antifona para las segundas vísperas. Sexto modo. Es muy interesante observar cómo se recrea en las dos palabras o conceptos clave: "utero" y "filius/filium", así como la cantidad de pasajes en terceras paralelas que emplea, que contribuye a crear un ambiente intimista. El silencio antes de "et vocabitur", y los valores largos que le siguen, dividen este breve texto en dos partes, para poner de relieve el verso final.

Ne timeas Maria: invenisti enim gratiam apud Dominum: ecce concipies in utero, et paries filium, et vocabitur Altissimi Filius.

Ne timeas María (adaptación anónima para laúd, en manuscrito del siglo XVII conservado en la British Library). Copia manuscrita en cifra de las tres voces inferiores del motete para el día de la Anunciación de Nuestra Señora, publicado en 1572. Únicamente al comienzo el laúd toca también la voz del *cantus*. Al contrario que otras adaptaciones para voz y laúd, en este caso hay muchas modificaciones con relación al original vocal. Pepe Rey, que ha contabilizado casi cien, señala que en algunos casos hay una tendencia a simplificar eliminando retardos o notas de paso, pero a la vez también numerosos rellenos de acordes y otras notas añadidas. Podría pensarse que el autor utilizó una fuente distinta de la impresa, o que prefería un lenguaje instrumental más basado en el acorde que en el contrapunto horizontal.

Nigra sum sed formosa (1576). Motete a 6 voces (CCATTB). En la primera edición de este motete, Victoria le adjudicó las festividades "de beata Virgine" en general; pero en la reedición de 1585 especificó "in Purificatione Beatae Mariae". El texto procede del *Cantar de los cantares*. La animada música está llena de figuralismos, desde las notas negras con que entona las primeras palabras a las escalas ascendentes sobre la palabra "surge".

Nigra sum sed formosa filiae Jerusalem: Ideo dilexit me Rex, et introduxit me in cubiculum suum. Et dixit mihi: Surge amica mea, et veni: iam hiems transiit; imber abiit et recessit, flores apparuerunt in terra nostra, tempus putationis advenit.

Nisi Dominus (1576). Salmo 126 a 8 voces en dos coros (CCAB-CATB, órgano añadido en 1600; verso 3 a 3 voces, CCA; verso 4 a 4, SATB; verso 5 a 4, CCAB). A los contrastes de sonoridad y de textura entre los versos para los dos coros (con diálogos antifonales entre secciones muy breves) y los versos para voces reducidas, hay que añadir los pasajes en ternario, como la primera parte de la doxología ("Gloria Patri"), antes del esplendoroso final imitativo.

Nisi Dominus (manuscrito conservado en Roma). Salmo 126 a 4 voces (CCAT, verso 3 a 3, CCT), para vísperas de las fiestas de la Virgen. Versos impares. Sexto modo. El tercer verso, "Vanum est vobis", es idéntico (con una mínima variación) al mismo verso de la versión del sal-

mo publicada en 1576. En su sencillo estilo, pseudohomofónico, destacan las frecuentes escalas en terceras paralelas.

[1] *Nisi Dominus aedificaverit domum: in vanum laboraverunt qui aedificavit eam.* [2] *Nisi Dominus custodierit civitatem: frustra vigilat, qui custodit eam.* [3] *Vanum et vobis ante lucem surgere: surgite postquam sederitis, qui manducatis panem doloris.* [4] *Cum dederit dilectis suis somnum: ecce haereditas Domini, filii merces, fructus ventris.* [5] *Sicut sagittae in manu potentis: ita filii excusorum.* [6] *Beatus vir, qui implevit desiderium suum ex ipsis, non confundetur cum loquetur inimicis suis in porta.* [7] *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.* [8] *Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.*

O lux et decus Hispaniae (1583). Motete a 5 voces (CCATB), para la fiesta de Santiago apóstol (25 de julio). Modo séptimo. Las dos voces agudas van en canon a la quinta y parecen tener recuerdos de la melodía gregoriana correspondiente a esta fiesta española. Las insistentes repeticiones de "Sanctissime Iacobe" hacen pensar en las fiestas que se celebrarían en la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli de Roma en los tiempos de Victoria. Al contrario que otras obras de Victoria que comienzan con "O", aquí las tres voces inferiores cantan largos y variados melismas.

O lux et decus Hispaniae, sanctissime Iacobe, qui inter apostolos primum tenens, primus eorum martyrio laureatus. Alleluia.

O magnum misterium (1572). Motete a 4 voces (CATB), para la fiesta de la Circuncisión del Señor (1 de enero), uno de los más célebres de Victoria y muestra de su estilo alegre para expresar los misterios de la Navidad terminando en exultante Aleluya. Segundo modo. Entre los figuralismos a los que recurre Victoria, Adriano Giardina ha señalado el empleo de cadencias peregrinas, que se apartan del modo de la obra, para reflejar la idea del niño que "sale" de la madre. Es inolvidable el primer motivo melódico, con un amplio salto melódico para la palabra "magnum", seguido de un movimiento intimista en torno a un semitono para la palabra "mysterium".

O magnum mysterium, et admirabile sacramentum: ut animalia viderent Dominum natum iacentem in praesepe. O beata Virgo, cuius viscera meruerunt portare Dominum Jesum Christum. Alleluia.

O magnum misterium (adaptación para vihuela de J.C. Rivera, 2003). Al estilo de lo que hacían los instrumentistas del siglo XVI, el vihuelista Juan Carlos Rivera ha realizado esta versión del célebre motete de 1572 para la fiesta de la Circuncisión del Señor, transcribiendo para el instrumento las tres voces graves.

O quam gloriosum (1572). Motete a 4 voces (CATB), para la festividad de Todos los Santos (1 de noviembre). Octavo modo. Es la primera obra publicada por Victoria, pues inicia su primer libro y muestra del estilo más clásico del autor, pero también de la madurez desde sus comienzos. Son especialmente significativas las escalas ascendentes (anámbasis) que cantan el gozo de esta festividad.

O quam gloriosum est regnum, in quo cum Christo gaudent omnes Sancti amicti stolis albis, sequuntur Agnum quocumque ierit.

O regem coeli (1572). Motete a 4 voces (CCCA) en dos partes (segunda: *Natus est nobis*), con forma de responsorio, pues repite como conclusión el final de la primera parte, con "Aleluya" en ternario. Para la festividad de la Natividad del Señor (25 de diciembre). Quinto modo. Al contrario que otros motetes en dos partes, aquí Victoria se muestra muy diferente en cada una: la primera carece de interés melódico o temático, pero en cambio ofrece ricos efectos armónicos; a veces tiene un estilo declamatorio, y destaca el movimiento como de balanceo al cantar "jacet in praesepio"; la segunda, en cambio, se caracteriza por los vigorosos motivos imitativos y los movimientos contrarios.

O regem coeli, cui talia famulantur obsequia, stabulo proponitur, qui continet mundum. Jacet in praesepio, et in coelis regnat. Alleluia. Natus est nobis hodie Salvator, qui est Christus Dominus, in civitate David. Jacet in praesepio, et in coelis regnat. Alleluia.

O sacrum convivium (1572). Motete a 4 voces (CCCA), para la solemnidad del Corpus Christi (jueves variable según la Pascua). Tiene dos partes (segunda: *Mens impletur gratia*) Sexto modo. Motete escrito para voces agudas, es de destacar la parte del tenor, que hace de bajo armónico y se mueve en constantes saltos de octavas, quintas y cuartas, afirmando así el sentido armónico. La frase "et futurae gloriae nobis pignus datur" es de las composiciones de contrapunto imitativo más complejo en Victoria.

O sacrum convivium, in quo Christus sumitur: recolitur memoria passionis eius: Mens impletur gratia: et futurae gloriae nobis pignus datur. Alleluia.

O vos omnes (1585). Responsorio a 4 voces (CCAT) con el verso a 3 (CCA), quinto del Sábado Santo. Samuel Rubio lo consideraba una de las partes más bellas del *Officium Hebdomadae Sanctae* y escribió de él: "el comienzo en forma exclamatoria que Victoria interpreta a base de acordes; el silencio simultáneo de las cuatro voces después de la impresionante cadencia de 'viam', silencio muy propio del estilo manierista; la culminación en el imponente grito de 'et videte' al que el retardo de séptima mayor imprime una fuerza tal que produce estremecimiento, seguido de la angustiada queja que acompaña a la frase o palabras 'si est dolor' para apagarse en un leve, imperceptible casi, suspiro en la cadencia de 'dolor meus', son joyas a cada cual más preciosa y mejor engarzada de este pequeño poema".

*O vos omnes qui transitis per viam, attendite, et videte, *si est dolor similis sicut dolor meus. [V.] Attendite universi populi, et videte dolorem meum.*

Peccantem me quotidie (1592). Responsorio a 4 voces (CATB, verso "Deus, in nomine" a 3, CAT) para los maitines de difuntos. Modo primero. Paráfrasis de la melodía gregoriana con la que alterna, y que suele aparecer en la voz superior. Comienza con un sobrio estilo homofónico, pero para el resto de los versos recurre al contrapunto imitativo.

Peccantem me quotidie, et non me paenitentem, timor mortis conturbat me: Quia in inferno nulla est redemptio, miserere mei Deus, et salva me. [V.] Deus, in nomine tuo salvum me fac, et in virtute tua libera me. Quia in inferno nulla est redemptio. Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.

Popule meus (1585). Improperios a 4 voces (CATB) que se cantaban durante la adoración de la Cruz, el Viernes Santo. Obra estrictamente homofónica y silábica, salvo el imitativo final, con expresivos retardos. El resultado es conmovedor en su hieratismo.

Popule meus, quid fecit tibi? Aut in quo contristavi te? Responde mihi. Agios O Theos. Sanctus Deus. Agios Ischyos. Sanctus fortis. Agios Athanatos, eleison hymas. Sanctus et immortalis, miserere nobis.

Quae est ista (1572). Segunda parte del motete *Vidi speciosam* a 6 voces (CCATTB), para la festividad de la Asunción de la Virgen (15 de agosto). Séptimo modo. Utiliza un texto extraído del *Cantar de los cantares*. Se singulariza por el empleo de disonancias y cromatismos.

Quam pulchri sunt (1572). Motete a 4 voces (CATB), para la fiesta de la Inmaculada Concepción de la Virgen (8 de diciembre), con texto extraído del *Cantar de los cantares*. Sexto modo. Obra en la que destacan los largos melismas, hasta uno del tenor de 19 notas en "eburnea". *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.*

Quem vidistis pastores (1572). Motete a 6 voces (CCATTB), para la Navidad (25 de diciembre), en dos partes, que repite como conclusión el final de la primera parte a la manera de un responsorio. Segundo modo. La coherencia interna queda reflejada en cómo el comienzo de la segunda parte (*Dicent quidnam vidistis*), es una respuesta del de la primera: una escala ascendente de re en ésta, y descendente en aquélla. Los coros de ángeles que se aparecieron a los pastores, se reflejan en los dos semicoros que cantan alternándose los comienzos de ambas partes. *Quem vidistis pastores? Dicite, annuntiate nobis, quis apparuit? Natum vidimus, et choros angelorum collaudantes Dominum. Alleluia. Dicite, quidnam vidistis? Et annuntiate nobis Christi nativitatem. Natum vidimus, et choros angelorum collaudantes Dominum. Alleluia.*

Recessit pastor noster (1585). Responsorio a 4 voces (CATB, verso a 3, CAT), cuarto del Sábado Santo. *Recessit pastor noster, fons aquae vivae ad cuius transitum sol obscuratus est: *Nam et ille captus est, qui captivum tenebat primum hominem: hodie portas mortis et seras pariter Salvator noster dirupit. [V.] Destruxit quidem claustra inferni, et subvertit potentias diaboli.*

Regina coeli a 8 (1576). Antífona mariana 8 voces en dos coros (CCTB-CATB, órgano añadido en 1600), para las completas desde Pascua hasta Pentecostés. Correspondiente al tiempo de los misterios gloriosos de la fe, destaca por los alegres Aleluyas en compás ternario. *Regina coeli laetare, alleluia: Quia quem meruisti portare, alleluia: Resurrexit, sicut dixit, alleluia: Ora pro nobis Deum, alleluia.*

Salve Regina a 5 (1576). Antífona a 5 voces (CATTB, la tercera parte a 4, CATB) para las completas después de Pentecostés hasta el Adviento. Dividida en cuatro partes, cada una con su comienzo en gregoriano que es parafraseado por las distintas voces.

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

Salve Regina a 8 (1576). Antífona mariana 8 voces en dos coros (CCAB-CATB, órgano añadido en 1600), que se cantaba en las completas a partir de la festividad de la Santísima Trinidad. Al contrario que la *Salve* a 5 del mismo año, aquí no hay división en partes ni alternancia con las invocaciones gregorianas, sino alternancia entre versos cantados por un solo coro, más imitativos (como "Et Jesum"), y otros a dos coros ("Eia ergo", "O Clemens"), en estilo homofónico.

Salve Regina (adaptación anónima para laúd, en manuscrito del siglo XVII conservado en la British Library). Copia manuscrita en cifra de las cuatro voces inferiores de la antífona mariana a 5 voces, fiel al original vocal de 1576. Solamente hay algunas modificaciones para adecuarlo al lenguaje laudístico, completando acordes o adornando cadencias.

Sancta Maria, succurre miseris (1572). Motete a 4 voces (CATB) para la advocación de Nuestra Señora de las Nieves (5 de agosto). El texto procede de la antífona del Magnificat de las primeras vísperas de las fiestas de la Virgen. Tercer modo. Se trata de una obra bastante peculiar por el carácter invocativo, casi litánico, que presenta, al pedir la oración por el pueblo, el clero y las mujeres.

Sancta Maria, succurre miseris, iuva pusilanimis, refove flebiles: ora pro populo, interveni pro clero, intercede pro devoto femineo sexu: sentiant omnes tuum iuvamen, quicumque celebrant tuam commemorationem.

Senex puerum portabat (1572). Motete a 4 voces (CATB), para la fiesta de la Purificación de la Virgen (2 de febrero). Tercer modo. Quizás lo más destacable de este motete sea su variedad armónica modal, con el continuo empleo de alteraciones (sol y do sostenidos o naturales), incluso variando los mismos melódicos. De este modo, según Robert Stevenson, destaca lo dramático del texto. *Senex puerum portabat, puer autem senem regebat: Quem Virgo peperit et post partum permansit; ipsum quem genuit, adoravit.*

Senex puerum portabat (adaptación anónima para laúd, en manuscrito del siglo XVII conservado en la British Library). Copia manuscrita en cifra de las tres voces inferiores del motete para la Purificación de la Virgen publicado en 1572.

Seniores populi (1585). Responsorio a 4 voces (CATB, verso a 3, ATB), noveno del Jueves Santo. La frase inicial y el versículo cantados por las voces graves, hace referencia literal a los "seniores populi", los ancianos del pueblo.

*Seniores populi consilium fecerunt, *ut Jesum dolo tenerent, et occiderent: cum gladiis et fustibus exierunt tamquam ad latronem. [V.] Collegerunt pontifices et pharisaei concilium.*

Sepulto Domino (1585). Responsorio a 4 voces (CATB) con el verso a 3 (ATB), noveno del Sábado Santo. La idea de soledad ante el cuerpo enterrado es eficazmente marcada con el impresionante silencio que sigue al comienzo homofónico de las dos primeras palabras. Después, un ligero movimiento circular acompaña las palabras "volventes lapidem". Obra de suma austeridad y gravedad como corresponde al final de la pasión y muerte de Cristo.

*Sepulto Domino, signatum est monumentum, volventes lapidem ad ostium monumenti. *Ponentes milites qui custodirent illum. [V.] Accedentes principes sacerdotum ad Pilatum, petierunt illum.*

Taedet animam meam (1605). Es la única obra a 4 voces (CATB) que forma parte de la edición del *Officium defunctorum* para las exequias de la emperatriz María en 1605. Se trata de la segunda lectura del primer nocturno de los maitines de difuntos, extraída del libro de Job. Su estilo es el de un recitado silábico en acordes para declamar un texto tan largo. El empleo de la técnica del fabordón estaría vinculado, según Eugene Cramer, con el estilo musical impulsado por los jesuitas.

Taedet animam meam vitae meae, dimittam adversum me eloquium meum, loquar in amaritudine animae meae. Dicam Deo: Noli me condemnare: indica mihi, cur me ita iudices. Numquid bonum tibi videtur, si calumniis et opprimas me opus manuum tuarum, et consilium impiorum adjuves? Numquid oculi carni tibi sunt; aut sicut videt homo et tu vides? Numquid sicut dies hominis dies tui, et anni tui sicut humana sunt tempora, ut quaeras iniquitatem meam, et peccatum meum scruteris? Et scias quia nihil impium fecerit, cum sit nemo, qui de mano tua possit eruire.

Tamquam ad latronem (1585). Responsorio a 4 voces (CATB, verso a 3, CAT), cuarto del Viernes Santo. Excelente muestra del contrapunto victoriano, con un comienzo imitativo a dos voces a distancia de quinta, al que contestan las otras dos en un animado ritmo para reflejar el bullicio de espadas y palos de la escena del prendimiento. De nuevo, una escala descendente de una octava o más (catábasis), repetida hasta cinco veces, al cantar "ad crucifigendum"; en su análisis de la retórica de esta obra, Josep Maria Gregori ha señalado que "las catábasis cruzadas entre las 4 voces provocan una hypobole, produciendo el efecto y la figura de una cruz sonora", y lo compara con la pintura de Luis de Morales. *Tamquam ad latronem existis, cum gladiis et fustibus comprehendere me: *quotidie apud vos eram in templo docens, et non me tenuistis: et ecce flagellatum ducitis ad crucifigendum. [V.] Cumque injecissent manus in Jesum et tenuissent eum. dixit ad eos.*

Te Deum (1600). Himno a 4 voces (CATB), para los versos pares. Su estilo, con la utilización de la técnica del fabordón, estaría vinculado, según Eugene Cramer, con el

estilo musical impulsado por los jesuitas, en aplicación del espíritu del concilio de Trento. Solo en las cadencias se aleja de la estricta homorritmia y finaliza en muchos versos con un retardo.

[1] *Te Deum laudamus: te Dominum confitemur.* [2] *Te aeternum Patrem, omnis terra veneratur.* [3] *Tibi omnes angeli, tibi coeli et universae potestates:* [4] *tibi cherubim et seraphim, incessabili voce proclamant:* [5] *Sanctus,* [6] *Sanctus,* [7] *Sanctus Dominus Deus Sabaoth.* [8] *Pleni sunt coeli et terra majestatis gloriae tuae.* [9] *Te gloriosus Apostolorum chorus,* [10] *te prophetarum laudabilis numerus,* [11] *te martyrum candidatus laudat exercitus.* [12] *Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia,* [13] *Patrem immensae maiestatis;* [14] *venerandum tuum verum et unicum Filium;* [15] *Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.* [16] *Tu rex gloriae, Christe.* [17] *Tu Patris sempiternus es Filius.* [18] *Tu, ad liberandum suscepturas hominem, non horruisti Virginis uterum.* [19] *Tu, devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna coelorum.* [20] *Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris.* [21] *Iudex crederis esse venturus.* [22] *Te ergo quaesumus, famulis tuis subveni: quos pretioso sanguine redemisti.* [23] *Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari.* [24] *Salvum fac populum tuum, Domine: et benedic hereditati tuae.* [25] *Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum.* [26] *Per singulos dies benedicimus te;* [27] *et laudamus nomen tuum in saeculum, et in saeculum saeculi.* [28] *Dignare, Domine, die isto sine peccato nos custodire.* [29] *Miserere nostri, Domine, miserere nostri.* [30] *Fiat misericordia tua, Domine, super nos: quem ad modum speravimus in te.* [31] *In te, Domine, speravi: non confundar in aeternum.*

Tenebrae factae sunt (1585). Responsorio a 4 voces [CCAT, verso a 3, CCA], quinto del Viernes Santo. Momento central de toda la Semana Santa, la muerte de Cristo, alcanza las más altas cotas de expresividad: el acorde hueco y el silencio antes del grito de Jesús "Deus meus", los continuos intervalos menores, el poético melisma para la palabra "spiritum".

*Tenebrae factae sunt, dum crucifixissent Jesum judaei: et circa horam nonam exclamavit Jesus voce magna: Deus meus, ut quid me dereliquisti? *Et inclinato capite, emisit spiritum.* [V.] *Exclamans Jesus voce magna ait: Pater in manus tuas commendo spiritum meum.*

Tradiderunt me (1585). Responsorio a 4 voces [CATB, verso a 3, CAT], séptimo del Viernes Santo. Las imitaciones entre las voces y los movimientos contrarios, reflejan el ambiente de confusión del abandonado entre los enemigos, solamente unidos "adversum me", frase cantada por las cuatro voces contudentes en estilo homófono. *Tradiderunt me in manus impiorum, et inter iniquos proiecerunt me, et non pepercerunt animae meae: congregati sunt adversum me fortes: *Et sicut gigantes steterunt contra me.* [V.] *Alieni insurrexerunt adversum me, et fortes quaesierunt animam meam.*

Tu es Petrus (1572). Motete a 6 voces [CCATTB], para el día de San Pedro Apóstol (29 de junio). Séptimo modo. Dividido en dos partes [segunda: *Quodcumque ligaveris*], es interesante recalcar que, al contrario de lo que hace

en otros motetes con forma responsorial, aquí Victoria retoma en el final de la segunda el material de la primera, pero intercambiándolo de voces y, por tanto, de sonoridad. Más aún que en otras obras a seis, el contraste antifonal entre dos semicoros [CCA-TTB, sobre todo al inicio de ambas partes, pero también CCT1-AT2B] resulta patente.

Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam, et portae inferi non praevallebunt adversus eam: Et tibi dabo claves regni coelorum. Quodcumque ligaveris super terram, erit ligatum et in coelis; et quodcumque solveris super terram, erit solutum et in coelis. Et tibi dabo claves regni coelorum.

Una hora (1585). Responsorio a 4 voces [CCAT, verso a 3, CCT], octavo del Jueves Santo. El comienzo a una sola voz responde a la palabra inicial. El movimiento melódico y la variedad rítmica hacen de la primera frase que entona el Cantus I un modelo inolvidable de belleza y equilibrio clásicos.

*Una hora non potuistis vigilare mecum, qui exhortabamini mori pro me? *Vel Judam non videtis, quomodo non dormit, sed festinat tradere me iudaeis? [V.] Quid dormitis? Surgite et orate ne intretis in tentationem.*

Unus ex discipulis (1585). Responsorio a 4 voces [CATB] con el verso a 3 [ATB], sexto del Jueves Santo. Comienza a una voz en la palabra "unus", para entrar las restantes al referirse a los discípulos. Daniele Filippi ha señalado la importancia que tiene el intervalo de quinta descendente presente en toda la obra desde su inicio, como expresión de la triste soledad de Judas, el discípulo traidor. *Unus ex discipulis meis tradet me hodie: Vae illi per quem tradar ego: *Mellius illi erat, si natus non fuisset.* [V.] *Qui intingit mecum manum in paropside, hic me traditurus est in manus peccatorum.*

Vadam et circuib civitatem (1572). Motete a 6 voces [CCATTB], para la fiesta del llanto de la Virgen, en dos partes [segunda: *Qualis est dilectus*]. Segundo modo. Victoria da variedad a este largo motete gracias a los cambios de sonoridad en las agrupaciones de voces, tendiendo frecuentemente a la división en dos semicoros [CCA frente a TTB] que cantan casi alternados. El análisis retórico muestra cómo juega con los contrastes de catábasis y anábasis (escalas descendentes y ascendentes de hasta una novena) entre "declinavit" y, casi inmediato, "ascendit in palma".

Vadam et circuib civitatem: per vicos et plateas quaeram quem diligit anima mea: quaesivi illum et non inveni. Adiuro vos, filiae Ierusalem, si inveneritis dilectum meum ut annuntietis ei quia amore langueo. Qualis est dilectus tuus quia sic adiurasti nos? Dilectus meus candidus et rubicundus; electus ex millibus. Talis est dilectus meus, et est amicus meus, filiae Ierusalem. Quo abiit dilectus tuus o pulcherrima mulierum? Quo declinavit, et quaeremus eum tecum. Ascendit in palmam, et apprehendit fructus eius.

Vadam et circuib civitatem (1594, adaptación de G.B. Bovicelli). Motete a 6 voces [CCATTB]. Se trata de la versión que realizó Bovicelli como ejemplo de ornamentación para los cantantes: la voz superior está llena de dismi-

nunciones o glosas, mientras las otras se interpretan lentamente con el órgano.

Vau. Et egressus (1585). Lamentación a 4 voces [CATB, con un final alternativo a 5, CCATB], segunda del Jueves Santo. Modo primero. Como en todas las lamentaciones, destaca el contraste entre el estilo melismático libre de la primera palabra (la letra hebrea), y el silabismo del resto.

Vau. Et egressus est a filia Sion omnis decor ejus: facti sunt principes ejus velut arietes non invenientes pasqua: et abierunt absque fortitudine, ante faciem subsequenti. Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

Veni sponsa Christi (1585). Motete a 4 voces [CATB], para las fiestas de la Virgen. El cantus comienza con una cita gregoriana, imitada a la octava por el tenor. Lo más característico de esta composición son los exultantes saltos de octava ascendente, normalmente precedido de una quinta descendente, que inundan la obra del principio al fin (hasta 15 veces).

Veni sponsa Christi accipe coronam, quam tibi Dominus praeparavit in aeternum. Veni sponsa Christi.

Vere languores nostros (1572). Motete a 4 voces [CATB], para el Jueves Santo, celebración de la Última Cena. Aparece también formando parte del *Officium Hebdomadae Sanctae* (1585) para la adoración de la Cruz (probablemente mientras ésta se descubre) del Viernes Santo. Segundo modo. Es uno de las obras más populares de Victoria, por la expresividad de los sentimientos dolorosos y la impactante sencillez, con pasajes casi como un fabordón, o los impresionantes cuatro acordes que acompañan las palabras “dulce lignum”.

Vere languores nostros ipse tulit, et dolores nostros ipse portavit: cuius livore sanati sumus. Dulce lignum, dulces clavos, dulcia ferens pondera, quae sola fuisti digna sustinere Regem coelorum et Dominum.

Versa est in luctum (1605). Motete a 6 voces [CCATTB]. Utiliza un texto bíblico de Job. Al contrario que otras piezas del *Officium defunctorum*, no se basa en ninguna melodía gregoriana y destaca en todo el conjunto de la edición de 1605 por su contrapunto imitativo. Hay pequeños diálogos entre grupos de voces (“cithara mea”), melodías muy expresivas, hasta el llanto (“in vocen flentium”) y otras puramente declamatorias (“nihil enim sunt dies mei”).

Versa est in luctum cithara mea, et organum in vocem flentium. Parce mihi Domine, nihil enim sunt dies mei.

Vidi speciosam (1572). Motete a 6 voces [CCATTB], para la fiesta de la Asunción de la Virgen (15 de agosto). Texto procedente del *Cantar de los cantares*, utilizado en la liturgia como un responsorio de maitines. Séptimo modo. Dividido en dos partes (segunda parte: *Quae est ista*), repite al final de la segunda el de la primera (forma abcb). Su largo texto es tratado silábicamente, por lo que Victoria juega con los cambios de sonoridad de las múltiples combinaciones de voces. Sólo se aleja de ese estilo en algún momento, como cuando refleja el vuelo ascendente de la paloma, o las escalas ascendentes de hasta una novena al cantar la palabra “ascendit”.

Vidi speciosam sicut columbam ascendentem desuper rivus aquarum, cuius inastimabilis odor erat nimis in vestimentis eius. Et sicut dies verni circumdabant eam flores rosarum et lilia convallium. Quae est ista, que ascendit per desertum, sicut virgula fumi ex aromatibus myrrhae et thuris? Et sicut dies verni circumdabant eam flores rosarum, et lilia convallium.

Vidi speciosam (tablatura manuscrita para órgano en la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich). Versión del siglo XVII en notación alfabética del motete a 6 voces para la fiesta de la Asunción de la Virgen de 1572.

Composiciones de otros autores

A la muerte de la serenísima princesa doña María, de Alonso de Mudarra (1546). Soneto dialogado sobre la fugacidad de la vida, a propósito de la muerte de María de Portugal en 1545, esposa del príncipe Felipe (futuro Felipe II). Las dos cuartetos se cantan con la misma música, mientras que el resto del soneto tiene música propia.

—¿Qué llantos son aquestos? ¿Qué fatiga / es ésta? ¿Qué tristeza es la que veo? / — Murió nuestra princesa, la cual, creo / que fue más de virtud que nadie amiga. / Como en los mismos dioses, la enemiga / del hombre, así ejecuta su deseo. / — Sí, que la muerte puede, según veo, / hacer que lo mortal el alma siga. / — ¿Pues qué es de su poder y su grandeza? / Agora todo le es sin fruto y vano; / desamparóle todo al pasto fuerte. / ¡Oh, miserable y frágil ser humano! / ¡Oh, cuán poca ceniza en tal tristeza / la llama y resplandor claro convierte!

Ad Dominum cum tribularer, de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1584). Motete a 4 voces [CATB] en dos partes (segunda parte: *Sagittae potentis*), con texto del salmo 119. Destacan los ritmos dactílicos para las frecuentes palabras esdrújulas, las carrerillas ascendentes en el comienzo imitativo de la segunda parte, con la palabra “sagittae”, y el silencio de todas las voces, sobre todo antes de “Hei mihi”.

Ad Dominum cum tribularer clamavi et exaudivit me. Domine libera animam meam a labiis iniquis et a lingua dolosa. Quid detur tibi aut quid apponatur tibi ad linguam dolosam? Sagittae potentis acutae cum carbonibus desolatoriis. Hei mihi quia incolatus meus prolongatus est: habitavi cum habitantibus Cedar: Multum incola fuit anima mea. Cum his qui oderunt pacem eram pacificus: cum loquebar illis impugnabant me gratis.

Agnus Dei de la Missa Mille regretz, de Juan Carlos Rivera (2001). Al estilo de lo que hizo en el siglo XVI Miguel de Fuenllana con otras artes de la misa de Cristóbal de Morales, Rivera propone aquí su glosado instrumental de esta parte de la misa.

Al bel tuoi capella, de Orazio Vecchi.

Ancor que col partire (Rore), de Antonio de Cabezón. Uno de los pocos madrigales italianos que glosó Cabezón, pues prefirió tañer en el instrumento obras vocales francesas y flamencas. En este caso escogió una obra

a 4 voces de Cipriano de Rore (1516-1565) –iniciador del nuevo estilo que culminará en Monteverdi– y, aunque el comienzo es muy fiel al modelo vocal, enseguida se libera para dar cabida a extensas glosas instrumentales.

Asperges me, de Rodrigo Ordóñez. Antífona a 4 voces conservada manuscrita en el Monasterio de Santa Ana de Ávila.

Asperges me Domine hyssopo et mundabor, lavabis me, et super nivem dealbabor. Miserere mei Deus, secundum magnam miserordiam tuam. Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

Ave maris stella, de Andrés de Villalar. Estrofa “Sumens illud ave” a 4 voces perteneciente al himno mariano *Ave maris stella*, conservada manuscrita en un códice del archivo de la Parroquia de Santa María de Ledesma (Salamanca), que puede servir para el resto de las estrofas pares.

Benedicta tu, de Juan Esquivel de Barahona (1608). Motete a 4 voces (CATB) para la fiesta de la Visitación de Nuestra Señora (2 de julio). Primer tono. Pone de relieve la palabra “mulieribus”, en esta obra tan femenina, con un largo melisma.

Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui.

Benedictus de la Misa Mille regretz, de Miguel de Fuenllana (1554). Sobre la *chanson* de Josquin des Prez, Cristóbal de Morales compuso una misa parodia; el *Benedictus* a 3 voces del *Sanctus* de esa misa, fue glosado para vihuela por Fuenllana.

Canzon quinta, de Antonio Cifra (1619). Se trata de una canzona, forma derivada de modelos vocales. Años más tarde que Victoria, Cifra trabajó como músico en el Colegio Germánico de Roma.

Capriccio sopra La Sol Fa Re Mi, de Girolamo Frescobaldi (1624). Se trata de una obra dividida en secciones diferenciadas por la técnica contrapuntística y por el ritmo, pero unidas por el tema de las notas musicales del título, que corresponden a la frase “lascia fare mi”. El conocimiento y el interés de Frescobaldi, organista del Vaticano, por la música de Victoria es conocido gracias a un libro manuscrito con himnos del compositor abulense que estuvo en sus manos.

Circumdederunt me, de Cristóbal de Morales. Antífona a 5 voces (CATTB). Invitatorio de los maitines de difuntos, conservado en un manuscrito de la catedral de Toledo, probablemente compuesto a la vuelta de Morales de Roma a España. Se usaba en ocasiones especiales en lugar del invitatorio normal *Regem cui omnia*. El *cantus firmus* gregoriano se coloca en la voz superior. La antífona se canta alternando con los versos del salmo *Venite, exultemus Domino*.

Circumdederunt me gemitus mortis, dolores inferni circumdederunt me.

Clamabat autem mulier, de Alonso de Mudarra (1546). El canto es el tenor del motete a 4 voces “de la Cananea”, de Pedro de Escobar (ca. 1465-1535). Incluido por Mudarra en su tercer libro en versión para voz y vihuela, ésta no se limita a acompañar en acordes, sino que teje

un delicado contrapunto, con frecuentes pasajes a solo entre las frases del canto.

Clamabat autem mulier cananea ad Dominum Jesum, dicens: Domine, adiuva me, fili David. Filia mea male a demonio vexatur. Respondens Jesus ait illae: Non sum missus, nisi ad oves quae perierunt domo Israel. At illa venit et adoravit eum: Domine, adiuva me. Respondens Jesus ait illae: Mulier, magna est fides tua. Fiat tibi sicut vis.

Domine quando veneris, de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1584). Motete a 4 voces (CATB), que en realidad es un responsorio para los maitines de difuntos, que repite para terminar el final de la primera parte.

Domine quando veneris judicare terram, ubi me abscondam a vultu irae tuae? Quia peccavi nimis in vita mea. Commissa mea pavesco, et ante te erubesco: dum veneris judicare noli me condemnare. Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.

Dulce memoria (Sandrin), de Hernando de Cabezón (1578). La *chanson* francesa a 4 voces *Doulce mémoire* aparece atribuida a Pierre Sandrin (ca. 1490-después de 1560) o a Pierre Manchicourt (ca. 1510-1564), y gozó de una enorme difusión en toda Europa incluida España. Los glosados de Hernando de Cabezón muestran a compositor más alejado del modelo polifónico vocal y volcado hacia el teclado, que los de su padre Antonio.

Emendemus in melius, de Cristóbal de Morales. Motete a 5 voces (CAATB) en dos partes, sobre el texto de un responsorio del Miércoles de Ceniza. El altus II canta un *ostinato* gregoriano con texto propio: “Memento homo”. Aunque considerada una de las obras emblemáticas de Morales, su autoría ha sido seriamente cuestionada en el último decenio.

Emendemus in melius, quae ignoranter peccavimus: ne subito praeoccupati die mortis, quaeramus spatium penitentiae, et invenire non possimus. Attende Domine, et miserere: quia peccavimus tibi.

Ensalada, de Sebastián Aguilera de Heredia. Por definición, la ensalada mezcla cosas diferentes. En este caso, al tratarse de una obra instrumental, los elementos contrastan por los ritmos y las texturas. Aunque hay pasajes escritos en contrapunto imitativo, en realidad suenan a meras sucesiones de acordes.

Fantasia sobre un Pleni de contrapunto, de Enríquez de Valderrábano (1547). Al contrario que los glosados, la fantasía es un género libre, pero puede partir de un tema o de un material previo como es el caso de varias de Valderrábano, en las que se mezclan los pasajes tomados de la obra vocal con otros de nueva creación. Esta fantasía se basa en el “Pleni sunt” del *Sanctus* de una misa de Noel Baulduin o Bauldeweyn (ca. 1480-ca. 1520).

Heu mihi Domine, de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1584). Responsorio a 4 voces (CATB), para los maitines de difuntos, con forma reponsorial (abcb). En estilo imitativo y silábico, emplea largos melismas al cantar “ubi fuggiam”. Como auténtica imprecación, la obra surge de las sonoridades más profundas hacia lo alto.

*Heu mihi Domine quia peccavi nimis, in vita mea: quid faciam miser? Ubi fugiam nisi ad te Deus meus? *Miserere*

mei dum veneris in novissimo die. [V.] Anima mea turbata est valde sed tu Domine succurre ei.

Libera me Domine, de Giovanni Pierluigi da Palestrina (conservado en un manuscrito de la basílica de San Juan de Letrán, Roma). Responsorio de difuntos a 4 voces (CATB), que alterna los versos de canto llano con otros polifónicos a 3 voces ("Tremens factus" para CAT, "Dies illa" para ATB), para volver al inicio y finalizar con los *Kyries* ("Christe" para CAT). La claridad de la arquitectura palestriniana resulta manifiesta, así como su gusto por el frecuente empleo de retardos armónicos.

Mille regretz, de Luis de Narváez (1538). *Chanson* a 4 voces en francés compuesta por Josquin des Prez (ca. 1450-1521) al final de su vida, con un claro tono melancólico. Narváez hizo un espléndido glosado, respetando fielmente la obra original. Lo tituló *La chanson del Emperador*, por lo que se ha supuesto una predilección de Carlos V por esta obra.

Miserere mei, de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1587). Salmo 150 a 4 voces (CATB) en sencillo estilo de fabordón.

Missa pro defunctis, de Cristóbal de Morales (1544). Misa a 5 voces (CAATB). Probablemente compuesta en Roma, utiliza libremente el canto llano romano. Morales escribió el introito *Requiem aeternam*, *Kyrie*, gradual *Requiem aeternam*, el verso "Pie Jesu" de la secuencia, el ofertorio *Domine Jesu Christe*, *Sanctus*, *Agnus Dei* y la comunión *Lux aeterna*.

O Pierulin, dou'estu?, de Orazio Vecchi. Madrigal a 5 voces de la escena primera del acto primero de *L'Amfiparnaso* (1597), comedia madrigalística compuesta por una serie de madrigales unidos por una débil acción dramática en torno a personajes de la *commedia dell'arte*, más para ser escuchada que representada. En la escena intervienen el viejo Pantalon, su criado Pedrolino y la cortesana Hortensia.

– *O Pierulin dou'estu? Dou'estu Pierulin? – Messir no poss vegnir cha su in Cusina. – Ah laro, ah can che fastu la in Cusina? – A m'imp'u'l gargatù de cert cotai che canta tucch'u'l di pi pi ri pi cu cu ru cù. – Ah bestia ti vol dir e Gallet' e Pizzon'; hor sù vien fora. – Chem' comandef messir Piantalimù? – Si pianta raue e no pianta limon. Sù chiama Hortensia pezzo de poltron. – Hortensia, Hortensia. – Che disela? – La dis' ch'andè in bon'hora – Ah porco, aspetta che la chiami mi. Hortensia, Hortensia. – E ch'è quell'importun che chiama Hortensia? – Un vostro servior. – Che servitore, vattene in mal'hora vecchiaccio ribambito. Credi ch'io sia una donna da partito? – Pian, pian cara madona voleu che vi diga una parola sola da vù e mi? – No ch'io non voglio no, s'io l' so, s'io l' so? Flo, flo, flo, flo. Mira cha garbo mira che fusto havrei ben gusto. Flo, flo, flo, flo. – O povero Pantalon, ah donna ingrata quando po ti vorrà mi no vorrà.*

¡Ora, sus!, de Pedro de Escobar. Villancico a 4 voces conservado en el Cancionero Musical de Palacio. Se ha señalado la influencia de Juan de la Encina en su sentido dramático de pequeña obra dialogada entre dos pastores.

– ¡Ora, sus! – Pues que así es. / – ¡Ha, Toribio! – ¿Qué quiés, Bras? / – Hartemos hasta no mas, cuantes qu'eso muy bien es, / pues qu'és san Gorgomillaz. / – Pues esta noche te-

nemos, / procuremos el pracer / y cuidemos en comer / a tanto que reventemos. / – Ora, pues. – ¡Sus! ¿Qué hacéis?

Prado verde y florido, de Francisco Guerrero. Canción amorosa a 4 voces (CCAT) conservada manuscrita en el *Cancionero musical de Medinaceli*, y más tarde (1589) publicada con el texto vuelto a lo divino por el propio Guerrero. Obra muy popular por la claridad con que declama el texto, respetando escrupulosamente la prosodia y la acentuación. Falla lo tomó de la edición del *Cancionero musical español* de Felipe Pedrell.

Prado verde y florido, fuentes claras, / alegres arboledas y sombrías; / pues veis las penas mías / cada hora, / contadlo blandamente a mi pastora, / que si conmigo es dura, / quizá la ablandará vuestra frescura. / El fresco y manso viento que os alegra / está de mis suspiros inflamado, / y pues os ha dañado / hasta ora, / pedid vuestro remedio a mi pastora, / que si conmigo es dura, / quizá la ablandará vuestra frescura.

¿Qué es de ti desconsolado?, de Juan de la Encina. Romance a 3 voces sobre la toma de Granada por los Reyes Católicos, conservado manuscrito en el Cancionero Musical de Palacio.

¿Qué es de ti desconsolado? / ¿Qué es de ti, rey de Granada? / ¿Qué es de tu tierra y tus moros? / ¿Dónde tienes tu morada?

Regina coeli, de Andrés de Villalar. Antífona mariana a 4 voces conservada manuscrita en el archivo de la Parroquia de Santiago de Valladolid.

Ricercar (Thesaurum absconditum), de Giovanni Pierluigi da Palestrina. Procede de un manuscrito romano (Biblioteca Corsiniana) que contiene una serie de contrapuntos imitativos sobre la secuencia del hexacordo Ut re mi fa sol la, a manera de ejercicios.

Ricercata del cuarto tono; Ricercata del quinto tono, de Giovanni Pierluigi da Palestrina (conservadas en un manuscrito de la Biblioteca Corsiniana de Roma). Son dos de las ocho piezas de una colección en los ocho tonos, que muestran tanto la estructura modal como el carácter asociado a cada modo o tono. Su forma consiste en la sucesión de varios sujetos en estilo imitativo.

Ricercata XII y XV, de Paolo Quagliatti (1601). Pertenecen al libro *Recercate et canzone per sonare et cantare*, publicado en Roma por este organista de Santa Maria Maggiore.

Salve Regina, de Cristóbal de Morales. Antífona mariana a 4 voces (CATB). Morales escribió dos salves, una a 4 voces y otra a 5. La primera muestra una estructura alternante con el canto llano un tanto arcaizante; por ello se ha pensado que pudiera ser de los primeros años de su producción, aunque recientemente se la sitúa al final de su carrera, a su vuelta a España, probablemente de acuerdo con ciertas tradiciones locales.

Sub tuum praesidium, de Juan Esquivel de Barahona (1608). Motete a 5 voces (CATTB), para las fiestas de la Virgen en sábado. Noveno tono. Texto de la antífona del cántico *Nunc dimittis*, en completas. Uno de los motetes más largos del autor, basado en la melodía gregoriana de la antífona del mismo texto, con peculiaridades

armónicas como el empleo de un acorde de sexta aumentada. Contrasta su inicio imitativo con entradas muy distanciadas, con el final tan homofónico.

Sub tuum praesidium confugimus sancta Dei genitrix, nostras deprecationes, ne despicias in necessitatibus, sed a periculis cunctis, libera nos semper, Virgo gloriosa et benedicta.

Tan buen ganadico, de Juan de la Encina. Villancico a 4 voces conservado manuscrito en el Cancionero Musical de Palacio.

Tan buen ganadico / y más en tal valle, / placer es guardalle. / Ganado de altura, / y más de tal casta / muy presto se gasta / en mala pastura. / Y en buena verdura, / y más en tal valle, / placer es guardalle.

Terzo libro de madrigali a cinque voci, de Claudio Monteverdi (1592). Contiene 15 madrigales con textos de Giovan Battista Guarini, Torquato Tasso, Pietro Bembo y Angelo Grillo. Es de notar la tendencia patética y dramática de estas obras (utiliza algunas octavas de la *Gerusalemme liberata*), que anuncian la evolución posterior del autor; frecuentes antítesis feliz/infeliz, amor/dolor, conducen a una expresividad reflejada en apoyaturas y retardos disonantes, tímidos cromatismos o saltos interválicos infrecuentes. Aparecen también recursos innovadores en el madrigal, como los comienzos a una sola voz o los pasajes declamados sobre una misma nota, siempre en búsqueda de una mayor efectividad en la transmisión de los sentimientos de los textos.

Tiento de quinto tono, de Antonio de Cabezón. Obra de contrapunto continuo a cuatro voces, caracterizada por los saltos de quinta y cuarta que definen el modo. La

glosa melódica se incrementa de forma espectacular al final del tiento.

Tiento de segundo tono, de Antonio de Cabezón. Su característico y fácilmente reconocible motivo inicial, repetido en muchas entradas de todas las voces, procede de la entonación gregoriana del *Magnificat* de segundo tono. De hecho, toda la obra está basada en esa melodía gregoriana, a pesar de no ser una obra litúrgica.

Tiento sobre la Batalla de Morales, de Francisco Correa de Arauxo (1626). Animado tiento que juega con los diálogos entre voces graves y agudas, con los cambios de ritmo binario-ternario, con las notas repetidas y los saltos de quinta y cuarta imitando los clarines, con los que comienza. Se ha supuesto que se basaría en una desaparecida batalla vocal o en una misa de batalla de Cristóbal de Morales, de la que no hay más noticia.

Tridola, non dormire, de Orazio Vecchi. Serenata a 6 voces (CCATTB), de la comedia madrigalística *Selva di varia recreatione* (1590), de ambiente pastoril cortesano.

Triste estaba el rey David, de Alonso de Mudarra (1546). Romance de dos estrofas para voz y vihuela incluido por Mudarra en su tercer libro. El tono de lamento de este popular romance se aviene perfectamente con el sobrio acompañamiento en acordes. La forma del romance se pierde al repetir las palabras finales como un eco.

Triste estaba el rey David; / triste y con gran pasión, / cuando le vinieron nuevas / de la muerte de Absalón. / Palabras tristes decía / salidas del corazón: / Ellos mismos fueron causa / de tu muerte y mi pasión. / No te quisiera ver muerto / sino vivo en mi prisión, / que aunque eras desobediente / yo te otorgara perdón. / O fili mi.

BIOGRAFÍAS

ANDRÉS CEA GALÁN

Organista formado en España, así como en Lille con Jean Boyer y en la Schola Cantorum de Basilea con Jean-Claude Zehnder. Estudió también clave y clavicordio con Françoise Lengellé y Bernard Brauchli, y trabajó varios años con el organero Gerhard Grenzing.

Tiene numerosas publicaciones sobre la interpretación de la música para teclado y la historia y estética del órgano en España. Ha grabado para RNE, Swedish Radio, WDR, DRS2 y Radio Educación de México. Destacan sus discos *Alabanza de tañedores*, *Tiento a las Españas* y *Lerma*, distinguidas con un “coup de chapeau” (Magazine Orgue, 2001 y 2007). Otras grabaciones suyas son *Domenico Scarlatti & Cia*, *Cabezón: suavidad y extrañeza* (Lindoro) y con el sello Tritó una grabación con música catalana de los siglos XVI y XVII.

Ha impartido cursos y conferencias en numerosas instituciones de Europa, México, Brasil y Japón, como el Conservatorio de Ámsterdam, el Superior de Lyon, Universidad de Göteborg o la Academie d'orgue de Fribourg. Como solista, ha actuado en festivales de España, Portugal, Francia, Suiza, Alemania, Italia, Austria, Dinamarca, Suecia, Bélgica, Holanda, Serbia, Marruecos, México, Uruguay, y Japón.

Dirige el Ensemble Scala Çeleite, y colabora con los grupos Alfonso X el Sabio, Concerto Palatino, Cuarteto Dialogue, Coro Barroco de Andalucía, Orquesta Barroca di Venezia y Ensemble Plus Ultra. Con este último y Michael Noone ha grabado una serie de discos dedicados a Tomás Luis de Victoria.

Es asesor en proyectos de restauración de órganos para diversas instituciones, y académico correspondiente de la Real Academia de Ciencias, Artes y Buenas Letras “Luis Vélez de Guevara” de Écija, profesor de Acústica Musical en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla y director de la Academia de Órgano en Andalucía.

CAMERATA LACUNENSIS - UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Fundada en 1993 en el seno de la Universidad de la Laguna, se prodiga con una media de cincuenta actuaciones al año, con un repertorio que abarca desde la música renacentista y barroca hasta la contemporánea, tanto culta como popular, que ha ofrecido en muchos países de Europa, así como en Norteamérica y Filipinas. Como grupo adscrito desde 1999 a AIMCARIA, colabora con sus conjuntos historicistas en óperas, oratorios, conciertos y grabaciones. Realiza estrenos mundiales de obras de reconocidos compositores. Ganadora desde 2004 de quince galardones tanto nacionales como internacionales, destacan los conseguidos en Hungría, Noruega y Reino Unido. Camerata Lacunensis es internacionalmente aclamada no solo por su trabajo técnico e interpretativo, sino por su enorme versatilidad, y muy especialmente por la emotividad y el don especial para transmitir sentimientos y conmovir a los públicos más diversos.

CANTORÍA HISPÁNICA

El grupo Cantoría Hispánica nace por iniciativa de José Hernández Pastor en 2004. Se trata de una formación versátil según el repertorio que interpreta, aunque formada por destacados especialistas en cada estilo, que se reúnen para dar su personal visión del programa. Cantoría Hispánica ha realizado un intenso trabajo en la polifonía del Renacimiento español y en el cultivo de la faceta de recital solista: José Hernández Pastor, acompañado por una formación de bajo continuo, en varios programas (Barroco inglés, Barroco italiano, cantatas para alto de J. S. Bach o Vivaldi). Pese a su relativa juventud, el grupo ha sido invitado en salas de referencia como el Teatro Real de Madrid, Caixa Forum de Barcelona, Festival de Peñíscola, Quincena Donostiarra, Festival Internacional de Música Antigua de Daroca, Arte Sacro de Madrid, Auditorio de San Lorenzo de El Escorial, Museo Thyssen de Madrid, Festival de Música Antigua de Murcia y el Festival Corpus de Música Antigua de Toledo, entre otros.

CAPELLA DE MINISTRERS

Desde su creación en 1987 y bajo la dirección de Carles Magraner, ha desarrollado una importante tarea investigadora y musicológica en favor del patrimonio musical español, desde el medioevo hasta el siglo XIX. La actividad concertística de la formación ha sido muy intensa desde sus inicios, recorriendo las mejores salas y festivales de música de España, y ha realizado giras de conciertos y participado en festivales en Europa y América. En 2008 actuó en la inauguración de la Casa de la Lengua Española en Rodas, presidida por S.M. La Reina Doña Sofía en viaje oficial. Ese mismo año participó en el acto oficial de homenaje al rey Jaume I en el Monasterio de Poblet. Ha grabado cuarenta y un discos para EGT, Blau, Auvidis y CDM, sello discográfico exclusivo de Capella de Ministrers. Realiza incursiones en las artes escénicas en colaboración con reconocidos directores como Àlex Rigola, Juli Leal, Vicent Genovés, Jaume Martorell y Bigas Luna; con coreógrafos como Santiago Sempere, con el Cor de la Generalitat Valenciana y con músicos de otras disciplinas como Joan Enric Lluna o Miguel Marín. Ha recuperado la versión escenificada de la zarzuela inédita *La madrileña* de Vicente Martín y Soler, y una aproximación histórica a la interpretación del drama en dos partes para la Fiesta de la Asunción de la Virgen María de Elche. Su música del Cant de la Sibila forma parte de la banda sonora de la película *Son de mar* de Bigas Luna. El director catalán también en 2003 requirió la participación de Capella en la adaptación de las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán, en la clausura de la II Bienal de Valencia. Las ayudas institucionales que desde hace años son constantes por parte del Institut Valencià de la Música de la Generalitat Valenciana y del INAEM del Ministerio de Cultura, permiten que hoy sea una realidad la difusión discográfica y concertística a nivel nacional e internacional. La Universidad de Valencia, por su parte, patrocina las actividades de investigación, recuperación y difusión del patrimonio musical realizadas por Capella de Ministrers.

CARLOS MENA

Nacido en Vitoria-Gasteiz (1971), se forma en la Schola Cantorum de Basilea con Richard Levitt y René Jacobs. Ha actuado en el Konzerthaus de Viena, Teatro Colón de Buenos Aires, Alice Tully Hall de Nueva York, Kennedy Center de Washington, Suntory Hall y Opera City Hall en Tokyo, Osaka Symphony Hall, Sydney Opera House y Melbourne Concert Hall.

Ha interpretado *Radamisto* de Händel en la Felsenreitschule de Salzburgo, Dortmund Konzerthaus, Musikverein de Viena y en la Concertgebouw de Ámsterdam, en producción del Festival de Salzburgo, dirigido por M. Haselböck y H. Grazer. También interpreta *Orfeo* de Monteverdi en la Festwoche de Innsbruck y en la Staatsoper de Berlín con R. Jacobs/B. Kosky, *Il Trionfo* de Händel en la Grosses Festspielhaus de Salzburgo y *Europera 5* de J. Cage en el Festival de Flandes. En 2005 y 2006 canta *Oberon* en *A Midsummer Night's Dream* de Britten en el Teatro Real de Madrid con I. Marin y P. L. Pizzi, *Ascanio in Alba* de Mozart en el Barbican Center y *Bajazet* de Vivaldi en Bilbao, ambas con Europa Galante y F. Biondi. En 2007 estrena *Viaje a Simorgh* de Sánchez-Verdú en el Teatro Real de Madrid y en el 2008 *Death in Venice* de Britten en el Liceu de Barcelona.

Sus recitales grabados para Mirare y Harmonía Mundi han logrado premios como "Diapasón de Oro" (2002), "CD Compact" (2004), "Internet Classical Award 2004", "Editor's Choice" de Gramophon, "10" de Repertoire, "Choc" de Le Monde o "Excepcional" de Scherzo. Ha estrenado varias obras de compositores contemporáneos como *El libro del frío* y *Libro de las estancias* de Sánchez-Verdú para los Festivales de León y Granada, y *Tres sonetos de Michelangelo* de Erkoreka.

Carlos Mena está interesado en la pedagogía Waldorf y apoya específicamente el centro Geroa Eskola-Escuela Libre de Trokoniz.

CORO DE CANTO GREGORIANO

Tras los éxitos mundiales de sus grabaciones discográficas realizadas hacía más de veinte años con los monjes Benedictinos de Santo Domingo de Silos, Ismael Fernández de la Cuesta, Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y poseedor de la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, fundó en el año 1994 un coro para explicar mediante audiciones en directo que el Canto Gregoriano no es una música "pop", sino un repertorio de cantos que durante más de un milenio ha sido el sustrato de la música culta Occidental. Integran este coro músicos seculares. Especializado en cantar el Gregoriano según sus diversas formas de interpretación a través de los siglos, notablemente con discantos, el coro de Ismael Fernández de la Cuesta, antes que una restauración arqueológica de dudosa fiabilidad, busca resultados artísticos basados en el estudio de las fuentes orales y escritas antiguas. Ha sido el protagonista del programa televisivo *Songs of the Spirit*, emitido por la cadena pública PBS para todos los Estados Unidos, y por TVE para España. Este programa ha sido nominado al premio EMMY de la Academia de las Artes y Ciencias de la Televisión de Hollywood. También ha sido galardonado con el Certificado de Mérito del Gabriel Award de los Estados Unidos como mejor programa cultural y de contenido humanístico y religioso. Posee numerosos otros premios. Sus giras de conciertos han recorrido todos

los continentes. La crítica especializada ha destacado en Ismael Fernández de la Cuesta y en su coro, cuando ofrecen al público la fragilidad melódica del Canto Gregoriano en teatros y auditorios, la perfección artística y la pureza musical de sus interpretaciones. Hay referencias suyas en los más importantes periódicos del mundo, especialmente en lengua española e inglesa.

CORO DE LA GENERALITAT VALENCIANA

Fundado en 1987 con el nombre de Coro de Valencia, depende orgánicamente del Instituto Valenciano de la Música (IVM) y su sede es el Palau de les Arts Reina Sofía. Su director titular es Francesc Perales y Jordi Bernàcer su director asistente. Ha actuado con las principales orquestas españolas y con los Virtuosos de Moscú, la Orquesta de Cámara de Holanda, la Orquesta Barroca de la Comunidad Europea, Academy of St. Martin-in-the-Fields, English Chamber Orchestra, Orchestre du Capitole de Toulouse y Gustav Mahler Jugendorchester. Ha cantado bajo la dirección de C. Abbado, R. Alessandrini, A. Allemandi, B. de Billy, F. P. Decker, M. Galduf, E. García Asensio, L. A. García Navarro, M. Á. Gómez Martínez, L. Hager, C. Halffter, R. King, L. Maazel, N. Marriner, Z. Mehta, Y. Menuhin, M. Minkowski, K. Penderecki, J. Pons, M. Plasson, G. Prêtre, H. Rilling, D. Robertson, G. Rojdestvenski, A. Ros-Marbà, M. Rostropóvich, C. Scimone y A. Zedda.

Ha cantado en las principales salas y festivales españoles y europeos, en la ceremonia de clausura de los Juegos Olímpicos del 92, en la sede de la UNESCO, en los programas culturales de Lisboa 1998 y Salamanca 2002 y en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. También ha colaborado con el grupo teatral La Fura dels Baus. En su repertorio sobresale la música valenciana, con especial dedicación a los compositores contemporáneos. Entre sus numerosas grabaciones destaca la de *Paradiso* de Alfredo Aracil con el Grup Instrumental de València que obtuvo el premio CD Compact a la mejor grabación coral en 2005.

CORO NACIONAL DE ESPAÑA

El Coro Nacional de España fue fundado por Lola Rodríguez de Aragón, debutando en 1971 junto a la Orquesta Nacional de España dirigida por Rafael Frühbeck de Burgos. En su dirección artística se han sucedido José de Felipe, Enrique Ribó, Sabas Calviño, Carmen Helena Téllez, Alberto Blancafort, Adolfo Gutiérrez Viejo, Tomás Cabrera, Rainer Steubing-Negenborn, Lorenzo Ramos, Mireia Barrera y Joan Cabero, quien lo dirige desde septiembre de 2010.

Su repertorio abarca desde obras a *cappella* hasta composiciones sinfónico-corales, con dedicación preferente a la difusión de la música española. Al frente del Coro han estado directores como R. Frühbeck de Burgos, Ros Marbà, López Cobos, C. Halffter, Pons, A. Ceccato, R. Encinar, S. Celibidache, I. Markevitch, J. Menuhin, R. Muti, E. Inbal y P. Maag. Asimismo, ha cantado con formaciones como la Orquesta de París, Mozarteum de Salzburgo, filarmónicas de Lieja y Dresde, la JONDE y las sinfónicas de RTVE, Madrid, Castilla y León, Galicia, Sevilla, Tenerife, Bilbao y Valencia.

Entre sus conciertos históricos destacan: la inauguración del Auditorio Nacional de Música de Madrid (1988), en la Asamblea de ONU en Nueva York (1983) y en la gala inaugural de la Presidencia española de la Unión Europea (2010). Destaca la grabación de la ópera inédita de Albéniz *Merlín*, junto a Plácido Domingo y la Orquesta Sinfónica de Madrid –que obtuvo un premio Grammy Latino en 2001– y la de la ópera *Don Quijote* de Cristóbal Halffter.

El Coro realiza giras y conciertos en los escenarios y festivales más importantes, y su Ciclo de Música Coral –que este año celebra su cuarta edición– crea una temporada estable propia con directores y otras formaciones invitadas.

ENSEMBLE PLUS ULTRA

Fundado en 2001 por Michael Noone y Warren Trevelyan-Jones con el propósito de promocionar la música litúrgica española del Renacimiento, está formado por algunos de los mejores cantantes ingleses de música antigua. Sus programas incluyen muchas de las primeras representaciones en tiempos modernos, incluyendo obras recientemente descubiertas en los archivos españoles y editadas por el director Michael Noone. En sus conciertos han presentado obras maestras hasta entonces desconocidas de Morales y descubiertas por Michael en los archivos de la catedral de Toledo, grabadas en el CD *Morales en Toledo* en 2005.

Han actuado en la SMR de Cuenca, en los ciclos Siglos de Oro y Música y Patrimonio, y en los festivales de Granada, Úbeda/Baeza, Música Antigua de Gijón, Música Antigua de Benidorm, Música Antigua de Cáceres y en la Universidad Politécnica de Valencia. Han participado también en el Bremen Musikfest y en el Oude Muziek de Utrecht, así como en festivales de Londres, Cambridge, York, Winchester y Oxford. Entre sus grabaciones discográficas destacan: *Motetes* con obras de Fernando de las Infantas, *The Song of Songs* con obras de Gioseffo Zarlino, *Atalanta Fugiens* con obras de Michael Maier, *Missa super flumina Babylonis* con obras de Francisco Guerrero y en 2011 una colección de diez discos con obras de Victoria con motivo de su 400 aniversario. Los CDs del Ensemble están disponibles en iTunes.

GABRIELI CONSORT & PLAYERS

Fundado por Paul McCreesh en 1982, está compuesto por intérpretes internacionalmente conocidos por su repertorio coral e instrumental, que abarca desde el Renacimiento hasta nuestros días. Sus representaciones mezclan oratorios, programas a *capella* y revisiones de música de eventos históricos. Son famosos por sus interpretaciones de los oratorios de Händel y las Pasiones de Bach, y sus grabaciones con Deutsche Grammophon han recibido numerosos premios internacionales. Su grabación de *La Creación* de Haydn ganó un Premio Gramophone en 2008 a la mejor grabación coral, y la más reciente, *A Spotless Rose*, fue nominada a un Grammy en 2010.

Actúan en las más prestigiosas salas de conciertos de todo el mundo, y habitualmente en la Christ Church de Londres. Recientemente destacan su representación de la *Grande Messe des Morts* de Berlioz en el Wratislavia Cantans

Festival en Wroctaw (Polonia), el *Mesías* de Händel en Palma, Santander, Vigo, Valencia y Zaragoza, una representación de la *Creación* de Haydn dentro de los BBC Proms en 2009, conciertos de *Jephtha*, de Händel, y *Missa Solemnis*, de Beethoven, en París y Londres, y giras *a cappella* por diversas catedrales españolas.

Han sido artistas en residencia en el Brinkburn Music en Northumberland, donde han desarrollado algunos de sus proyectos más ambiciosos, durante 17 años. Están muy comprometidos en su labor en la Escuela de Música de Chetham y algunos de los mejores coros jóvenes del Reino Unido, dando a los jóvenes cantantes la oportunidad de trabajar y actuar con músicos profesionales.

JUAN CARLOS RIVERA

Estudió guitarra bajo la dirección de América Martínez en el Conservatorio Superior de Sevilla, y más tarde repertorio antiguo con J. M. Moreno, H. Smith, P. O'Dette y P. O'Brien en la Schola Cantorum Basiliensis, así como en cursos de especialización en España, Holanda e Italia.

Solista, director del conjunto Armoniosi Concerti, e integrante de reconocidos grupos de música renacentista y barroca, ha actuado en toda Europa, América y norte de África, en festivales internacionales como los de Utrecht, Brujas, Saintes, Ambronay, Caen, Stuttgart, Londres, Innsbruck, Barcelona, Daroca, Los Siglos de Oro, Música de Cámara de Boston, Festival Bach de San Sebastián, Quincena Musical Donostiarra, Festival de Granada, Festival Casals de Puerto Rico, de Música Iberoamericana de Guanajuato, Festival Internacional de la Guitarra de Córdoba, Festival Misiones de Chiquitos (Bolivia), Festival de guitarra de La Habana, etc.; y salas de concierto como Ópera Comique de París, Konzerthaus de Viena, National Library of Washington, Teatro Real de Madrid, Auditorio Nacional, Conservatorio Chaikovski de Moscú, Auditorio Nacional de Helsinki, etc.

Sus más de veinte grabaciones discográficas han sido galardonadas con varios premios: "CD Compact", "Editor's Choice" (Gramophone), "Classical Internet Award", "E" (Scherzo), "5*Goldberg", "5*BBC Music Magazine", etc. Ha realizado infinidad de grabaciones radiofónicas para las principales cadenas internacionales. Ocupa la cátedra de Instrumentos de Cuerda Pulsada del Renacimiento y Barroco en el Conservatorio Superior de Sevilla.

LA COLOMBINA

El camino de cuatro cantantes, solistas reputados, se cruza en diversas producciones. Madrigalistas del alma y, ante todo, buenos amigos, he aquí La Colombina, nombre elegido en homenaje a la famosa recopilación de música del siglo XV conservada en la Biblioteca Colombina de Sevilla. La Colombina, grupo cosmopolita de raigambre fuertemente latina, nació en 1990 con el propósito de cultivar la música religiosa y profana del Renacimiento y del primer Barroco y, aunque el repertorio predilecto del grupo sea el hispano, no renuncia a algunos "viajes" con compañías de música de Francia e Italia. Su forma esencial es el cuarteto, sin

excluir agrupaciones vocales mayores y colaboraciones instrumentales cuando el programa lo requiere. Durante su trayectoria el grupo se ha dedicado principalmente a los conciertos (por toda Europa, Colombia, México, EEUU e Israel) y a las grabaciones discográficas para el sello Accent y para K617. Después de una pausa por cambios en la composición del grupo, La Colombina renueva a partir de 2004 su contacto con el público tanto en concierto como con la realización en vivo del disco *Officium Hebdomadae Sanctae* de Tomás Luis de Victoria (Glossa), con la participación, además de los miembros habituales del cuarteto, de cuatro solistas más, así como de Schola Antiqua para las partes de canto llano.

LA GRANDE CHAPELLE

Fundada por el maestro Àngel Recasens, dirigida actualmente por Albert Recasens y formada por intérpretes procedentes de diferentes países europeos, inicia su empresa en 2005 a partir de la antigua Capilla Príncipe de Viana. Centrada primordialmente en la música sacra, quiere realizar una nueva lectura de las grandes obras vocales españolas de los ss. XVI a XVIII, especialmente de la producción policoral barroca. Contribuye a la recuperación del repertorio musical hispano, con la investigación, estreno de repertorio desconocido, grabación discográfica e incluso la edición de obras.

Ha actuado en los principales festivales de España y en los de Picardie, Haut-Jura, Musica Sacra Maastricht, OsterKlang-Festival (Theater an der Wien) y la temporada de la Cité de la Musique de París. Ha realizado giras por Bélgica, Francia, Alemania, Gran Bretaña, Hungría, México, Canadá, Japón y China. Con su propio sello discográfico Lauda ha editado diez discos, entre los que destacan *Entre aventuras y encantamientos*, *El vuelo de Ícaro*, *El gran Burlador*, *Missa pro defunctis* de Mateo Romero, *Vísperas de confesores* de José de Nebra, *Canciones instrumentales* de Antonio Rodríguez de Hita, *Música para el Corpus* de Joan Pau Pujol, el *Oficio de difuntos* de Francisco García Fajer y la misa *O gloriosa Virginum*, de Rodríguez de Hita. Colabora con Schola Antiqua y Juan Carlos Asensio. Estos discos han obtenido premios como dos "Orphées d'Or" (Academia del Disco Lírico de París), "Sello del año" (Prelude Classical Music Awards 2007) y "CD Excepcional" (Scherzo).

LES ARTS FLORISSANTS

Fundados en 1979, y dirigidos por el clavecinista y director William Christie, son una de las formaciones más reputadas de Europa y del mundo. Desde el *Triunfo de Atys* de Lully en la Opéra-Comique en 1987, es en la escena lírica donde ha obtenido los más grandes éxitos: con Rameau (*Les Indes galantes*, *Hippolyte et Aricie*), Charpentier (*Médée*), Händel (*Orlando*, *Acis y Galatea*, *Semele*), Purcell (*King Arthur*, *Dido & Aeneas*), Mozart (*La flauta mágica*, *El rapto del serrallo*), así como Monteverdi (*Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, *L'incoronazione di Poppea*).

En España han actuado en el Teatro Real, el Arriaga de Bilbao, Auditorio Nacional, Auditorio Miguel Delibes, Auditorio de Galicia y el Príncipe Felipe de Oviedo entre otros. Colaboran con grandes nombres de la escena como J.-Marie

Villégier, R. Carsen, A. Arias, P. L. Pizzi, J. Lavelli, A. Noble, A. Serban, G. Vick y D. Warner, así como con los coreógrafos F. Lancelot, B. Massin, A. Yepes, S. Wynne, M. Marin, F. Raffinot, J. Kylian, B. Li, J. Montalvo y D. Hervieu.

Destacan sus interpretaciones de óperas en versión concierto, obras de cámara profanas y de música sacra, así como un amplio repertorio coral, e igualmente han abordado el repertorio contemporáneo creando en 1999 *Motets III - Hunc igitur terrorem* de Betsy Jolas.

Tienen más de 40 grabaciones con Harmonia Mundi y 30 con Warner Classic / Erato, y desde 2003 con EMI/Virgin Classics. Entre sus directores invitados se encuentran Paul Agnew y Jonathan Cohen. Están subvencionados por el Ministère de la Culture et de la Communication Francés, la Ville de Caen y la Région Basse-Normandie. Su mecenas es Imerys. Tienen residencia en el Théâtre de Caen.

MINISTRILES DE MARSIAS

Ministriles de Marsias es propiamente una compañía de "ministriles", que es como se llamaba a los instrumentistas de viento en las capillas de las catedrales, y se formó originalmente para que Fernando Sánchez (bajón), Simeón Galduf (sacabuche) y Paco Rubio (corneta) mostraran, con la ayuda de un continuo, la música virtuosa italiana de la primera mitad del siglo XVII en la cual sus instrumentos tanto brillaron. Y así el cornetista y el bajonista, junto a Gregorio García (clave) y Javier Artigas (Órgano) ofrecieron el primer concierto del grupo a finales de 1997, en el Ciclo "Música Barroca en San Juan de Dios" de Murcia.

Su nombre, a la vez histórico y actual, rememora la disputa del "ministril" Marsias contra el iluminado Apolo, sendos representantes de los instrumentos de viento y de cuerda, de lo oscuro y de lo racional, del *esprit de finesse* y del *esprit de géométrie*, la cual ha inspirado tanto a artistas de aquellos tiempos de los ministriles (Ribera, Velázquez) como, en nuestros días, teorías psicoanalíticas tan sugerentes como la del "yo-piel" (Anzieu, 1985). Marsias condensa profundos *affetti* que llevaron a músicos de entonces, como Monteverdi, a servirse de los ministriles sólo en determinados tiempos y aspectos.

MUSICA FICTA

Considerado uno de los más destacados renovadores de la interpretación de la música antigua en nuestro país, desde su fundación en 1992 ha realizado giras y conciertos por los más importantes festivales nacionales, así como actuaciones en Italia, Grecia, Noruega, Alemania, Chequia, Polonia, Túnez, Egipto, Jordania, Líbano, Siria, Suramérica y Japón. Hasta la fecha su discografía comprende quince discos, algunos de los cuales han obtenido premios y menciones en España, Francia y Estados Unidos. Su grabación del *Officium defunctorum* de Tomás Luis de Victoria fue premiado como "Mejor disco de música renacentista" (CD Compact 2002). Otras grabaciones destacadas son el *Cancionero de Turín*, el *Parnaso Español* de Pedro Ruimonte, la integral de las *Villanescas espirituales* de Francisco Guerrero y los *Responsorios de tinieblas* de Victoria, primero de una serie de proyectos conmemorativos del 400 aniversario de su muerte.

Junto con el Ensemble Fontegara han interpretado las *Musikalische Exequien* de Schütz, el *Dixit Dominus* de Händel, el *Stabat Mater* de Pergolesi, *La Senna Festeggiante* de Vivaldi, la *Messe des morts* de Charpentier, además otras obras de Purcell, Buxtehude o Bach. En 2005, junto con la orquesta Civitas Harmoniae, interpretaron en versión escénica la zarzuela de Sebastián Durón *Salir el Amor del Mundo*. Sus próximos compromisos contienen conciertos en Francia y Noruega así como una nueva una gira por Suramérica. Musica Ficta es miembro fundador de la Asociación de Grupos Españoles de Música Antigua (GEMA).

SCHOLA ANTIQUA

Desde su fundación en 1984 se dedica al estudio, investigación e interpretación de la música antigua y en especial del canto gregoriano. Todos sus componentes se formaron como niños de coro en la Escolanía de la Abadía de la Santa Cruz del Valle de los Caídos. Su repertorio abarca toda la monodía litúrgica occidental (beneventano, ambrosiano, mozárabe...) en sus diferentes formas, así como la primitiva polifonía de S. Marcial de Limoges, Notre-Dame, Ars Antiqua y Ars Nova. A menudo introduce en su repertorio las ejecuciones *alternatim* tanto con el órgano como con conjuntos polifónicos, interpretando el canto llano en obras de tecla y polifonía española y en las misas de órgano de compositores del barroco francés e italiano con los organistas Claudio Astronio, Óscar Candendo, Raúl del Toro, Javier Artigas, Roberto Fresco y Montserrat Torrent.

En 2011 ha realizado varias producciones con la obra de Tomás Luis de Victoria junto al Ensemble Plus Ultra (*Officium defunctorum* y *Officium Hebdomadae Sanctae*) en la L edición de la SMR de Cuenca, así como con La Colombina y los Ministriles de Marsias en el estreno de una obra del compositor Jesús Torres. Han actuado también en el Bach Festival de Leipzig junto a la Orquesta Barroca de Venecia ofreciendo las *Vísperas de Pentecostés* de Claudio Monteverdi.

THE HILLIARD ENSEMBLE

De enorme reputación en el campo tanto de la música antigua y de la contemporánea, es uno de los mejores grupos de cámara vocales del mundo. Han grabado para EMI y para su propio sello Hilliard LIVE, y siempre volcados con la música contemporánea han grabado *Passio* y *Litany* de Arvo Pärt, encargando obras a otros compositores como Veljo Tormis y Erkki-Sven Tüür, Gavin Bryars, Heinz Holliger, John Casken, James MacMillan, Elena Firsova.

Sus grabaciones para el sello ECM incluyen *Officium* y *Mnemosyne* con el saxofonista noruego Jan Garbarek, y *Morimur* con el violinista barroco alemán Christoph Poppen y la soprano Monika Match. Estrenaron *Miroirs des Temps* de Unsuk Chin con la London Philharmonic y Kent Nagano; *Quickening* de James MacMillan, encargada conjuntamente por la BBC y la Orquesta Philadelphia; la tercera sinfonía de Sephen Hartke con Lorin Maazel y la Filarmónica de Nueva York; y recientemente han colaborado con la Munich Chamber Orchestra con una nueva obra de Erkki-Sven Tüür. En 2007 tocaron con la Dresden Philharmonic Orchestra en el estreno de *Nunc Dimittis* del compositor ruso Alexander Raskatov.

En la presente temporada estrenan en Colonia, París y Nueva York *Et lux* de Wolfgang Rihm, con el Cuarteto Arditti. También participarán en un festival en el Wigmore Hall y en el Festival Internacional de las Artes de Perth (Australia), estrenarán en Europa de la tercera Sinfonía de Stephen Hartke con Christoph Poppen y la Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern y darán conciertos con Jan Garbarek.

THE SIXTEEN

Dirigidos por su fundador Harry Christophers, después de treinta años de actuaciones y grabaciones por todo el mundo están reconocidos como una de las más importantes agrupaciones musicales. Comprenden un coro y una orquesta de instrumentos de época, e interpretan tanto la primera polifonía inglesa y las obras maestras del Renacimiento, como la música barroca, del primer clasicismo y del siglo XX.

Son "The Voices of Classic FM", *Media Partners* del canal de televisión Sky Arts y Artistas Asociados del Southbank Centre de Londres. El conjunto promueve un ciclo anual en el Queen Elizabeth Hall de Londres así como "A Choral Pilgrimage", una gira por las catedrales más representativas de Inglaterra. Han grabado recientemente su segundo ciclo de programas para la exitosa serie de la BBC 4 *Sacred Music*.

The Sixteen actúan en gira por toda Europa, Japón, Australia y las Américas, en los principales festivales y salas de conciertos de todo el mundo. Además han participado en diversas obras escénicas como *Fairy Queen* de Purcell en Tel Aviv y Londres, *King Arthur*, también de Purcell en el Centro Belem de Lisboa y las nuevas producciones de las óperas de Monteverdi *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* en la Ópera de Lisboa y *L'Incoronazione di Poppea* en la English National Opera.

Su discografía reúne un centenar de grabaciones y premios: Grand Prix du Disque, varios Schallplattenkritik, Gramophone Award a la Música Antigua, Classical Brit Award en 2005 por *Renaissance* y nominaciones al Grammy y a dos Classical Brits por *IKON*. Con su propio sello discográfico CORO han publicado *Un réquiem alemán* de Brahms, *Treasures of Tudor England*, el *Réquiem* de Fauré con la Academy of St. Martin in the Fields y *El Mesías* de Händel con Carolyn Sampson, Catherine Wyn-Rogers, Mark Padmore y Christopher Purves, que recibió el prestigioso MIDEM Classical Award 2009.

VENTA DE ENTRADAS

MADRID

Auditorio Nacional de Música | Sala de Cámara

Público General: 10€/15€. Jóvenes Último Minuto (< 26 años): 4€/6€

Venta de entradas en las taquillas del Auditorio, 902 33 22 11 y www.servicaixa.com

Monasterio de las Descalzas Reales

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía | Auditorio 400

Entrada por invitación. Acceso preferente (por este orden): abonados del ciclo Victoria 400, abonados a otros ciclos del CNDM, menores de 26 años y público general.

LEÓN | ÁVILA | PEÑÍSCOLA | ZAMORA | ÚBEDA | BILBAO | CUENCA | SAN SEBASTIÁN

Acceso libre hasta completar aforo en los espacios religiosos. Venta de entradas para los conciertos en teatros y auditorios, consultar programación específica.

CENTRO NACIONAL DE DIFUSIÓN MUSICAL (CNDM)

DIRECTOR Antonio Moral

ADJUNTO A DIRECCIÓN Y COORDINADOR ARTÍSTICO Andrés Lacasa Nikiforov

ASISTENTE DE DIRECCIÓN Patricia Rodríguez Alonso

DIRECTORA DE PRODUCCIÓN Charo López de la Cruz

GERENTE Ignacio Marqués Sesé

RELACIONES EXTERNAS Y PROTOCOLO Consuelo Martínez Serrano

COMUNICACIÓN Gema Parra Píriz

ADMINISTRACIÓN Patricia Gallego Gómez

CNDM c/ Príncipe de Vergara, 146 | 28002 – Madrid

Teléfono: 91 337 02 34/40 | Fax: 91 337 02 11

cndm@inaem.mcu.es | www.cndm.mcu.es



Portada: fotografía de Marta Villazón

Dep. legal: M-XXXXX-2011

Descarga gratuita de este libro en www.cndm.mcu.es